

А. А. САЛТЫКОВ

## Эстетические взгляды Иосифа Владимирова

(по «Посланию к Симону Ушакову»<sup>1</sup>)

Вторая половина XVII в. была временем напряженного внимания к вопросам искусства в России. Целый ряд сочинений и правительственных документов свидетельствует, что интерес русской мысли к этим проблемам был тогда даже больше, чем в XVIII в., не оставившем ни одного самостоятельного сочинения не только о живописи, но и об изобразительном искусстве вообще. Одним из наиболее важных сочинений об искусстве XVII в. является «Послание» Иосифа Владимирова Симону Ушакову, в котором мы впервые встречаем попытку поднять обсуждение вопросов, связанных с живописью, до уровня теории искусства. По сравнению с другими сочинениями здесь имеется наиболее полный охват вопросов живописи. Объем «Послания» значителен — 78 листов в 4°, в то время как «Записка» Симеона Полоцкого составляет всего лишь 8 листов в 4°,<sup>2</sup> а сочинения, приписываемые Симону Ушакову<sup>3</sup> и Кариону Истоминому,<sup>4</sup> еще меньше.

Нужно отметить, что «Послание» Владимирова явилось основополагающим документом для других авторов. Так, в очевидной зависимости от него стоит «Записка» Симеона Полоцкого, на что обратил внимание еще Л. Майков.<sup>5</sup> Поскольку Симеон Полоцкий принимал активное участие в подготовке постановлений об иконописании 1667—1668 гг., становится ясным значение «Послания» и для этих постановлений.

Несколько особняком стоит второе сочинение Симеона Полоцкого об иконописании (1677 г.), направленное против протестантов,<sup>6</sup> которое содержит полемику против некоторых положений, повторяющих тезисы «Послания» Иосифа Владимирова. Это также говорит о значении последнего.

<sup>1</sup> Полное название: «Послание некоего изуграфа Иосифа к цареву изуграфу и мудрейшему живописцу Симону Федоровичу». См.: Е. С. Овчинникова. Иосиф Владимиров. Трактат об искусстве. — В кн.: Древнерусское искусство. XVII век. М., 1964, стр. 9—61 (далее: Е. С. Овчинникова).

<sup>2</sup> ГБА, собр. Румянцева, № CCCLXXVI, лл. 12—20.

<sup>3</sup> «Слово к люботщательному иконного писания» опубликовано Г. Филимоновым, см.: Вестник Общества древнерусского искусства при Московском публичном музее. Материалы. М., 1874, стр. 22—24.

<sup>4</sup> «Слово к люботщателем иконного писания» опубликовано А. Никольским, см.: Вестник археологии и истории, вып. XX, СПб., 1911.

<sup>5</sup> Л. Майков. Симеон Полоцкий о русском иконописании. СПб., 1889, стр. 4, 8.

<sup>6</sup> См. «Беседу о почитании икон святых» Симеона Полоцкого: ГИМ, собр. Синодальное, № 256 (660), лл. 80—95 об. (далее: Симеон Полоцкий).

Без «Послания» Иосифа Владимировича вряд ли могла быть написана и работа, приписываемая Симону Ушакову. Рассуждения последнего о различных видах искусства и намерение создать нечто вроде анатомического атласа свидетельствуют о наличии уже довольно определенных представлений о реальном изображении, в то время как у Владимировича поставлена лишь задача обоснования его возможности.

В целом значение «Послания» для искусства XVII в. было ясно уже Ф. И. Буслаеву, опубликовавшему выдержки из него и сделавшему первые попытки проанализировать его положения.<sup>7</sup> Из других исследователей нужно отметить советских ученых Ю. Н. Дмитриева<sup>8</sup> и особенно Е. С. Овчинникову,<sup>9</sup> которая впервые полностью опубликовала текст трактата с учетом всех известных на сегодняшний день списков. Оба эти автора говорят об общем значении «Послания» и выделяют отдельные высказывания Владимировича. Однако нам кажется необходимой попытка конкретного изучения взглядов Владимировича на искусство с целью уточнить его место в развитии русской художественно-общественной мысли XVII в.

Отношение «Послания» к произведениям других авторов несколько выясняется при уточнении времени его создания. По этому вопросу существуют две точки зрения: Г. Д. Филимонова и Е. С. Овчинниковой. Филимонов в виде предположения высказывает мысль, что «Послание» написано не позже 1664 г., когда Владимирович работал на печатном дворе, но не приводит никаких аргументов, подтверждающих это мнение.<sup>10</sup> Овчинникова же считает, что «Послание» связано с подготовкой собора 1666—1667 гг. и непосредственно ему предшествует. По ее мнению, оно закончено в 1665—1666 гг.<sup>11</sup>

Между тем отдельные детали, злободневные намеки в «Послании» дают весьма прочные основания относить его к несколько более раннему времени, чем думают эти два исследователя. Так, «Послание» не могло быть написано позже 1663 г., ибо лишь в этом году умер вологодский архиепископ Маркелл,<sup>12</sup> о котором Владимирович упоминает как о здравствующем и правящем епископе (л. 37—38 об.).<sup>13</sup> Но мы должны отодвинуть дату создания «Послания» еще дальше. Это с несомненностью вытекает из той формы титула Никона, которую употребляет Владимирович. Он дважды называет Никона «великим государем», а известно, что именно этот титул явился предлогом для разрыва Никона с Алексеем Михайловичем 10 июля 1658 г. и отречения Никона от патриаршества, последовавшего в этот же день.<sup>14</sup> Период 1658—1667 гг. вошел в историю как период межпатриаршества. Никон в документах этого времени именуется «бывшим патриархом» или «великим господином». Естественно,

<sup>7</sup> Ф. И. Буслаев. Русская эстетика XVII в. — В кн.: Ф. И. Буслаев. Сочинения, т. II. СПб., 1911, стр. 423—434.

<sup>8</sup> Ю. Дмитриев и И. Данилова. Семнадцатый век и его культура. — В кн.: История русского искусства, т. IV. М., 1959, стр. 7—54 (далее: Ю. Н. Дмитриев. Семнадцатый век); Ю. Н. Дмитриев. Теория искусства и взгляды на искусство в письменности древней Руси. — ТОДРА, т. IX, М.—Л., 1953, стр. 97—116.

<sup>9</sup> Е. С. Овчинникова, стр. 9—61.

<sup>10</sup> Г. Д. Филимонов. Симон Ушаков и современная ему эпоха русской иконописи. — Сборник на 1873 г., изданный Обществом древнерусского искусства при Московском публичном музее. М., 1873, стр. 80 (далее: Г. Д. Филимонов).

<sup>11</sup> Е. С. Овчинникова, стр. 18.

<sup>12</sup> См.: П. Строев. Списки иерархов и настоятелей монастырей российской церкви. СПб., 1877, стр. 73.

<sup>13</sup> Все ссылки на «Послание» Владимировича даются по опубликованному Е. С. Овчинниковой списку (ГИМ, Уваровское собр., № 915).

<sup>14</sup> Дело о патриархе Никоне. СПб., 1897, стр. 21—22 и сл.

что звать опального патриарха прежним титулом значило бы подвергнуть себя самой печальной участи.<sup>15</sup>

Таким образом, сочинение Иосифа Владимирова было закончено до 10 июля 1658 г. Мы можем уточнить и нижнюю хронологическую границу его создания. Сам Владимирцов упоминает в тексте о 1653—1654 гг. как о недавнем прошлом (л. 46). Указания на факты несколько более позднего времени содержат возражения против ссылок его оппонента на авторитет патриарха. Оппонент Владимировца Иоанн Плешкович, защищая старую живопись, ссылался на то, что патриарх Никон «живописцев проклинает», что он «иконы поверг и скрегбати велел» (лл. 60 об.—61).

Здесь и Владимирцов, и его противник, видимо, находятся под впечатлением событий, происходивших в неделю Торжества православия в Москве в 1655 г., очевидцами которых они вполне могли быть. Мы знаем из красочного описания Павла Алеппского об анафеме, провозглашенной тогда Никоном и патриархом Антиохийским Макарием против «всех, кто впредь будет писать или держать у себя в доме франкские иконы»,<sup>16</sup> а затем московский патриарх «поверг» иконы, по деликатному выражению Владимировца, или, как разъясняет Павел Алеппский, «бросал на железные плиты пола так, что они разбивались».<sup>17</sup>

Из сказанного ясно, что «Послание» Владимировца написано не ранее 1655 г. Остается прибавить, что, по свидетельству самого Иосифа, оно написано через год после спора с Иоанном Плешковичем в доме Симона Ушакова («егда пред сим летом бых у тебе» (л. 1), — говорит он), происшедшего после событий в неделю Торжества православия, т. е. в феврале—марте 1655 г. Следовательно, окончательная датировка «Послания» определяется 1656—1658 гг.

Если сочинения Симеона Полоцкого и Симона Ушакова написаны в связи с подготовкой собора 1666—1667 гг., то «Послание» Владимировца совпадает с расцветом реформационной деятельности патриарха Никона и отражает — в большей или меньшей степени — его художественную политику. Сам Владимирцов ставит свои требования улучшения живописи в один ряд с производившимся исправлением книг и реформой церковного пения (л. 4 об. и 72 об.), утвержденной собором 1652 г. Его осведомленность и интерес к этим столь значительным мероприятиям видны также из упоминания «премудрейших», занятых «до днесь» исправлением книг (л. 4 об.), т. е. ученых киевлян во главе с «изящным дидаскалом»<sup>18</sup> Епифанием Славинцем, с 1649 г. работавших в Андреевском монастыре.

В иконописании патриарх Никон не произвел столь радикальных перемен, как в других областях религиозной жизни, и его отношение к живописи до сих пор было не совсем ясно. Действия Никона были таковы, что позволяли современникам давать его взглядам противоположные оценки. Это видно, в частности, из спора Владимировца с его оппонентом Иоанном Плешковичем: каждый из них ссылается на авторитет патриарха. Владимирцов дает краткую характеристику деятельности Никона в области

<sup>15</sup> Судя по опубликованным документам, в последний раз Никон именуется «великим государем» в послании к нему епископа Полоцкого Каллиста от 21 июля 1658 г., см.: Н. Гиббенет. Историческое исследование дела патриарха Никона, ч. II. СПб., 1884, стр. 488. Очевидно, новость об опале Никона еще не успела разойтись по всей России в течение июля 1658 г.

<sup>16</sup> Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII в., описанное его сыном, архидиаконом Павлом Алеппским. Перевод с арабского Г. Муркоса. М., 1898, стр. 137 (далее: Павел Алеппский).

<sup>17</sup> Там же.

<sup>18</sup> Так Епифаний именуется в предисловии к изданному в 1656 г. сборнику «Слов» Григория Богослова.

иконописания, которая показывает, что он, несмотря на провозглашение Никоном грозной анафемы против «франкских» икон, не хуже протопопа Аввакума чувствовал скрытую тенденцию действий патриарха. Владимир весьма правдоподобно объясняет выступление Никона против живописных икон: по его словам, Никон выступает вовсе не против латинских икон вообще, а против плохо писанных, с его точки зрения, икон, при этом «не токмо латинских, но и русских», а также против попыток некоторых иконописцев подражать западным образцам, не имея достаточного мастерства (л. 61—61 об.). Конечно, Владимиров лучше знал подлинное положение дел, чем заезжий иноземец Плешкович, который, как и Павел Алеппский, видел лишь внешнюю сторону деятельности Никона. Да и сохранившиеся до наших дней фрагменты икон из Ново-Иерусалимского монастыря<sup>19</sup> достаточно ярко иллюстрируют вкусы Никона, любившего именно «живоподобные» иконы, но принимавшего и иконы, написанные в старой манере. Как видно из возражений Иосифа Плешковичу, крутые действия Никона в неделю Торжества православия нисколько не испугали московских «западников».<sup>20</sup>

Взгляды Никона и Владимирова совпадают и в их отношении к иконам, которые негодны для церковного употребления: Никон требовал сожжения плохих «франкских» икон; Владимиров также считает, со ссылкой на авторитет иерусалимского патриарха Софрония, что следует сжигать старые иконы (л. 65). Можно предположить, что свое обоснование сожжения икон Владимиров также заимствовал в кругах, близких к Никону, так как последний обычно не решался действовать самостоятельно в своих реформационных попытках, но, как правило, опирался на признанные авторитеты.

Для понимания отношения Никона к иконописи представляет интерес сообщение Владимирова о действиях вологодского епископа Маркелла, направленных на улучшение иконописания. Маркелл запретил писать плохим мастерам, назначил в мастерских старост и велел мастерам подписывать иконы (л. 38 об.). Чем были вызваны мероприятия епископа Маркелла? Если принять во внимание, что епископ Маркелл и патриарх Никон отправляли совместное богослужение в памятную неделю Торжества православия,<sup>21</sup> то станет ясной связь его действий с общей художественной политикой Никона, который, вероятно, не собирался ограничиться лишь негативными оценками иконописи.<sup>22</sup>

Иосиф Владимиров — весьма хорошо образованный для своего времени книжник. Он умело пользуется самой разнообразной литературой. Им упоминаются и киевские издания, и острожские, и московские последних лет. Владимиров знаком и с современными ему рукописными переводами, осуществлявшимися в Посольском приказе. Так, он ссылается на написанную в Киеве полемическую книгу «Лифос», или «Камень» (в русском переводе), переведенную с польского языка в 1652—1653 гг.<sup>23</sup> Е. С. Овчинникова подсчитала, что в «Послании» имеется 113 ссылок.<sup>24</sup>

<sup>19</sup> Находятся в Музее им. Андрея Рублева, см., например: №№ ВП176, ВП177, КП646

<sup>20</sup> На основании свидетельства Павла Алеппского некоторые исследователи находят сходство в воззрениях Никона и Аввакума на иконопись (см., например: Ю. Н. Дмитриев. Семнадцатый век, стр. 54). С этим, конечно, нельзя согласиться.

<sup>21</sup> Павел Алеппский, стр. 129.

<sup>22</sup> Протопоп Аввакум, вероятно, мог иметь реальные основания говорить, что именно Никон «умыслил, будто живых писати» (Житие протопопа Аввакума, им самим написанное. М., 1960, стр. 135).

<sup>23</sup> Переводчиком книги был киевский певчий Петр Иванов Бережанский, см.: Материалы для истории русского церковного пения. — ЧОИДР, 1846, № 3, стр. 28.

<sup>24</sup> Е. С. Овчинникова, стр. 18.

Используемая Владимиром литература может быть отнесена к следующим разделам: 1) Священное писание; 2) гимнография; 3) жития святых; 4) произведения канонического права; 5) литература об иконопочитании и толковый иконописный подлинник; 6) разные творения святых отцов; 7) современная полемическая литература; 8) униатская литература (одна ссылка); 9) светская литература: хроники, лексикон. Упоминания о «козмографиях» и «геометрических чертежах» (л. 42 об.) дополняют представление о широте кругозора Владимира.

По объему материала, привлекаемого Владимиром для обоснования своих взглядов, он далеко превосходит других авторов, своих современников.

«Послание» состоит из предисловия (лл. 1—9 об.), оглавления (лл. 10—12), первой части (лл. 12 об.—39) и второй части (лл. 39—78). Собственно посланием к Симону Ушакову является лишь первая часть с предисловием. Только для первой части составлено оглавление, что придает этой части законченность. Вторая часть представляет собой ожесточенную полемику с «вредоумным» Иоанном Плешковичем. В обеих частях рассматриваются одни и те же вопросы живописи, поэтому сочинение является единым целым. Но во второй части эти вопросы разработаны с большей полнотой, так как полемика обязывала автора к максимальной аргументации своих мнений. Сложность построения «Послания» такова, что по существу оно выходит за рамки обычного эпистолярного произведения и приобретает характер «научного» для своего времени трактата.

Судя по эрудиции нашего автора, он принадлежал к тому небольшому кружку образованных для своего времени людей, которые в основном группировались вокруг Посольского приказа и вокруг Ф. Ртищева. На «Послании», вероятно, отразились взгляды этого кружка. Владимир ставит своей задачей, во-первых, дать наставление в искусстве живописи и, во-вторых, показать преимущество «живописания» над традиционным искусством. Но, как говорит сам Иосиф, к написанию «Послания» его толкнула «внутренняя ревность» (л. 3 об.) о состоянии русского искусства, продиктованная сознанием важности последнего для национального достоинства. Именно с этих позиций он выступает против прежнего иконописания в споре с Плешковичем. Он даже подозревает Плешковича в намеренном унижении русских «от лукавого помышления» (л. 4). Его задевает то, что иностранцы «зазирают» и «смеются плохому рисованию» русской живописи (л. 34). Впервые достоинства русского искусства начинают мерять иностранными образцами. Этим объясняются постановка вопроса Владимиром и его аргументация.

Когда несколько позже (в 60-х годах XVII в.) англичанин Колинс спросил, почему русская живопись так плоха (по его мнению), то услышал в ответ, что «русские не горды».<sup>25</sup> Ответ примечателен тем, что говорит о наличии характерного для средневековья сознания недопустимости личного самоутверждения в искусстве. Но пример Владимира показывает, что в искусстве начинает уже активно выходить на первый план личность художника. Это одна из причин его пренебрежительного отношения к старине. Само такое отношение было признаком назревающего раскола. Оппонент Владимира Плешкович близок по своим взглядам к старообрядцам (что отметил еще Буслаев), которые вслед за Василием Великим и Иоанном Дамаскином могли выражать опасение: «Если начнем

<sup>25</sup> С Колинс. Нынешнее состояние России, изложенное в письмах к другу. Перевод П. Киреевского. М., 1846, стр. 9.

отвергать неписанные обычаи, как имеющие небольшое значение, то незаметно повредим Евангелию в самом главном».<sup>26</sup> Смелость же Владимирова простирается до того, что он позволяет себе иронизировать над приписыванием авторства многих икон евангелисту Луке (л. 76 об.). Такое рационалистическое отношение к тому, что было предметом веры, и возможность столь открыто высказывать свои взгляды по данному вопросу, как это делает Владимиров в «Послании», свидетельствуют об очень сильных сдвигах в общественном сознании России за довольно короткий период. Нужно вспомнить, что еще совсем недавно, в конце XVI в., по словам датского посла Ульфельда, за сомнение в подлинности иконы богородицы можно было попасть на костер.<sup>27</sup>

Русские сочинения об иконописании, как правило, являются, как отмечал еще Цветаев, одним из аспектов протестантской полемики.<sup>28</sup> Их основной задачей является обоснование самой возможности иконописания, а как часть этой задачи — разграничение русской и западной живописи. Владимиров впервые ставит вопрос: какова должна быть собственно русская живопись? Этот вопрос мог возникнуть лишь в процессе полемики внутри самого православия, поднятой патриархом Никоном. Отсюда большое теоретическое значение трактата Владимирова.

Потребность в теоретическом осмыслении могла появиться только тогда, когда на смену понятию иконописи как священного ремесла (в которое необходимо включалось эстетическое начало) пришло понятие иконописи как собственно искусства в современном понимании этого слова. Появление этого нового понятия было следствием определенного перелома в мировоззрении. Если раньше представление высшей причины — воли бога — делало незначительными, второстепенными реальные причинные связи между явлениями, то теперь они постепенно становятся в центре внимания человека. Отношение к божеству незаметно становится все более формальным, и это соответственно отражается в изобразительном искусстве. «Послание» Владимирова является обобщением тех изменений в эстетических представлениях, которые накапливались в искусстве уже с середины XVI в. По произведениям того времени легко видеть, как основной интерес художников сосредоточивается на созерцании игры форм, все более изысканных и изящных. Разрабатывается орнамент, особенно в изображении одежды; в композициях растет количество фигур. Совершенствование и полировка форм, созданных древнерусской традицией в более раннее время, были доведены до утонченной виртуозности в произведениях лучших мастеров первой половины XVII в. и достигли в конце концов предела, за которым начинается переход к новому взгляду на вещи, к иному их осмыслению. Такой попыткой и является «Послание» Владимирова. Данное им обоснование новых художественных принципов лежит в основе программы ушаковской школы, которая, как известно, определила характер искусства второй половины XVII в. Эти новые принципы заключались в попытке впервые обосновать «живоподобие», т. е. обращение к натуре.

Как заметил Ю. Н. Дмитриев, Владимиров вкладывает новое содержание в старые понятия.<sup>29</sup> Но наряду с этим Владимиров впервые делает попытку создать новую терминологию, которая бы выражала новые ху-

<sup>26</sup> Иоанн Дамаскин. Полное собрание творений. СПб., 1913, стр. 359.

<sup>27</sup> Л. Рущинский. Религиозный быт русских по сведениям иностранных писателей XVI и XVII веков. Б. г., б. м., стр. 78.

<sup>28</sup> Д. Цветаев. Протестантство и протестанты в России до эпохи преобразования. М., 1890, стр. 520.

<sup>29</sup> Ю. Н. Дмитриев. Семнадцатый век, стр. 53.

дожественные понятия. Так, он вводит термин «персонография» (л. 1 об.), который должен обозначать, по-видимому, и светскую, и церковную живопись, так как понятия «образ» и «персона», как и «икона» и «портрет», еще не различались современниками с достаточной ясностью.<sup>30</sup> Поэтому одно понятие легко подменялось другим. Владимирова также впервые обоснованно употребляет термин «живописание», перешедший в современный язык в форме слова «живопись». До Владимирова в литературе не встречается и самый термин «живоподобие», который является основным у этого автора и как нельзя лучше выражает его понимание задач искусства.

Обоснование собственных взглядов Владимирова осуществляет как путем положительной аргументации, так и путем критики взглядов своих противников. Объектом этой очень резкой критики является современное ему «неискусное» иконописание — «плошье». С чувством немалого превосходства он обрушивается на шуян, холоуян и палешан, которые пишут дешевые иконы и распространяют их в народе. Он всячески принижает эту живопись и уверяет, что встречались даже иконы, которые «не походили на человеческия образы, но на диких людей обличем подобне наморано» (л. 18 об.). Этому, однако, трудно верить, так как даже в эпоху упадка иконописания, в XIX в., лики народных икон тщательно выписывались. Несмотря на очевидную пристрастность Владимирова, его «Послание» содержит некоторые интересные данные о характере народной иконописи. Так, он указывает на ее связь с народной росписью: «есть ныне простии и неискуснии мазари, котории на обоконях и на шахмотных досках морают личин непотребных, такови ж иконы пишут» (л. 34). Ясно при этом, что близость к народному творчеству в его глазах является большим недостатком. Он сравнивает народную иконопись с гончарством (л. 32 об.). В «Послании» имеется указание, что в Холуе «плошье» «марали» женщины (л. 23, на поле справа), что говорит, очевидно, о развитии торгово-ремесленном характере иконного производства холоуян.

Только что отмеченную тенденциозность Владимирова можно объяснить не только его принадлежностью к высшим кругам общества, но и тем, что плохим письмом он считал, видимо, едва ли не всю прежнюю иконопись и старался опровергнуть самые основы традиционного искусства. Владимирова отрицательно относился и к тем старым иконам, которые имели славу чудотворных, но, по его мнению, были «плохо писаны» (лл. 21—22, 25—29). Критику художественных свойств иконописи Владимирова довольно демагогично объединяет с критикой суеверий, указывая на существование апокрифических сюжетов в иконописи. Так, он описывает композицию с изображением архангела Михаила «в черном одеянии и посхимлена, с сатаною борющаяся» (л. 73), иллюстрирующую известный апокриф богумильского происхождения. Это сообщение Владимирова само по себе весьма интересно, так как до нашего времени дошла лишь одна композиция народноапокрифического содержания, изображающая 12 трясавиц.

Очень показательна критика Владимирова старого извода «Сошествия святого духа» (л. 73 об.), служащая как бы комментарием к его собственной иконе на этот сюжет, написанной для церкви Троицы в Никит-

<sup>30</sup> Четкое различение этих понятий появляется позднее. В описи Ново-Иерусалимского монастыря за 1679 г. изображения святого царя Константина и Алексея Михайловича одинаково называются словом «образ» (Леонид, арх. Историческое описание ставропигиального воскресенского, Новый Иерусалим именуемого монастыря. 1874, стр. 195). Но в описи 1685 г. при описании той же иконы говорится уже об «образе» царя Константина и «персоне» Алексея Михайловича (там же, стр. 243).

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...».<sup>31</sup> 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.<sup>32</sup> «Елико кто можаше видети чувственныма 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 руже 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 выскрегабает 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

<sup>31</sup> 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.

<sup>32</sup> 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.

Владимировым, говорит о сильном впечатлении, которое производили на русских художников рассказы иностранцев об искусстве их стран. Подобный рассказ о преподавании живописи Владимиром мог слышать, например, от Ганса Детерсона, крупнейшего иностранного художника того времени в России, который несомненно вызывал большой интерес у своих московских собратьев. Детерсон и в Москве рисовал с натуры и держал в мастерской для этой цели череп, что, видимо, было известно.<sup>33</sup> Но «совершенного художества» можно достичь и «самоучением» (л. 75), говорит Владимир, имея в виду, очевидно, русских мастеров и их описательный метод. Он определенно ставит в один ряд современное русское описательное искусство и произведения иностранных художников и не находит принципиальной разницы между ними. «Премудрый» художник «что видит или в последствовании слышит, тако и во образех, рекше в лицах начертывает и противу слуху и видения уподобляет» (л. 70—70 об.; разрядка наша, — А. С.). Разумеется, подобное сопоставление совершенно различных художественных методов средневековья и нового времени, как якобы одинаковых, возможно лишь при еще полном незнании природы и неумении наблюдать реальные формы.

Приведенное высказывание Владимирова позволяет оценить весьма малое значение природы в творчестве древнерусского художника. По его мнению, и то и другое искусство дает одинаковое «подобие». Хотя как практик он отмечает, что «против всякого уда и гбежа свойственный вид благоумными живописцы составляется» (л. 54 об.), но не видит существенных различий художественного языка в русском и западном искусстве того времени. Вместе с тем он отдает явное предпочтение произведениям иностранных мастеров, о которых он многократно говорит с благоговением. Вот одно из наиболее характерных мест: «Аще у своеземцов или у иноземцов выдаем Христов и Богородичен образ добре выдрукован или премудрым живописанием написан, ту многия любве и радости очеса наша наполняются... Мы такие благодетельныя вещи паче всех земских вещей предпочитаем, и от рук иноземных любочестно искупуем, иныя ж и за великий дар испрашаем и приемлем Христово воображение на листех и на досках, любезно целуючи» (л. 48 об.). Владимир с сочувствием пишет, что в западноевропейских государствах художники не только изображают религиозные сюжеты, но и прославляют живописью подвиги своих государей, подобно тому как это словом делает литература. Для него важно отметить, что изображения эти реалистичны: «кои каковыми обличия были и одеяния на себе носили, таковых и воображают» (л. 41 об. — 42). Замечание об «обличиях» явно направлено против условных «образных» одежд и форм древней традиции. Он отмечает назидательное значение такого западного искусства, а также то, что оно приносит славу и честь государям и землям (там же).

Между тем описательность как метод живописи, а тем более столь обобщенная, как в творчестве древнерусских мастеров, не выпускает художника за пределы условно понятых форм. Высокая степень обобщения ведет к их символическому переосмыслению. На Руси оно осуществлялось по творениям псевдо-Дионисия Ареопагита, дающего подробное толкование всех частей человеческой фигуры.<sup>34</sup> Символическое восприятие

<sup>33</sup> Подробное описание путешествия голштинского посольства в Московию и Персию в 1633, 1636 и 1638 годах, составленное секретарем посольства Адамом Олеарием. Перевел с немецкого Павел Барсов. Б. г., б. м., стр. 167 (далее: *Олеарий*).

<sup>34</sup> Послание Ивана Бегичева о видимом образе божием. — ЧОИДР, 1898, кн. II, М., стр. 7.

изображения исключает буквализм; таким образом, переход Владимирова на позиции искусства, подражающего природе, свидетельствует об отказе от символики в его кругу. Не случайно он нигде ни разу о ней не упоминает, хотя вообще средневековые (включая и XVII век в России) очень любят всюду находить скрытые значения.

Все это является сильнейшим контрастом со взглядами, господствовавшими на Руси еще в XVI в. «А что в вашей стране деется о образех, и аз о том глаголати не хошу, како есте подались в бесовскую прелесть», — писал Иван Грозный Яну Роките.<sup>35</sup> Очень четкое различие между русской живописью и западной проводится в статье, приписываемой Максиму Греку.<sup>36</sup> Максим Грек (если он действительно автор этой статьи) знал реалистическое искусство Италии и прекрасно определил различие между западноевропейским и русским искусством того времени. Приведя притчу о кесаревом динарии, он указывает: Христос «не рече не творите образ, но воздадите подобная подобному, понеже и тогда быша образы, но не вси равни и одинацы: ови убо точию на показание века памяти ради, якоже монархов и прочих, овии же святынь ради, якоже и zde херувими славы вешает... Зри опасно и внемли о сем разумно, аще убо римских кесарей, по евангелистову речению, на цатах и на златницах и дсках писаша образы то и прочих царей... не не пщуй же образом их быти писаным... аще убо... Спаса Христа писати подобает, то достоит ли ему без чести быти и с простыми образы смешати... Тако же подобает внимати во образе пречистия его Богоматери и святых».<sup>37</sup> Максим Грек отличает, согласно святоотеческой традиции, «образ» от «подобия»: подобие выражается в действиях, например в щедрости, а образ — в свойствах. Так, «ум, слово и дух» в человеке есть образ Троицы.<sup>38</sup> Эти характеристики важны для иконописца, как отличие человека от прочих существ; отсюда новая необходимость условности в иконописи в отличие от западноевропейского искусства, не выдвигающего таких требований. Не отступали от этой точки зрения и западнорусские полемисты, чьи сочинения были широко известны в Московской Руси. Так, архидьякон Евстафий, повторяя основную мысль Максима Грека о различии образа и подобия, подчеркивает отличие «естественного» человека от «первообраза», т. е. от божества. Он ссылается на то, что если Адам, согласно Библии, был создан по образу и подобию божию, то дети Адама имели уже только его, Адама, образ и подобие, утерав в результате грехопадения образ божества. Нынешнее состояние человека — это «рабий образ», который принял Христос, говорит Евстафий. Из этого он выводит смысл иконописи в условном обозначении божества.<sup>39</sup>

Другой писатель, киевлянин А. Кальнофойский, пишет, повторяя Иоанна Дамаскина: «Икона есть подобие, выражающее первообраз, однако же так, что от него в чем-либо и разнится».<sup>40</sup>

<sup>35</sup> Ответ царя Ивана Васильевича Грозного Яну Роките. — ЧОИДР, 1878, кн. II, М., стр. 52.

<sup>36</sup> О святых иконах, им же поклоняются подобает. — В кн.: Подлинник иконописный. Изд. С. Большакова. М., 1903, стр. 16—18 (далее: Подлинник). Авторство Максима Грека этой статье приписывается А. И. Ивановым по рукописи XIX в. (А. И. Иванов. Литературное наследие Максима Грека. Л., 1969, стр. 119). Издание С. Большакова ему, очевидно, осталось неизвестным.

<sup>37</sup> Подлинник, стр. 17.

<sup>38</sup> Там же

<sup>39</sup> Евстафий, архидьякон. Списание против люторов в двух редакциях. — РИБ, т. XIX, СПб., 1903, столб. 77.

<sup>40</sup> Цит. по кн.: С. Голубев. Киевский митрополит Петр Могила и его сподвижники, ч. II. Киев, 1898, стр. 301.

Владимиров резко порывает с этой традицией. Стремление обосновать превосходство «живоподобия» с неумолимой логикой ведет его к пересмотру основных положений, на которые опирались прежде русские художники. Слова Библии о том, что человек создан «по образу и подобию» он использует в прямо противоположном смысле, чем упоминавшиеся выше авторы. Эти слова у Владимирова являются основой именно для изображения физического совершенства человека. Он говорит о «богодарованной красоте» святых как о красоте реальной, зримой (л. 71—71 об.); он попрекает Плешковича, в частности, тем, что того устало «человекоподобие» образа Христа (л. 50 об.). Таким образом, Владимирова «тамошние красоты» (л. 69) представляются по аналогии с физическим совершенством человека. Бог Владимирова, независимо от его желания, антропоморфен, что говорит о приближении взглядов автора к материализму.

Но требование «живоподобия» вовсе не означает у Владимирова только буквального копирования действительности. Он никак не может избежать столь важного вопроса, как идеальность образа святого. Поэтому «живоподобие», согласно Владимирова, допускает известную условность: даже если святые в этой жизни были «стары или смяглы», «скудны и умерщвлены» (л. 68 об.), изображение их должно быть не только «живоподобное», но и «благообразное». В основе этой идеализации лежат, по-видимому, традиционные формы. В этом — важная уступка прошлому.

Свои представления о благообразном «живоподобию» он кратко формулирует в требовании писать «светло и румяно, тенно и живоподобно» (л. 54 об.) и в понятии «первообразного». Разумеется, он ссылается на произведения древних живописцев в соответствии с постановлениями Стоглава, которые до Большого Московского собора 1666—1667 гг. пользовались непререкаемым авторитетом.

Однако его ссылки на Стоглав не вызывают доверия. Владимирова старается всячески показать свою преемственность по отношению к Стоглаву, но фактически отходит от его традиций. Если Стоглав считает основным для иконописца нравственный облик (который охарактеризован в его решениях очень полно), то Владимирова выдвигает в качестве самого главного «мудрость» художника, что было новшеством для того времени. «Мудрый живописец» — это идеал художника, который Владимирова и пытается обрисовать. Сам стиль «Послания» становится чрезвычайно риторическим, когда автор говорит о «мудром живописце» (например, л. 75). Если Стоглав обращается назад, к древним образам, то Владимирова обращает к Западу, он обращен вперед. К Стоглаву Владимирова обращается по обязывающей традиции, к Западу — по влечению, охватившему в то время привилегированные слои русского общества.

Совершенно по-новому звучит у Владимирова понятие «первообраза». Одним из важных положений древнерусской эстетики являлось изречение Василия Великого о том, что «честь, воздаваемая образу, переходит на первообразное». Владимирова, казалось бы, в духе этого изречения говорит о том, что следует взирать на образ, «преже живописуя в сердцы своем первообразный его лица зрак» (л. 14). Или: «И тако на иконы телесныма очима взирающе, а сердечныма на того, чье есть подобие внимающе» (л. 17 об.). Вместе с тем он энергично подчеркивает неопределимость, неизобразимость, непознаваемость божества. Бог есть дух, присутствующий всюду (л. 37). Божественное «существо», т. е. сущность, недоступно «ни ангелом, ни человеком» (л. 58 об.). Для «описания» доступно только «плотское смотрение» Христа (л. 58 об.). Точно так же и ангелов изображают лишь на основании их явления в видимых формах: «бесплотных не по естеству, но по схождению их написуем, еслико кто можаше ви-

дети чувственныма очима» (л. 16). Следовательно, согласно Владимирову получается, что общение с божеством осуществляется только через видимые формы природы. Фактически он отрицает традиционное различие сущности и явления внутри самой духовной субстанции, характерное для православия и допускающее существование особого духовного, мистического опыта. Чрезвычайная, на первый взгляд, спиритуалистичность Владимиров по существу рационалистична. Поэтому «первообраз» он понимает как соответствие реальному, исторически достоверному факту. Здесь уже не остается никакого места для символики. Очевидно, рационализм этот шел от все шире проникавших на Русь иностранцев-протестантов, которым у нас отдавали предпочтение перед католиками, как более «безопасными» для православия.

В качестве конкретного примера, поясняющего понятие первообраза в его отношении к образу, Владимиров приводит сказание о нерукотворном Спасе, который, по его мнению, неизбежно был «живоподобным» изображением. Такое изображение, по словам Владимиров, имеется в Риме (л. 58). Он имеет в виду, вероятно, изображения нерукотворного Спаса католического происхождения, которые в это время были известны на Руси и которым он, по-видимому, подражал в созданной им самим гравюре нерукотворного Спаса.<sup>41</sup> Значение, которое Владимиров придавал «живоподобию» нерукотворного Спаса, нашло свое отражение в знаменитых «Спасах» Симона Ушакова.<sup>42</sup>

Новое истолкование понятия первообраза ведет к новым представлениям о задачах живописи. Образ должен быть полностью подобен первообразу «и телесных того в особстве и доблести исполнен» (л. 56 об.). В основу искусства кладется принцип подражательности, который требует богатства и разнообразия форм, но вместе с тем заключает художника в столь строгие рамки, которых не знало древнерусское искусство до сих пор. Поскольку наши художники еще не знали понятия художественной фантазии, то «живоподобие» превращается в копию, в механическое повторение, к которому приближается изображение Спасов у Ушакова. Эти Спасы лишены всякой внутренней теплоты, похожи на мертвые гипсовые маски-слепки и по образу имеют близкие точки соприкосновения с высказываниями Владимиров об изображении внешнего подобия. И Ушаков, и Владимиров культивировали одни и те же представления о художественном образе — как о воспроизведении лишь внешних, несколько идеализированных форм.

В соответствии с новыми понятиями о живописи Владимиров иначе, чем прежние художники, судит о значении надписи на иконе. По представлениям прежней эстетики, надпись выражает первообраз в не меньшей, а, может быть, даже в большей степени, чем живопись. Без надписи не может быть иконы, так как почитание равно относится и к образу, и к имени. «И на иконах напишем Ис Христос, а не Аполлона или Дия... — указывает архидьякон Евстафий. — Такожъ и всех святых угодников имена описуем, возводим ум нашъ, ревнуючи добраго жития их...»;<sup>43</sup> «Темже мы пред образом Христовым о имени его святом поклоняемся, и яко апостол глаголетъ: „Да о имени Исусови всяко колено поклонится небесных и земных и преисподних“» (2-я редакция: «А так мы пред образом Христовым к титулу Его святому глядячи, имени его Исус Хри-

<sup>41</sup> А. И. Успенский. Царские иконописцы и живописцы XVII в. Словарь, т. II. М., 1910, стр. 53.

<sup>42</sup> Один из них написан в 1658 г для церкви Троицы в Никитниках (находится в ГТГ, инв № 28601).

<sup>43</sup> Евстафий, архидьякон. Списание против люторов. ., стлб. 51.

стове покланяемся»).<sup>44</sup> Соответственно этому в самой живописи надпись органически входит в художественное целое иконы. Начертание имени как бы утверждает образ, свидетельствует о его реальности. Используя древнее выражение, можно сказать, что надписание является «образом голоса», дополняющим живопись. Но в живописи, стремящейся к реалистическому воспроизведению действительности, для надписи нет места. Владимирова знает о значении надписи, но считает это предрассудком. «Сменщики и осначи... подпись всякую икону справливают, того ради и плоше свято быти», — замечает иронически Владимирова, добавляя, что «такого веления... нигде обрящешь» (л. 55). Зато он стремится показать необходимость авторской подписи (л. 38 об.), впервые пролагая путь к утверждению авторской индивидуальности. Так постепенно живопись из символического изображения божества превращается в отражение человеческого восприятия мира.

Древнерусские полемисты использовали «имяславие» в борьбе против протестантских обвинений в идолопоклонстве. Протестанты указывали на неизобразимость божества и на то, что нельзя проводить знак равенства между земным и небесным. Вместе с тем они говорили, что изображения Христа возможны, но лишь «на память», т. е. как историческая живопись.<sup>45</sup>

Таким образом, когда Владимирова обосновывает «живописание» ссылками на известный ему опыт западного искусства, отвергая условные формы русского искусства, он использует те же аргументы, которыми ранее протестанты пытались показать идолопоклонство русских. Владимирова этого не замечает, видимо, потому, что его собственные взгляды на живопись приближаются к протестантским.<sup>46</sup> Как и протестанты, Владимирова подходит к иконописи с точки зрения исторической живописи: «Не знаменити бо ради и чудес подобныя персони святых или прочих человек писати обыкоша любомудрии, но истиннаго ради образа и вечного их возпоминания» (л. 25 об.). Известный историзм вообще присущ византийскому и древнерусскому искусству, но ранее это была лишь одна из сторон иконописи, которая теперь становится преобладающей. С точкой зрения иноземцев Владимирова знаком скорее всего лично. Он знает, что они не отрицают иконописи как исторической живописи: «не иконы святообразныя хулят, ниже образом святых ругаются, но смеются плохописанию и неразсмотрению истинны» (л. 34). Очевидно, что речь идет именно о протестантах, так как доказывать, что католики почитают иконы, не было необходимости.

Смелость и необычность взглядов Владимирова становятся особенно ясными, если вспомнить, что его «Послание» написано всего лишь через 12—14 лет после прений о вере с датским королевичем Вальдемаром в Москве, когда русская сторона отстаивала традиционные православные взгляды по всем пунктам, в том числе и по вопросу живописи.

<sup>44</sup> Там же, стлб. 79—80. О значении надписи в древнерусской живописи см.: П. А. Флоренский. Иконостас. — Богословские труды, сб. 9. М., 1972, стр. 100, 111.

<sup>45</sup> См.: Памятники прений о вере, возникших по делу королевича Вальдемара и царевны Ирины Михайловны, собранные А. Голубцовым. — ЧОИДР, 1892, кн. II, М., стр. 44 (письмо королевича Вальдемара патриарху Иосифу, гл. 8: «...образом честь воздавать подобает... также подобает Христовы образы поставляти в чистых местах и взирати по времени, по изволению, с умилением, что написаны на память, и о чем написаны... только молитися им не велено»).

<sup>46</sup> Такие взгляды, видимо, были довольно распространены в привилегированных кругах, и Владимирова не был исключением. Так, Олеарий рассказывает об одном русском купце, «истинном христианине», как он выражается, который судил об иконах по аналогии с портретом шведского короля Густава. В этой же связи Олеарий упоминает и о других «знатных людях» (Олеарий, стр. 335—336).

Проведение знака равенства между традиционно русским описательным и западноевропейским подражательным (говоря условно) изобразительными методами подготавливало на самом деле замену первого вторым. Старая эстетика прекрасно понимала противоположность этих методов в отношении к натуре и фактически запрещала рисовать с натуры: «Не подобает ему (т. е. иконописцу, — А. С.) кроме святых икон воображения ничтоже начертавати, рекше воображати, еже есть на глумление человеком, ни зверска образа, ни змиева, ниже ино что от плещущих, или рода гмышевеска...».<sup>47</sup> Запрещалось также приобретать иконы «от неверных иностранных римлян и германов», даже если «зело иконное изображение есть по подобию и хитро».<sup>48</sup> Теперь же проникновение западных влияний ощущалось всеми. «Живоподобные» произведения вызывали насмешки у сторонников старины. Интересно, что Плешкович, как и позднее протопоп Аввакум, сравнивает «живоподобный» образ Христа с «немчином» (л. 46 об.). Это сравнение было, видимо, распространенным, настолько явны были особенности вновь появившегося «живоподобия».

Однако новшества, которые воспринимались как «внешняя мудрость», казались оскорбительными для многих и вызывали не только иронию, но и стремление обосновать свои взгляды ссылками на богословские авторитеты. Владимиров полемизирует с одним из важнейших положений своих противников, ссылавшихся, как это следует из его пересказа (л. 77), на правило 100-е Пятого-Шестого собора. Правило гласит: «...отцы повелеша... да не пишутся образы, иже на срамные дела подвизают глядающих на ня, и растлевают им ум...».<sup>49</sup> В несколько ином пересказе это правило вошло в толковый подлинник.<sup>50</sup> Сформулированное на заре средневековья, оно определило нравственно-воспитательное значение средневекового искусства. Возражая на применение этого правила к живописанию, Владимиров апеллирует к нормам христианской этики: «Како не боишися лукаво позирати на образы святых и прелесть помышляти в сердцы? Сии иконное благообразие, истинному бо и благочестивому христианину, егда и на самых блудницъ взирав, прельщатися не подобает, а не еже на иконы — святых зря разжизатися» (л. 77 об.). Таким образом, Владимиров существенно изменяет самый характер отношений между иконой и зрителем: если раньше икона рассматривалась как идеальный образ, предназначенный для несовершенного человека, то у Владимирова живопись уже предназначена для «благочестивых», и этим фактически со зрителя снимаются требования, предъявлявшиеся прежней живописью. Новый живописный строй способствует тому, чтобы зритель ощущал себя во всех отношениях наравне с евангельскими персонажами, в то время как раньше подчеркивалось огромное расстояние между ними.

В отношении собственно живописи новые представления Владимирова, основанные на традиционных формах, заключаются в требованиях писать «светло и румяно, тенно и живоподобно» (л. 54 об.; ср. л. 66), причем речь здесь идет и о цвете, и о передаче объема в изображении. Сопо-

<sup>47</sup> Подлинник, стр. 22.

<sup>48</sup> Там же. Ср. свидетельство Олеария: «Русские не уважают и не почитают образов, писанных не русским или не греком и кем-либо из других народов, хотя бы иконы эти были сделаны изящно и искусно» (Олеарий, стр. 331).

<sup>49</sup> Кормчая. М., 1885, л. 207.

<sup>50</sup> «Сторичное 6-го собора правило зографию, рекше живописания безчестна, яже зрящих, к безместным поощревают слаstem на стенах начертавати отричет всячески, понеже чувства удобне невнемлют яже теми зрямая, якоже и слышмая в душу впуцают и вреают, сего убо ради, и очи твои праве да зрят премудрость рече, и всяким хранением соблюдай свое сердце» (Подлинник, стр. 2).

ставляя парные противоположные понятия, Владимиров впервые в России выдвигает формально-художественные требования к живописи.

Владимирову лики старых икон кажутся «очадельми», темными, так как он уже иначе видит цвет, чем прежние мастера. Дело здесь не в упадке искусства во времена Владимирова, ибо темные лики встречаются и в классических произведениях XV в. О тонком различии цвета для изображения «личного» свидетельствуют не только сами произведения, но и более поздние наставления, содержащиеся, в частности, в «Ерминии» Дионисия из Фурны, где различается, например, употребление просто черной краски и тонко-черной или говорится об отличии цвета тела от цвета фона.<sup>51</sup> Цвет выражал телесность и должен был быть более или менее темным по смысловому и художественному контрасту с нематериальным, обычно светлым фоном — «светом». Но Владимиров уже не видит художественной цельности старых произведений: при «живоподобии» фигура отделяется от фона, цвет ее сопоставляется сам с собой, что ведет к появлению ощущения локального цвета и светотени. Об этом свидетельствуют требования Владимирова. Выдвинутые им понятия «румяного» и «белого» (л. 66) являются совершенно новыми для русского искусства эстетическими категориями, совпадающими с народными представлениями о красоте, которые господствовали в древней Руси и сохранялись в народных представлениях более позднего времени. В этих представлениях понятие красоты было неотделимо от «румянности» и «белости». Идеал, выражаемый этими понятиями, имел национальное происхождение, и его появление в живописи, видимо, можно связать с процессом «обмирщения» искусства.

Вместе с тем «румянность» и «белость» являются у Владимирова техническими терминами живописи, выражающими новые, локальные цветовые отношения.

Неразрывно связано с этими понятиями и понятие светотени, которое имеет в виду Владимиров, когда говорит о «светлости» и «тенности». Смысл светотени по существу противоположен смыслу высветлений и пробелов в старой живописи. Главным в изображении становится конкретная, индивидуальная форма, выявляемая светотенью, неразрывно с ней связанной, в то время как в предшествующие эпохи свет, выражаемый пробелами, являлся, как и форма, вполне самостоятельной данностью.

На вопросе о свете Владимиров останавливается более подробно. Постановка Владимировым этого важнейшего вопроса древнерусской живописи такова, что свидетельствует о новых взглядах на природу света в изобразительном искусстве. Владимиров говорит лишь о «плотском световыявлении», т. е. обращается к понятию светотени. Символом святости является лишь количественное, по существу, увеличение света — «паче солнца». Таким образом, Владимиров представляет божественный свет тварным и этим неожиданно как бы возрождает знаменитые споры о фаворском свете XIV в., находясь при этом на стороне Варлаама. Хотя на Руси мало знали об исихастских спорах, вопрос о природе божественного света имел большое значение для живописи. Наиболее существенные черты учения о нетварном свете были прекрасно известны из произведений византийской гимнографии, в частности из стихир и канонов Преображения и некоторых других служб. Это в основном те же идеи, которые получили догматическое оформление на соборе 1351 г. Поскольку сам Владимиров цитирует в необходимых для него случаях церковные песнопения,

<sup>51</sup> Ерминия, или Наставление в живописном искусстве, составленное иеромонахом и живописцем Дионисием Фурнаграфитом, 1701—1733 гг. Издал Порфирий, епископ Чигиринский Киев, 1868, стр. 35

последние, очевидно, могли влиять на сложение особенностей древнерусской живописи.

В службе Преображения встречаются следующие определения фаворского света: «воскресения светлость», «истинное отческого существа сияние», «божества малая заря», «свет неприступный», «огнь невестествен», «неизреченный» (свет), «свет Отца и Духа», (свет) «солнце светле». В службе в неделю Православия говорится об «умном свете». Встречается характерное выражение «свет немерцающий». Эти разнообразные определения обстоятельно раскрываются как явление «началообразный доброты благолепия, и то не все совершенно: ... но яко можаху вмещати телесныма очима стерпяще», как зрение «невидимого зрака» и т. д. Понятие света соединяется с понятием «благодати», которая «световидна» (неделя Православия). Возможность созерцания этого света раскрывает Иоанн Дамаскин в каноне Преображению в таком образе: «Яко каменным телом покрыв ся, видением невидимаго зря Моисей боговидец».<sup>52</sup> Приведенные определения света противопоставляются понятию «очерневшего естества» Адама, т. е. реальной данности. Исхождение света от Христа определяется как «светолитие» — термин, который может хорошо выразить художественную природу пробелов.

Все эти разнообразные характеристики, дающие возможность разнообразных цветовых символических решений, не интересуют Владимирова, поскольку они уже не укладываются в его художественную систему. Как мы видим, он ищет красоту именно в том, что считалось «очерневшим естеством». Эти взгляды Владимирова обогнали эпоху по крайней мере на полстолетия. Связь с художественными традициями старины приобретает у него лишь формальный характер. Но значение канона еще было столь велико, что в своем непосредственном художественном творчестве он гораздо менее радикален, чем в теории. Произведение Владимирова «Сошествие святого духа» показывает, что на практике новшества касались в основном изменения иконографических деталей, достижения натуралистических цветовых эффектов (в изображении сияния святого духа) и очень скромных попыток передачи реального пространства. Икона имеет и надпись, но она дана почти незаметно, где-то в углу. Кажется, что художник стеснялся показать ее. О связи с традициями свидетельствует также и упоминание в трактате изображений по принципу «продолженного действия» (см. описание мученических образов на л. 67 об.). Основные достижения «живоподобия» в духе требований Владимирова относятся уже к творчеству мастеров конца XVII в., прошедших ушаковскую школу.

Увлечение «живоподобием» было так велико и принимало подчас столь крайние формы, что против него выступали не только консервативные, но и вполне ортодоксальные круги. Очень интересную картину споров о живописи в московских кругах рисует Симеон Полоцкий. В «Беседе о почитании икон святых» он пишет: «... на некоей беседе мужие неции благочестия слово знающии и поборници того являющиися, не вем коим духом возбуждении, начаша о чести святых икон разглагольствовати и то утвердительно повествовати, яко точию тыя токмо образы подобает почитати, иже совершенно живоподобни суть первообразным. Не имущия же живоподобия совершеннаго, отметати. Именно же слово их течаше о образех Христа господа и Спаса нашего, глаголаша бо, яко аще кий образ Христов несть таков изображениемъ, каков Христос господь плотию бяше, не почитаем того.

<sup>52</sup> Цитируется по дониконовскому тексту. В исправленных Никоном книгах вместо «видением» стоит «обожением», что существенно меняет смысл.

Аз сицевая слышав от толиких муж, удивихся, сожалихоси и противу став рех, яко аз всякий образ Христа бога нашего аще живописанный, аще не живописанный, точию по чину церковному изображенный, и паче аще есть имеяй подписание имене Христова, почитаю и лобзаю. Вем бо яко между многими тысящами образов Спасовых негли едва един живому лицу Христову обрящется подобен. То убо един бы точию той образ почитати подобало, прочыя же вся пометати. Что есть дело еретическо. Паче же явственно есть яко вси образы Спасови не суть ему совершенно подобни, или качеством, или количеством, или самым начертанием. То бы вся образы подобало пометати. Сие же есть иконоборство. Довлеетже ко почитанию святых икон то, аще по чину изобразуют человечество Христово, и его божественная действа, с подписанием чинным, а несть нужда конечная живоподобия. Хвалю, блажю живоподобие, аще кому то возможно сотворити. Но кто виде живаго Христа господа, каков бяше; или поне кто согладаше его нерукотворенный образ, от него же могл бы списати праведно подобие Христово. И коль мнози суть художници, искусство имущии живописания; тем же доволно есть нам во образех святых усмотряти, да будут по чину церковному писани. Аще и не суть по изяществу совершенному художества живописцев начертани. За сицев ответ многую досаду словесы укорительными понесох. Что им да простит господь, а о святых иконах лучше мудрствовати да наставит».<sup>53</sup>

Из приведенного текста видно, что спор Симеона Полоцкого с его противниками об иконописи касался как раз тех пунктов, на которых останавливался и Иосиф Владимиров. Полоцкий собственно несколько не протестует против «живоподобия» как такового. Оно импонирует его вкусу, но, как осторожный и проницательный деятель, он легко вскрывает иконоборческую природу крайних аргументов своих противников. Поэтому, возражая против «живоподобия», он исходит из чисто практических соображений: во-первых, надо соблюдать «чин»; во-вторых, слишком мало искусных художников. Правда, ранее Полоцкий указывает на «метафоричность» священных изображений,<sup>54</sup> но его мысль не проникает в глубь этих «метафор», и он не понимает их значения для формы. В целом в приведенных взглядах самого Полоцкого чувствуется известная неуверенность. Интересно, что он показывает своих противников образованными людьми. Они принадлежат, как и Владимиров, к верхним слоям общества.

О новой живописи с осуждением высказывался и патриарх Иоаким,<sup>55</sup> также исходящий из практических церковных потребностей. Однако «живоподобие» продолжало существовать. Защитники традиционного искусства не сумели выдвинуть глубоких теоретических аргументов в защиту этого искусства, а запреты, разумеется, помочь не могли. Влияние Запада поставило перед русским сознанием новые вопросы в области искусства, ответы на которые не были подготовлены в предшествующее время. Вследствие совершившегося фактического отрыва художественной практики от средневековых форм мышления, обусловленных аскетической моралью, усилились западные влияния, некритически воспринятые обществом. Поэтому Владимиров и его единомышленники создавали первую на Руси теорию искусства, по существу не имея предшественников. Они были связаны, однако, наличием определенной художественной традиции, с которой необходимо было считаться. Они, конечно, не посмели поднять руку на традиционные «благообразные» формы и этим засвидетельство-

<sup>53</sup> Симеон Полоцкий, л. 91—91 об.

<sup>54</sup> Там же, л. 89 об.

<sup>55</sup> Грамота патриарха Иоакима. — ААЭ, т. 4, стр. 220.

вали свою принадлежность к древнерусской культуре. Трактат Владимира явился попыткой теоретического осмысления форм древнерусского искусства, но западный, в конечном смысле, источник его мысли обусловил выдвинутые им оценки. Сочинение Владимира является попыткой преодолеть интерпретирующий характер древнерусского искусства и поставить новые художественные задачи. Владимир провозглашает весьма значительный разрыв с символично-истолковательным содержанием древнерусского искусства при незначительном еще отходе от сложившихся форм. Он и его современники еще слишком чужды психологизму западноевропейского искусства. Это подчеркивает половинчатый характер сочинения Владимира, лишь подготавливавший безоговорочное принятие западноевропейских форм искусства в XVIII в. Несомненно, «Послание» имело большое значение для художников второй половины XVII в., пробуждая в них стремление к «подобию» как цели искусства и утверждая мысль о самоценности творчества. Усилия Владимира обосновать исключительное значение внешней формы были новой попыткой ее канонизации при значительном ослаблении значения традиционного содержания в искусстве. Внутренне глубоко противоречивый характер теории «живоподобия» не мог удовлетворить потребности искусства, и поэтому «живоподобный» стиль скоро был отброшен в ходе коренных преобразований XVIII в., не оказав никакого влияния на дальнейшее развитие русского искусства. Лишь некоторые достижения «живоподобия» перешли, как ни странно, в искусство тех, кто горячо боролся с ними вначале — к старообрядцам. Таковы одутловатость ликов и элементы пейзажа в старообрядческой живописи. Был полностью забыт и трактат Владимира. Таким образом, то, что современники воспринимали как едва ли не революционные преобразования в искусстве, на фоне общего исторического развития оказалось всего лишь компромиссом. Но дух компромисса неприемлем для истории.