

**М.В. Алпатов**

# **Древнерусская иконопись**

**Москва  
«Книга по Требованию»**

УДК 7.04  
ББК 85  
М11

M11 **М.В. Алпатов**  
Древнерусская иконопись / М.В. Алпатов – М.: Книга по Требованию, 2023. – 310 с.

**ISBN 978-5-458-31383-4**

В альбом невозможно было включить все художественные богатства древнерусской иконописи. Составителю альбома, известному советскому ученому М.В. Алпатову, пришлось выбрать лишь то, что вызывает наибольший интерес. Альбом этот представляет собой не простую совокупность шедевров древнерусской иконописи. Его задача - служить чем-то вроде введения в изучение и в понимание творчества многих безымянных мастеров Древней Руси и особенно таких ее гениев, как Андрей Рублев, Дионисий и Кремлевский мастер. Для выполнения этой задачи во втором разделе альбома воспроизводятся иконы разного времени на одну тему, что дает возможность убедиться в том, что следование канонам не исключало их различного творческого истолкования. В первом разделе представлены русские иконы в сопоставлении с византийскими, что помогает уяснению своеобразия русской школы. В особом разделе альбома собраны иконы, которые входили в иконостасы и несут на себе печать их принадлежности к монументальным ансамблям. В остальных разделах размещены произведения различных школ и эпох. В начале каждого раздела расположены произведения, дающие представление об образе человека в иконописи соответствующей эпохи. При выборе примеров составитель альбома стремился к тому, чтобы читатель, перелистывая альбом, чувствовал себя как бы в музее, чтобы он мог рассмотреть как весь памятник в целом, так и наиболее примечательные его детали. Во вводной статье в сжатой форме говорится об общих проблемах понимания и истолкования древнерусской живописи. Хотя альбом доступен самому широкому кругу людей, интересующихся искусством, он может быть полезен и искусствоведам и художникам, хорошо знающим памятники древнерусской иконописи. Он представляет собой опыт экспозиции древнерусской иконописи в пределах одной книги. Главная его задача - выявить эстетические ценности живописи Древней Руси, которые ставят ее на почетное место в истории мирового искусства рядом с греческой вазописью, византийской мозаикой, готическими витражами и итальянскими примитивами.

**ISBN 978-5-458-31383-4**

© Издание на русском языке, оформление  
«YOYO Media», 2023  
© Издание на русском языке, оцифровка,  
«Книга по Требованию», 2023

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригиналe, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первозданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.



# I

From the time of Peter the Great's reforms to the beginning of the twentieth century scarcely anyone showed concern for or interest in icons. At any rate their artistic virtues remained unnoticed. The majority of old icons were covered with metal mountings, age-old repaint and candle soot and because of that it was impossible to see them properly. The discovery of early Russian icon painting is a matter of legitimate pride for our century.

Rublev's *Old Testament Trinity* was the first masterpiece of early Russian icon painting to be restored. It emerged in the full glory of its colours before amazed contemporaries, but after the restoration it was once more obscured with mounting. Soon afterwards I.S. Ostroukhov began a regular "cleaning" of the icons in his splendid collection. At the 1913 Exhibition wide circles of Russians had their first chance of seeing early Russian, predominantly Novgorodian, icons in all their original beauty.

After the October 1917 Revolution, the collection and restoration of relics of early Russian icon painting became a state responsibility. Lenin's decrees on the nationalisation of masterpieces of art laid the foundation for the large repositories of early Russian painting at the Tretyakov Gallery in Moscow and the Russian Museum in Leningrad. As a result of scientific expeditions to old towns, and the restoration of old icons, our museums continue to be replenished even today. The 600th anniversary of the birth of Andrei Rublev was marked by the opening of a museum of early Russian art named after him in the former Andronnikov Monastery in Moscow.

The discovery of icon painting means more than the revelation of hitherto forgotten relics of early Russian art. It is at the same time a recognition of their aesthetic worth, a discovery that was met with general approval. Even today our admiration has not subsided and this continues to be of considerable help in the collection, preservation and study of early Russian icons.

There are several trends in the approach to icon painting among scholars. Some authors concentrate their attention on the factual side, on the time when various schools arose and developed, and on their mutual influence. Others are drawn to the representational side of icon painting, to iconography. Yet others consider the icon primarily as a painting, discovering true pictorial beauty in this ancient art. There have been scholars who have attempted to read into early icon painting religious and philosophical meaning born of the creative forces of the nation. Of the greatest importance for art historians are attempts to discern the artistic merit of what was created by the early icon painters by a close study of the icons themselves. That is the basis of this introductory essay.

In all its characteristics icon painting is so unlike the painting to which modern man is accustomed, especially nineteenth century painting, that it is easy to believe that it can be understood only through a *teaching about icons* formulated many centuries ago by the originators of the Orthodox Church dogmas.

Certainly an icon is not a picture; the icon does not represent what the painter sees before him, but certain prototype the painter has to follow. Reverence of an icon stems from reverence for its prototypes. Icons are kissed, they are expected to heal and work miracles. They are worshipped because they are representations of Christ, the Virgin and the Saints. Icons play a part in Church ritual. Icon painting is to a certain degree a ritual art.

The reverence shown icons and their creation were put on a strictly regulated basis by the Seventh Ecumenical Council in Nicaea. The priests considered themselves the true creators of icon painting, and the artists were looked upon only as the executors of their ideas. The decisions of the Nicaea Council were confirmed as the stable foundation for icon painting almost one thousand years later, at the Council of the Hundred Chapters in Russia.

Theologians and Church historians take the view that icon painting is in fact the presentation of Church dogmas in visual images. Icon painting has its traditional canons which must, like religious dogma, be implicitly obeyed, and in consequence icons are so like

Иконопись, по мнению богословов и историков церкви, — это, в сущности, церковные догматы, облеченные в зрительные образы. Так же как в богословии должны были соблюдаться догматы, так в иконописи — традиционные каноны. Этим объясняется, почему иконы так похожи друг на друга, порой почти не отличимы. По их внешнему виду не всегда легко определить время их возникновения. Некоторые иконы признавались нерукотворными. Считалось, что они созданы не человеком. Легенды об их чудесном явлении на земле заносились в летописи наряду со сведениями о самых жизненно важных событиях.

Нет необходимости оспаривать существование в Древней Руси *культы икон* как священных предметов. Нельзя отрицать того, что такой взгляд на них наложил свой отпечаток на иконопись. Однако в церковном учении об иконах трудно найти ключ к пониманию иконописи как искусства. Все иконы были предметами культа. Но лишь те из них, которые одновременно являются произведениями искусства, интересуют историю искусства. Иконы, лишенные художественных достоинств, могут представлять интерес для историка культуры, но не искусства. Отцы церкви считали, что если икона освящена, то, независимо от своих художественных качеств, она заслуживает почитания. Нас занимают в иконописи ее художественные ценности.

Широко распространенный и поныне *иконографический подход* к иконе имеет некоторые основания. Иконописцы обычно не придумывали, не сочиняли своего сюжета, как живописцы. Они следовали выработанному и утвержденному обычаем и церковными властями иконографическому типу. Этим объясняется то, что иконы на один сюжет, даже отделенные веками, так похожи друг на друга. Некоторые авторы находят, что отличить их вообще невозможно. Считалось, что мастера обязаны следовать образцам, собранным в иконописных подлинниках, и могут проявить себя только в колорите. В остальном они были во власти традиционных канонов.

Если не ограничиваться описанием и классификацией иконографических типов, но вникать в их внутренний смысл, то иконография, особенно так называемая иконология, может много дать для понимания древней иконописи. Но это вовсе не значит, что иконография — это единственный путь к изучению иконописи.

Нельзя утверждать, будто в иконописи всегда господствовали признанные и канонизированные типы изображений, что художники всего лишь послушно воспроизводили то, что существовало до них. Иконография, принятая на Руси, была плодом коллективного творчества многих поколений. Роль художников в нем была не меньшей, чем ученых богословов и церковных писателей. Канонизация иконографических типов — подлинники, видимо, появились на Руси сравнительно поздно, как признак окостенения традиции, оскудения иконографического творчества.

Многие сюжеты древнерусской иконописи перешли в нее из прошлого, но многое было создано заново. Возникновение на Руси и историческое развитие такой темы, как покров Богоматери, можно проследить по русским иконам XIII—XVI веков. Изобретением новгородских мастеров XV века была иконография чуда св. Флора и Лавра. В то же время возникла прекрасная композиция «Битва новгородцев с суздальцами» («Чудо от иконы «Знамение»).

Особенного внимания в древнерусской иконописи заслуживает то, что даже в рамках традиционных евангельских сюжетов при всем почтении к традиции мастерам всегда удавалось что-то прибавить от себя, обогатить, переосмыслить старинный образец, создать нечто новое. Главные усилия иконографии обычно направлены на поиски прототипов в более раннем искусстве и в литературе, но нельзя недооценивать и то новое, что содержит в себе едва ли не каждый вариант.

В средневековой литературе различают *канонические тексты и апокрифы*, народные легенды, которые церковью считались ложными. Иконопись — это нечто подобное апокрифам. И это не только потому, что художники вдохновлялись

one another that at times it is scarcely possible to distinguish between them. Nor is it always easy to determine their date just by looking at them. Some icons were considered not to have been created by human agency but to be of supernatural origin. Legends about their miraculous appearance on earth were recorded in chronicles side by side with information about the most important events in the life of the people.

There is no reason to doubt that there existed in Ancient Rus a *cult of icons* as sacred objects. Nor is there any reason to deny that such an attitude left its mark on icon painting. However, it would be wrong to consider the Church's teaching on icons to be the key to understanding icon painting as an art. All icons were cult objects. But only those of them which proved at the same time to be works of art are of importance to art history. Icons devoid of artistic worth may be of interest to the historian of culture, but not to the art historian.

The Church Fathers considered that if an icon was consecrated it merited reverence regardless of its artistic quality. For us the point of interest is the icon's artistic worth.

There are some grounds for the *iconographical approach* to the icon—an approach that is widespread even today. Icon painters did not usually invent their subject as painters do. They followed an iconographical type, developed and established by custom and the Church authorities. This is why icons representing the same subject, even when centuries apart, are so alike. According to some historians it is absolutely impossible to differentiate between them. The artist was considered to have a duty to follow the examples gathered in the so-called *podlinniki* (manuals) and only the choice of colours was at his discretion. In everything else he was supposed to be governed by the traditional canons.

If one does not limit oneself to the description and classification of iconographical types, but penetrates to the heart of the matter, then iconography, especially so-called iconology, can contribute a great deal to an understanding of early icon painting. But this is far from meaning that iconography is the only key.

It would not be true to say that only the approved and canonised types of representations prevailed in icon painting, that artists only obediently reproduced what existed before them. The iconography that became accepted in Rus was the outcome of the collective work of many generations, and in this the painters played just as important a role as the learned theologians and religious writers. The canonisation of iconographical types, the *podlinniki*, apparently emerged comparatively late as a sign of the ossification of tradition, of the impoverishment of the creative iconographical approach.

Many themes in early Russian icon painting came from the past, but many other were created anew. The origination in Russia and the historical development of such a theme as the *Intercession of the Virgin* can be followed in Russian icons of the thirteenth to sixteenth centuries. Fifteenth century Novgorodian artists were responsible for the iconography of the *SS Florus and Laurus* icons. The fine composition, *The Battle of the Suzdalians and the Novgorodians* (The Miracle Worked by the Icon of the Virgin of the Sign), originated in the same period.  
120  
114

The fact that even within the context of traditional biblical subjects, and with all due respect for tradition, painters were always able to add something of their own, to enrich and give a fresh interpretation to the ancient canons and to create something new deserves special attention. The main aim in iconography was usually to seek out prototypes in the art of earlier periods and in literature, but one should not overlook or underestimate the new element to be found in virtually every new version of a theme.

The distinction was made in medieval literature between *canonical texts and the apocrypha*, folk legends which the Church frowned upon. Icon painting can be compared to the apocrypha, and not only because artists often drew for their inspiration on these legends (for example, in the *Nativity of Christ* or the *Dormition*). In the same way painters themselves frequently created pictorial apocrypha. This is the most *poetic* aspect of early icon painting.

этими легендами (например, в «Рождестве Христовом», «Успении»). Сами художники нередко создавали изобразительные апокрифы. Это и есть самое поэтическое в древней иконописи.

Тема успения Богоматери подверглась в иконописи коренной переработке на протяжении столетий. Новгородская икона XII века примыкает к каноническому византийскому типу. Апостолы и святые, стоящие вокруг ложа умирающей Марии, выглядят осиротевшими, каждая фигура погружена в глубокую печаль, но остается одна со своим горем. В феофановском «Успении» более страстно выражено отчаяние апостолов, но над ложем умирающей высится огромная фигура Христа, из полумрака темно-синего ореола вырывается пламенеющий херувим.

В русских «Успениях» XV века сцена приобретает новый смысл. Над печалью и горем отдельных персонажей доминирует всеобщее одушевление, радость единения людей, собравшихся к ложу Марии и поющих ей славу. Русские «Успения» — это, в сущности, многоустая похвала Богоматери, ожидание ее вознесения на небо. И в этом они решительно отличаются от византийских икон на эту тему, рисующих таинство смерти.

Аналогичные изменения происходят и в других темах иконописи. Они говорят о закономерности развития иконографии на Руси.

Некоторые особенности древнерусской иконописи объясняются ее *византийскими корнями*. Первые иконы были привезены на Русь из Царьграда. Первые мастера-иконописцы, работавшие в стране, были греки. В XIV веке в Новгороде и в Москве прославился Феофан Грек и оказал заметное влияние на русских художников. Византийская иконопись отличается утонченностью своего мастерства. На ней лежит отпечаток то царственной роскоши, то монашеской суровости. Через византийцев русские иконописцы узнали великую древнегреческую традицию и примкнули к ней.

Однако как ни сильно и плодотворно было воздействие на древнерусскую иконопись византийской, это не исключало между ними расхождений. Они дают о себе знать уже в древнейший период. «Богоматерь Владимирская», икона, вывезенная из Царьграда, при всей одухотворенности своего скорбного лика — это живая плоть, почти как в позднеантичном портрете. У Богоматери в иконе «Богоматерь Великая Панагия» в большей степени иконописный лик, более отрешенный, возвышенный и идеальный.

Две погрудные иконы: архангел новгородский и архангел кипрский, оба в ярко-красных плащах и со смуглыми лицами, на первый взгляд похожи, как родные братья. Но и между ними есть расхождения. В византийской иконе более суровый лик, в новгородской выражение более мягкое. В новгородской иконе в угловатых складках одежды открыто выявлена иконописная условность.

Две иконы Иоанна Предтечи дают еще больше оснований для того, чтобы говорить о различиях между обеими школами. Тем более что русская икона относится к периоду зрелости русской школы и, возможно, вышла из мастерской Рублева. Иоанн Предтеча в обоих случаях — это суровый аскет, отшельник, с поникшей головой и печальным взглядом. И все же русский мастер смягчил эту суровость выражением доброты, черты лица и очертания фигуры более закруглены, волосы приглажены, в лице проглядывает нечто рублевское, ангельское.

Икона «Благовещение» из Загорска, видимо, написана на Руси, но выделяется классической царьградской чистотой форм и прежде всего затейливостью своей помпейского типа архитектуры. Но в чисто греческом «Благовещении» тела людей, в особенности фигура выглядывающей из-за колонны служанки, в большей степени плотские, тяжелые, хочется сказать, языческие. Это порождение византийского классицизма, почти пастиш, подделка под античность. В московской иконе античность просветленная, прошедшая сквозь горнило иконной одухотворенности. Фигура ангела едва ступает по земле, легко парит. В нем есть уже предвосхищение грации рублевских ангелов.

- The theme of the *Dormition of the Virgin* underwent radical changes throughout the centuries of icon painting. The Novgorodian twelfth century icon comes close to the canonical Byzantine type. The Apostles and the saints standing around the couch of the dying Mary have a bereaved air; each figure embodies profound grief, but each of them remains alone in his sorrow. In the *Dormition* by Theophanes the Greek, the despair of the Apostles is expressed with greater passion, but above the couch towers an enormous figure of Christ, and a brightly glowing cherub bursts through the half-light of the blue mandorla.
- In fifteenth century Russian *Dormitions* the scene acquires new meaning. Above the grief and sorrow of individual personages there prevails an all-pervading sense of exaltation, of joy at being united in gathering around Mary's deathbed to glorify her name. Russian *Dormitions* in essence amount to a choir singing alleluias to the Mother of Christ prior to her ascension to Heaven. In this they differ radically from Byzantine icons on the same subject, which depict the mystery of death.
- Analogous changes take place in other themes in icon painting, testifying to the logical development of iconography in ancient Rus.
- Some features of early Russian painting can be explained by its *Byzantine origin*. The first icons were brought to Rus from Constantinople, while the first master icon painters who worked in the country were Greek. In the fourteenth century Theophanes the Greek became famous in Novgorod and Moscow and exerted considerable influence on Russian painters. Byzantine icon painting is distinguished by the finesse of its technique. In some respect it bears the imprint of royal splendour, in others of monastic austerity. It was through the Byzantines that Russian icon painters came to know the great, early Greek tradition, and to follow it.
- But however strong and fruitful the influence of Byzantine icon painting might be on the icon painting of Ancient Rus it did not rule out certain differences between them.
- These showed themselves even in the earliest period. The *Virgin of Vladimir*, an icon brought from Constantinople, is in fact, despite the spirituality of the Virgin's face, a flesh-and-blood portrait, similar to those of late antiquity. The Virgin in the icon popularly known as the *Virgin Great Panagia of Yaroslavl* presents a more traditionally icon-like countenance devoid of any earthliness, more elevated and idealised.
- The two half-length icons, the *Archangel Michael* from Novgorod, and the *Archangel Michael* from Cyprus, both depicted the Archangel wearing bright red cloak, and with swarthy countenance, looking very much alike. But there is a number of differences. On the Byzantine icon the face is sterner, while the Novgorodian one has a gentler expression. On the Novgorodian icon conventions of icon painting are clearly expressed in the angular folds of the clothes.
- The two icons of *St. John the Baptist* afford still stronger grounds for speaking of the differences between the two schools. The differences are especially pronounced here since the Russian icon dates back to the mature period in the Russian school of icon painting, and possibly originated in Andrei Rublev's workshop. In both cases St John the Baptist is an austere ascetic, a hermit represented with bowed head and sorrowful gaze. Nevertheless, the Russian painter managed to soften the severity of the countenance, giving it an expression of kindness; the features of the face and the outlines of the figure are rounded and flowing, the hair is smoothed down, and the face has some features typical of Rublev's angels.
- The icon from Zagorsk, the *Annunciation*, was apparently painted in Rus, but displays the classical purity of form, especially in the involved Pompeian type of architecture. But in the purely Greek *Annunciation* the figures of the personages, especially that of the handmaiden peeping out from behind a column, are for the most part quite heavy, fleshy, and one is tempted to say, pagan. This derives from Byzantine classicism and is practically a pastiche, faking antiquity. In the Moscow icon the classicism has come through the cleansing flames of the spirituality, associated with icons, as it were, and is softer, purified. The figure of the angel seems to hardly touch the ground, to hover lightly above it. These features are forerunners of the graceful Rublev angels.

10 Еще более разительно различие между ангельским лицом Звенигородского чина  
11 и ангелом из Высоцкого чина, привезенного в Москву из Царьграда. Правда, на этот раз сравнивается произведение рядового византийского мастера с гениальным творением величайшего мастера русской школы — Рублева. Тип лица в обеих иконах общий: тонкий нос, мелкие глаза, маленькие губы. Но в византийской иконе выпуклость форм подчеркнута пробелами, румянцем щек. У Рублева они неосязаемы, предельно одухотворены. Художник легко обозначает черты лица, отсюда впечатление ангельского целомудрия и нежности.

Среди икон нерусского происхождения только на Балканах встречаются такие, в которых предвосхищаются некоторые особенности русской школы. Таковы

12 16 иконы «Дмитрий Солунский» и «Чудо в Конех» из Хиландара. В них меньше лепки форм, чем в иконах греческих, сильнее выделены силуэты, гибкий, певучий контур, краски более открытые и звонкие. До сих пор неизвестно, каким образом эти иконы балканского происхождения могли быть известны в Древней Руси.

Изучение византийских и балканских корней древнерусской иконописи заслуживает внимания. Но гораздо важнее тот *чисто русский отпечаток*, который лежит на большинстве древнерусских икон.

В последнее время стали исследоваться связи между древнерусским искусством и культурой эпохи. Они не принимались во внимание старой иконографической школой, которая видела в иконописи лишь порождение церковности, религиозности и монашеского аскетизма.

Изучение исторических предпосылок, историко-культурной основы древней иконописи помогает глубже понять ее роль в жизни того времени. Конечно, это не значит, что каждое произведение русской иконописи можно возводить к определенным историческим или историко-культурным предпосылкам. В ее развитии была и своя внутренняя закономерность. Но тем не менее русская иконопись — это историческое явление, и первая задача историка — поставить его в связь с историей страны и народа.

Расцвет русской иконописи падает на вполне определенное время от конца XIV и до середины XVI века. Что представляет собой этот период русской истории? Его можно определить следующим образом. Пройдя через тяжкие испытания татарщины, русский народ находит силы начать борьбу за независимость, при этом хранит верность унаследованному через византийцев заветам греческой античности и христианства. Он еще не свершил всего, что ему предстояло совершить но уже начал объединяться ради успешной борьбы с врагом и осознавать свое единство. В искусстве, как в предварительной модели, он выражает свои чаяния и стремления, общественные, нравственные, религиозные идеалы. Расцвет иконописи предшествовал возникновению самодержавия, во многом порожденного борьбой с Востоком и при этом приобретшего черты восточного деспотизма. Расцвет падает на годы исторического кануна. Отсюда в иконах так много утопического возвышенно-идеального, несбыточно прекрасного.

## II

Современного человека не могут не удивлять резкие противоречия между жестокостью и грубостью нравов феодальной Руси и благородством и возвышенностью искусства. Это вовсе не значит, что оно отворачивалось от драмы жизни. Считать, что гении того времени творили в полной отрешенности от окружающего, значит переносить в прошлое болезни современного модернизма. Русские люди той эпохи вникали в ход жизни, но стремились вложить в искусство то, чего им не хватало в действительности и к чему их влекли чаяния народа. Удивительная чистота и покой, которыми дышат создания Рублева, подобны тишине на поле боя между двумя кровопролитными битвами.

Even more striking is the difference between the face of the angel from the Zvenigorod *Deesis Range* and the angel from the Vysotsky *Deesis* which was brought to Moscow from Constantinople. True, in this instance we are comparing painting by a rank-and-file Byzantine artist with something created by the greatest genius of the Russian school—Andrei Rublev. The type of the face is similar in both icons: the fine straight nose, small eyes and mouth. But in the Byzantine icon the modelling of the features is heavily accentuated by highlighting and rosy tinting of the cheeks. In Rublev's icon the features are almost ethereal, spiritual in the extreme. The painter moulded the features in a light, delicate way which leaves an impression of angelic chastity.

As regards icons of non-Russian origin only in the Balkans have I encountered any that anticipate certain features of the Russian school. Such are the icons of *St Demetrios of Thessalonica* and the *Archangel Michael's Miracle at Chonae*, from Hilandar. They show less modelling of form than the Greek icons, but the silhouette and the flowing contours are more strongly accentuated, and the colours more bright and resonant. It is not known how these icons of Balkan origin could have influenced the Russian school. The Byzantine and Balkan roots of early Russian icon painting are worth studying. But one should not forget that the *purely Russian imprint* which can be observed in the majority of early Russian icons was of decisive significance.

Contacts between early Russian art and the general culture of the epoch have recently been attracting the attention of historians. Such contacts were ignored by the old school of iconography, which saw icon painting only as the product of the Church, religious beliefs and monastic asceticism.

A study of its historical premises, its historical and cultural basis makes for a deeper understanding of the role of early painting in the life of that period. This does not mean, however, that every phenomenon of significance in Russian icon painting can be traced back to and linked with certain historical or historico-cultural premises. The development of icon painting also had its own inner logic. At any rate Russian icon painting is a historical phenomenon and the first task of a historian is to find its proper place in the history of the country and the nation.

The heyday of Russian icon painting occurred at a quite definite period dating from the end of the fourteenth to the mid-sixteenth century. What, in fact, is this period in Russian history? It can be described in the following way. After going through the most taxing trials of the Tartar invasion, the Russians found the strength to begin fighting for their independence while preserving faithfully the legacy of classical antiquity and Christianity which had come to them via Byzantium. The Russian people had not yet achieved what was to be accomplished later, but Rus was already beginning to unite for its successful struggle against the enemy, and was growing progressively more aware of its unity. In their art, as in a preliminary model, the people expressed their hopes and aspirations, their social, moral and religious ideals. The heyday of icon painting preceded the rise of autocracy which emerged in the struggle against the Orient and acquired features of oriental despotism. The heyday occurred during a period which might be termed a historical prelude. This is why the icons display so much that is utopian, elevated, ideal and incredibly beautiful.

## II

Modern man cannot help but be amazed at the sharp contradictions between the cruelty and crudeness of morals in feudal Rus and the nobility and loftiness of its art. This does not mean, however, that art turned away from the drama of life. Anyone who considers that the geniuses of that period created in absolute isolation is transferring to the past the afflictions of modern art in our time. The Russian people of that period were well aware of contemporary events, but they aimed to achieve in art what they lacked in reality, for which they were striving and hoping to achieve as a nation.

- 107 Из всех сокровищ древней иконописи историка, естественно, привлекают больше  
114 всего такие, в которых очевидно их прямое отношение к народной жизни того  
времени. Образы мучеников Бориса и Глеба выглядели тогда как увещевание  
114 князей отказаться от междуусобий, от которых так страдала вся страна. «Мо-  
192 ляющиеся» новгородцы — это памятник самосознания новгородской купеческой  
192 знати и ее благочестия. В «Битве новгородцев с сузальцами» проявился мест-  
ный патриотизм тех лет, когда новгородской свободе стали угрожать полки  
192 московских князей. Иконы Петра и Алексия — это прославление гражданской  
192 доблести князей церкви, сподвижников московских князей. Наконец, «Церковь  
воинствующая» — слава царственной Москве с молодым Иоанном IV во главе.  
Эти иконы могут быть названы историческими, гражданственными. Их можно  
уподобить публицистическому посланию старца Елеазарова монастыря Филофея  
на тему: «Москва — третий Рим».
- Среди икон имеется немало таких, в которых воплощены воззрения духовенства,  
82 как белого, так и черного. Из наиболее известных достаточно назвать новгород-  
скую икону «Отечество» XIV века и «Троицу» Рублева. Историки видят в них  
159 защиту церковных догматов о Троице, которые в те годы подвергались сомне-  
нию еретиками. С другой стороны, икона «Апокалипсис» московского Успен-  
57 ского собора — не только отклик на волновавшие общество ожидания конца  
мира. В ней косвенно отразились и воззрения так называемой ереси жировствую-  
щих. Еще более очевидно прямое воздействие церковной доктрины в иконах  
191 Благовещенского собора, которые в середине XVI века дали повод для нападок  
Висковатого и для постановлений Стоглавого собора.
- Среди древнерусских икон можно выделить особую группу таких, в которых  
57 проявились народные идеалы, сказала свое слово «земледельческая Русь». Это  
и Лавру, Власию, может быть, и Илье Пророку, которого изображали на ярком  
133 огненном фоне как преемника языческого бога грома и молнии Перуна. В не-  
которых случаях, возможно, в иконопись проникало и народное двоеверие,  
в частности почитание Матери Сырой Земли.
- Историку важна каждая возможность протянуть соединительные нити между  
загадочным искусством иконописи и тем, что нам достоверно известно о воз-  
зрениях, о верованиях и о суевериях людей того времени. Но это далеко не  
всегда удается сделать без натяжек. Такие шедевры, как «Троица» Рублева  
159 и «Апокалипсис» Кремлевского мастера, имеют более широкий смысл, чем тот,  
который в них вкладывали люди того времени. Недаром они и поныне волнуют  
нас не меньше, чем мраморы Фидия или Микеланджело. Неужели же для того  
только, чтобы оспорить ересь, нужно было создавать дивное творение Рублева,  
чтобы противодействовать московским притязаниям на Новгород — икону на  
тему воинской легенды. Свободомыслие искоренялось тогда кострами, на вра-  
жескую рать отвечали ратью. Задача историка — глубже вникнуть в древнее искус-  
ство, уяснить себе, каким образом оно служило средством духовного воспитания,  
понять, каковы были художественные ценности, без которых в то время не мог  
обойтись человек.
- Характерная особенность древнерусской иконописи, отвечавшая социальной  
структуре Древней Руси, — это наличие в ней слоя «господского» и «крестьян-  
ского». Среди икон выделяются, с одной стороны, роскошные, порой утончен-  
ные работы мастеров из княжеских центров, а также близких к боярской вер-  
хушке и, с другой стороны, изделия посадских и крестьянских мастеров, более  
бедные по материалу и по краскам, более незамысловатые по характеру. Это  
не значит, что каждая сторона имела свои святыни и только их почитала. Иконо-  
графия была общей. Городские и сельские мастера соревновались друг с дру-  
гом в работах на одну и ту же тему, которые были выполнены по одним и тем же  
образцам, прорисям.
- 21 «Богоматерь Ярославская» из бывшего собрания И. С. Остроухова — зрелое  
совершенное искусство, в нем проявилось глубокое философское осмысление

- The remarkable purity and peace pervading Rublev's paintings can be likened to the peace on the battlefield between two bloody battles.
- Of all the treasures of early icon painting the historian is naturally attracted first of all to those which display a direct link with the life of his time. The images of the martyrs, *Boris and Gleb*, seemed to appeal to the people to fight against the internecine strife from which the entire country suffered. The *Praying Novgorodians* reflected the outlook of the rich Novgorodian merchants, their pride and piety. The *Battle of the Suzdalians and the Novgorodians* reflected the local patriotism of those years when the freedom of the city of Novgorod was threatened by the princes of Moscow. The icons of *St Peter* and *St Alexius* are in fact glorification of the patriotic endeavours of these princes of the Church, the collaborators of the Moscow princes.
- Finally, the *Church Militant* is the lauding of Moscow as a kingdom with the young Ivan the Terrible at its head. These icons can be called historical, of a secular nature. They may be likened to the homily of Philotheus of the Yeleazarov Monastery on the theme: Moscow, the Third Rome.
- Among the icons there are many which represent the outlook of the clergy, both monastic and pastoral. Of the better known ones I shall quote the fourteenth century icon of the *New Testament Trinity* and Rublev's *Old Testament Trinity*. Historians see in these an attempt to uphold the Church dogmas on the Trinity which in those years were doubted by heretics.
- On the other hand, the icon of the *Apocalypse* in the Dormition Cathedral of the Moscow Kremlin is not only a reaction to the expectation of the end of the world which perturbed the nation, it indirectly reflected also the point of view of the "heresies of Judaism". The direct influence of the Church dogmas is even more apparent in the icons of the Cathedral of the Annunciation, which in the mid-sixteenth century provided grounds for the attacks of Viskovaty, and for the decisions of the Ecumenical Council of the Hundred Chapters.
- A distinct group can be discerned among early Russian icons which reflects popular ideals, and especially those of "the Rus of the tillers of the earth". These are first of all the icons representing the patron saints of domestic animals—George, Florus and Laurus, Blaise and, perhaps, the Prophet Elijah, who was depicted against a bright, fiery background as a successor to Perun, the pagan god of thunder and lightning. Perhaps in some cases icon painting also reflected the duality of popular beliefs, especially reverence for fecund Mother Earth.
- Every possibility of finding connecting links between the mysterious art of icon painting and what is reliably known about the world outlook, beliefs and superstitions of the people of that time is very important to the historian. But this cannot always be done—not by any means—without stretching a point. Such masterpieces as Rublev's *Old Testament Trinity* and the Kremlin Master's *Apocalypse* have a much broader meaning than that which the people of that time saw in them. No wonder these icons still have power to stir people, even today, no less than the marbles of Pheidias and Michelangelo. Surely it was not only with the aim of defeating heresy that Rublev created his wonderful painting, or another artist his icon on the theme of a military legend just to counteract the aspirations of Moscow to the Novgorod lands? Free thinking was fought with witch-hunting, and wars were the answer to wars. The task of the historians is to delve deep into early art and to find out in what way it served as a means of spiritual education of man; to understand what were the artistic values which were essential to man in those days.
- A characteristic feature of early Russian icon painting, well in keeping with the social structure of Rus at the time, is the existence of two layers, two strata, that of "the lords", and that of "the peasants". There are those icons which are distinguished for their splendour and at times extremely refined work by painters from centres of principalities or close to the upper crust of society; on the other hand there are icons painted by *posad* or village craftsmen, which are poorer in material and colour, and less profound in character. It cannot be said that each side had its special holy relics and looked only to them for assistance. The iconography was general. Quite frequently the painters

20 темы умиления, мастерское владение формой. В «народной реплике» иконы формы менее органичны и гибки, контуры угловаты, исчезает объем, зато в наклоне головы Марии столько теплоты и искренности выражения, что это искупают все «недостатки». Трудно решить, какому варианту следует отдать предпочтение.

197 «Архангел Михаил-воевода» из собрания П. Д. Корина отвечает народным

198 представлениям о карающей небесной силе. Икона «Архангел Михаил, попирающий дьявола» С. Ушакова — более изысканная по выполнению, более западническая. Следовательно, она более прогрессивна. Но на этот раз народный мастер вышел из состязания победителем.

Иконы северной школы XVIII века менее искусны по рисунку, чем ярославские иконы конца XVII века. Но в народных иконах нередко больше поэзии красок, чем в сухой графической манере ярославских мастеров, предвосхищающей виртуозность позднейших палехских лаков.

Профессиональное и фольклорное течения составляют в целом неотделимые части древнерусской иконописи. Одно немыслимо без другого.

Изучение исторического развития древнерусской иконописи помогает понять ее сущность. Она имела и свое начало и свой конец. Мы говорим о подъеме, расцвете и упадке. Но от этой последовательности были отклонения.

Современные исследователи уделяют много внимания выяснению времени и места возникновения отдельных икон. Но датировать их по характеру выполнения хотя бы по десятилетиям очень трудно. Развитие протекало в разных местах с различной быстротой. То, что в Новгороде и в Москве происходило в XIV—XV веках, в глухи на Севере сохранялось еще до XVII и даже до XVIII века. Простой хронологический ряд памятников не дает представления о том, чем было историческое развитие иконописи.

В XI—XII веках на Руси преобладала иконопись византийского характера, иконы, преимущественно большого размера, походили на фрески. Изображались вели-

35 чественно спокойные фигуры, с устремленным на зрителя взглядом. В ранних иконах царит эпическое спокойствие, в конце XII века в лицах больше драматизма.

38 39 В смягченности выражения Спаса и архангела «Златые власа» угадываются черты слагавшейся русской школы. Никола Новодевичий — это почти

40 41 живой, психологический портрет. Лицо Николы новгородской школы из Духова монастыря — это, как и во фресках Нередицы, выразительная маска с расширенными глазами и подчеркнутыми морщинами. Кремлевская икона «Богоматерь» с ее обилием золота — это еще отголосок византийской мозаики и эмали.

43 В «Богоматери Белозерской» с красным нимбом — первые признаки чистого колоризма русской школы.

В XIII—XIV веках в некоторых работах сохраняется и развивается киевская домонгольская традиция. Новое явление этого времени — возникновение русского примитива. Работы художников наивны и даже неуклюжи, но в них, особенно в житийных клеймах, подкупает непосредственность выражения, яркость красок, младенческое простодушие. Вынужденный разрыв с домонгольскими традициями помогал сложению национальной русской школы.

В конце XIV века на Руси поднимается новая волна византийских влияний, на этот раз эпохи Палеологов. Самым крупным их проводником был гениальный мастер Феофан Грек. Его искусство-страстное, драматичное, мудрое, суровое, порою трагически напряженное, нередко возвыщенно прекрасное — произвело сильнейшее впечатление на русских мастеров. Впрочем, русская иконопись пошла своим путем.

Иконопись Рублева и его современников — это явление высочайшего подъема московской школы начала XV века. Рублев преодолевает драматизм и суровость Феофана и в облике людей, в выражении их лиц, и в характере форм и красок. Творчество Рублева — одна из вершин русской иконописи.

Рядом с московской школой в XV веке расцветает иконопись в вольном городе Новгороде. Менее созерцательная, чем московская, она обладает не меньшей