

ПЕРЗРОНИ



1929

43

„ПЕРЕЗВОНЫ“

„PEREZVONY“

№ 43 — 1929 г.

Рига, А. О. Саламандра — Рыцарская 25.
Телефоны 22176 и 23423

Цена номера в Латвии 1½ лата (75 руб.)
За границей: в Европѣ 45 амер. цент.,
во внѣевропейскихъ странахъ 50 ам. цент.
(На мѣловой бумагѣ 2 лата, за границ. — 60 ам. ц.)

Содержаніе № 43:

Игорь Воиновъ — Благовѣщеніе (Стихи).
Сергѣй Маковский — Красота иконы.
Н. И. Мишеевъ — Икона въ бытовой и
исторической жизни русскаго народа.
П. Муратовъ — Пути русской иконы.
Любовь Столица — Благодатный бого-
мазь (иконописецъ Андрей Рублевъ).
Кн. Евг. Трубецкой — Міровоззрѣніе въ
краскахъ и линіяхъ.

(Вопросъ о смыслѣ жизни въ древне-русской иконо-
писи. Докладъ — прочитанный въ Московскомъ ре-
лигіозно-философскомъ обществѣ въ 1916 году).

Въ приложеніяхъ на картонѣ въ краскахъ:

- 1) „Образъ Живоначальныхъ Троицы“. Письмо Андрея Рублева. (Въ двѣ краски).
- 2) „Рождество Христово“. (Новгород. школа. 15—16 в.)
- 3) „Вознесеніе Господне“. (Новгородско-Московское письмо 15 вѣка).
- 4) „Св. Великомученикъ Георгій“. Чудо о змѣѣ (Новгород. школа. Нач. 16 в.).

Въ виду дороговизны изданія цена журнала съ настоящаго № повышена. (См. выше).
Слѣдующій номеръ будетъ посвященъ русской провинціи.

Представительства журнала „Перезвоны“

Эстонія — Ревель, Г. Паю. Harju tän. 39. Тобонъ — Kullosepa t. 8.

Литва — „Srauda“. Ковно, Laisves Aleja 76.

Финляндія — А. Reiche — Kellomäki Suomi

Германія — Гиршфельдъ. Берлинъ, Passauer Str. 5.

Чехословакія — Кн. Маг. „Пламя“. Прага 2, Ječna 32.

Югославія — И. И. Карпенко. Бѣлградъ, ul. Senjanin Ive 13.

Инж. А. Арія (для Хорватіи и Словеніи) — Загребъ, Vlaška ul. 24.

Продажа также въ книжныхъ магазинахъ:

„Славянская взаимность“. Бѣлградъ, Francorapova ul. 24. — „Возрожденіе“. Бѣлградъ, ул. Милоша, 11. — М. А. Суворинъ. Бѣлградъ, Topličin Venac 4.

Болгарія — Н. Алексѣевъ. Софія, Vrabča 19.

Турція — Константинополь, кн. маг. „Знаніе“ — Péra Coumbaradju № 118 и Пахаловъ — grand rue de Péra № 385.

Польша — Изд. „Добро“. Варшава, ul. Krakowskie Przedmiescie Nr. 53.

Египетъ — Е. Лауренбергъ. Александрія, 24, Boulevard de Ramleh.

Китай — И. А. Глѣбовъ. Харбинъ, New-Town, p. b. 6.

К. Аверстъ. Тіендзинъ, 20 Council Road. Talati Building.

„Русское Дѣло“. Шанхай, 574, Avenue Joffre.

Соед. Штаты Сѣв. Америки — Central Book Trading Company (А. В. Яременко), 47 East 8 th street. New-York City.

Калифорнія — N. E. W. S. & Company. „Новинка“, 2092, Sutter San Francisco.

Франція — Отдѣленіе Издательства — Парижъ (XVI) 20, rue Raynouard, 20.

Продажа въ магазинахъ Парижа:

Арбузовъ, 32, rue d'Anjou.

„Родникъ“, 106, rue de la Tour.

„Возрожденіе“, 2, rue de Seze,

И. Поволоцкій, 13, rue Bonaparte.

„Москва“, 9, rue Dupuytren.

„Маякъ“, 22, avenue des Ternes.

Е. Сіяльской, 2, rue Pierre-le-Grand.

„Офеня“ Билланкуръ 43 rue de St Cloud.

Въ Ниццѣ — 64 rue de France, магаз. Bibliotheque Russe.

Въ Марселѣ и Ліонѣ — въ магазинахъ „Культура“. — 95 rue Moncey (въ Ліонѣ) и 35 rue de l'Arbre (въ Марселѣ).

Въ Медонѣ — въ „Le Paon“.



И ПОДЪ ПИСАНІЕМЪ ЧЮДНЫМЪ СВОИМЪ
 РУКАМИ УКРАСИША ПАМЯТЬ
 ОТЕЦЪ СВОИХЪ. ЕЖЕ И ДОНЫНѢ
 ВСѢМЪ
 ЗРИТСЯ ВЪ СЛА
 ВОУ ХОУ
 БО
 Г
 О
 У

(К.О.)

Андрей Рублевъ за работой на лѣсахъ Спасо - Андроніевскаго
монастыря

Изъ рукописнаго „Житія Сергія Радонежскаго“. XVI вѣкъ

Подпись славянская въ переводѣ значить — „И подѣ писаніемъ чюднымъ
своими руками украсиша въ память отецъ своихъ. Ежѣ и донынѣ всѣмъ
зрится въ славу Христу Богу“ — 229.

ОПИСАНІЕ ВОСПРОИЗВЕДЕНІЙ.

I. Воспроизведения въ краскахъ.

Образъ Живоначальная Троицы. (Воспроизведение въ двухъ краскахъ). Знаменитая работа мастера иконописца Андрея Рублева — инока Троице-Сергиевой лавры, а затѣмъ Спасо-Андроніевского монастыря. (15 вѣкъ). Икона находится въ Троицкомъ соборѣ Троице-Сергиевой лавры.

Гретье пишетъ о ней: „Тонкая и таинственная одухотворенность почла на ней. Нельзя назвать иначе, какъ безупречной, ея простую и гармоническую композицію, живущую въ ритмѣ едва чувствуемаго и потому какъ-то особенно прекраснаго движенія — поворота средняго ангела, повтореннаго изгибомъ дерева и формой горы. Античный очеркъ ангельскихъ ликовъ былъ для русскаго художника видѣніемъ чисто идеальной неземной красоты, и съ этой мечтой его о странѣ священнаго преданія такъ удивительно совпадаетъ легкое и свѣтлое впечатлѣніе пейзажа съ эллинистическимъ зда-ніемъ“...

Въ краскахъ художникъ-иконописецъ далъ догматическое толкованіе Троичности Божества — давъ каждому ангелу свой цвѣтъ хитона, онъ бросилъ отсвѣты соотвѣтствующей окраски отъ каждаго ангела на двухъ другихъ и этой игрой свѣта какъ бы объединилъ между собой три несліянныхъ Лица Троицы. Къ сожалѣнію, этого не видно при двухцвѣтномъ воспроизведеніи знаменитаго образа.

Рождество Христово. Новгородская школа. Конецъ XV в. или начало XVI в. (Воспроизведение въ четырехъ краскахъ). Типичный образъ праздника Рождества Христова въ полномъ видѣ — съ изображеніемъ отдѣльных моментовъ событія — Младенца въ ясляхъ съ воломъ и конемъ около нихъ, Божіей Матери на ложѣ, славословящихъ Младенца ангеловъ, волхвовъ и пастырей со стадомъ, а ниже купанье Младенца и старецъ Іосифъ, искушаемый послѣдними сомнѣніями. Помимо повѣствовательнаго характера иконы, типиченъ и чисто-иконный стиль во всей его строгости, примитивности и чистотѣ. Характерна несоразмѣрность маленькихъ горокъ и большихъ человѣческихъ фигуръ или мелкихъ животныхъ и крупныхъ травинокъ и кустарниковъ.

У иконы финифтяной (эмалевый) окладъ.

Вознесение Господне. Письмо смѣшанной московско-новгородской манеры. Конецъ XV вѣка.

Типичный для XV в. образъ Вознесения. Гретье видитъ въ этой иконѣ одно изъ „самыхъ утонченныхъ проявленій Новгородскаго иконописнаго стиля“, отмѣчая изящество, мягкость, артистическую прелесть и композицію, и красокъ...

Симметрия выдержана и въ распредѣленіи фигуръ, такъ же какъ и горокъ и деревьевъ пейзажа, и въ распредѣленіи красочныхъ пятенъ (въ особенности въ центрѣ иконы — пурпуръ одѣяній Богоматери среди бѣлыхъ одеждъ ангеловъ).

Кондаковъ относитъ икону не къ чисто-новгородской школѣ, усматривая въ ней и черты московской школы.

Двухцвѣтные блики на одеждахъ (напр., у апостола справа, первомъ отъ Богоматери, или у праваго ангела) напоминаютъ черты Рублевской Троицы. Удлиненность фигуръ говоритъ о вліяніи мастера Діонисія. Колоритъ выдержанъ въ глубокихъ и чистыхъ тонахъ, характерныхъ для Новгородской школы.

Горизонталь горокъ (лещадокъ) — дѣлитъ композицію на двѣ части, отдѣляя происходящее на землѣ отъ происходящаго на небѣ, такъ же какъ деревца дѣлятъ композицію на части вертикально, выдѣляя центральную группу Богоматери съ ангелами.

Св. Великомученикъ Георгій. Чудо о змѣѣ. Новгородская школа. Начало XVI вѣка.

Одинъ изъ лучшихъ памятниковъ Новгородской иконописи (по Кондакову). Но мастеръ писалъ, уже нѣсколько отходя отъ старыхъ традицій, придавъ больше изящества Великомученику и явно въ духѣ Рублевской школы нарисовавъ его голову, напоминающую ангеловъ Рублева. (Пышная кудрявая голова). Подробно разработанъ пейзажъ. Архитектура должна передать царскій дворецъ и стѣну города, за которой укрылись его жители. Колоритъ иконы глубокий и яркій и типиченъ для новгородской иконописи, типиченъ онъ и по сочетанію красокъ. Бирюзовый фонъ иконы сообщаетъ ему глубину, обычно не свойственную русской иконѣ.

На иконѣ надпись, излагающая событіе, изображенное иконописцемъ.

II. Воспроизведения одноцвѣтные въ текстѣ.

I. (стр. 1349) **Спасъ Нерукотворенный** — воспроизведение первой въ христіанскомъ мірѣ иконы.

Типъ Спаса-Мокрая Брада одинъ изъ излюбленныхъ въ русской иконописи. Рисунокъ лика въ письмѣ Новгородской школы сдѣланъ тонкимъ контуромъ, усиленнымъ кое-гдѣ черточками бѣлилъ, безъ всякой лѣпки, углубленности, плоско и графически. Графикой раздѣланы волоса, таковъ-же орнаментъ убруса. Характерны двѣ дугообразныя морщины на лбу.

Образъ Христа чуждъ человѣческаго драматизма, при-сущаго изображеніямъ того же типа въ западномъ искусствѣ. Спасъ-Мокрая Брада — образецъ національнаго толкованія Иисусова образа, образа пастыря добраго, спокойно и мудро взирающаго на міродержавный порядокъ, образа, уже лишеннаго той суровости, строгости и скорбности, какія видны были въ греческихъ изображеніяхъ Спаса Вседержителя (см. фреску Софійскаго собора на 1350 стр.) и какія отчасти еще сохранялись въ начальныхъ

письмах русских мастеров. (См. Спасъ — Яро е О ко на 1358 стр.).

II. (стр. 1350) **Господь Вседержитель**. Фреска въ куполъ храма св. Софіи въ Новгородѣ. 11 вѣк.

III. (стр. 1351) **Богоматерь Нерушимая Стѣна**. Мозаика въ храмѣ св. Софіи въ Кіевѣ — въ алтарной абсидѣ. Стилъ византійскихъ мозаикъ. 11-й вѣк.

IV. (стр. 1352) **Св. Іоаннъ Предтеча**. Изъ Деисуса Новгородской школы 15 вѣка. Деисусъ измѣненное изъ греческаго „Деисисъ — моленіе“: изображеніе Христа между Богоматерью и Іоанномъ Предтечею, находящимися въ молитвенномъ предстояніи. Одна, чаще три отдѣльных иконы надъ царскими вратами. Непремѣнная принадлежность каждаго храма. Справа и слѣва отъ „Деисуса“ помещается на иконостасѣ „Чинъ“ — рядъ иконъ архангеловъ, апостоловъ, святителей и мучениковъ. (См. стр. стр. 1354 — 1355).

V. (стр. 1353) **Св. Пророкъ Ілія**. Иконографическій типъ — характерный для Новгородской школы 14 вѣка. Типичны — строгій овалъ лика съ острымъ (у раздвоенія волосъ) завершеніемъ и характерной одной прядью, падающей на лобъ, форма глазъ и большія глазныя впадины; въ манерахъ письма — рѣзкость и четкость рисунка, опредѣленность контуровъ, графичность „личного“ письма, однотонность въ одеждѣ, почти полное отсутствіе бликовъ и „оживокъ“ бѣлилами. Яркость колорита — красного и зеленого въ оригиналѣ.

VI. (стр. 1354—1355) **Поясной Деисусъ съ чиномъ** (О Деисусъ см. выше IV) — рядъ (7 иконъ) иконостаса. Школа Андрея Рублева. 15 вѣк. Московскій Никольскій Единоѡречскій монастырь.

Типичны постановка фигуръ и наклона головы, несимметричность формы фигуры — одно плечо образуетъ сглаженный уголъ и даетъ затѣмъ крутой наклонъ, наоборотъ другое идетъ пологой наклонной линіей (даже у срединной въ ряду иконы Господа), форма рукъ и т. д. Твердый, простой, опредѣленный рисунокъ (контур) сочетается съ мягкой моделировкой письма.

Свѣтлые тона — притушены. Блики прописаны не бѣлилами, а основнымъ-же цвѣтомъ, но взятымъ въ болѣе свѣтломъ тонѣ. „Оживки“ на вполне опредѣленныхъ мѣстахъ: около глазъ, на шеѣ, на рукахъ и т. д. Волосы трактованы графически. Фонъ раздѣланъ облаками, чего нѣтъ въ работахъ самого Андрея Рублева.

Форма головы у архангеловъ, пышность ихъ волосъ и кудри — типичны для традиціи, идущей отъ знаменитой Троицы Рублева; деталь, идущая отъ той-же традиціи, — тонкіе жезлы въ рукахъ архангеловъ.

Богоматерь напоминаетъ очертаніемъ головы Богородичныя иконы, относимыя къ самому Рублеву (напр., списокъ Владимирской Богоматери — см. стр. 1356)

Спасъ Вседержитель — типъ Господской иконы 15 вѣка.

Всѣ изображенія — поясные. Силуэтность ихъ рассчитана на видимость издали, съ высоты и отдаленности иконостаса. Въ краскахъ можно-бы замѣтить заботу объ общемъ впечатлѣніи отъ всего ряда иконъ — въ варіаціяхъ и группировкѣ красочныхъ пятенъ.

Традиція Рублева — высшее достиженіе русской иконописи по благородству линій, изяществу формы и гармоніи красокъ.

VII. (стр. 1356) **Владимирская Богоматерь**. Икона Владимirsкаго Успенскаго собора, написанная взаиѣнъ пе-

ренесенной въ Москву (см. статью Мишеева) Владимирской иконы Божіей Матери греческаго письма.

Письмо Андрея Рублева — холодный голубоватый общій тонъ, характеръ рисунка (см. выше подъ VI), черты лица, съ типичной для Рублева легкой горбинкой носа, прекрасный силуетъ всей композиціи, ритмъ линій и гармонія красокъ. Въ русской списокъ греческой иконы вошло нѣчто отъ русской души.

Напоминають эту икону Владимирская Богоматерь въ западномъ притворѣ Троицкаго Собора въ Троице-Сергіевой Лаврѣ (расписаннаго, какъ и Владимирскій Успенскій соборъ, Рублевымъ вмѣстѣ съ мастеромъ Данииломъ) и недавно открытая икона въ часовнѣ Троицкой же Лавры у Ильинскихъ воротъ въ Москвѣ — лишнее доказательство принадлежности иконъ кисти Рублева.

VIII. (стр. 1357) Деталь фрески „Апостолъ Петръ ведетъ праведниковъ въ рай“ во Владимірскомъ Успенскомъ соборѣ. Часть грандіознаго сюжета „Страшный Судъ“. Письмо Андрея Рублева, расписавшаго вмѣстѣ съ Данииломъ Успенскій Соборъ.

IX. (стр. 1358) **Спасъ Яро е Око** — типъ изображенія промежуточный между греческимъ и національно-русскимъ: строгость и суровость греческой иконы уже смягчена русскими мастерами, но въ нѣкоторой степени еще сохранилась, какъ свидѣтельствуеъ о томъ и самое наименованіе образа иконописцами — мастерами. (XIV в.).

X. (стр. 1359) **Архангелъ Михаилъ** — изъ чина, описаннаго выше подъ п. VI.

XI и XII. (стр. 1360 — стр. 1361) **Евангелисты Лука и Іоаннъ**. Смѣшанной манеры новгородско-московской конца 15 — начала 16 вѣка. Очертанія фигуры евангелиста Луки, въ особенности его голова и пышные волосы, раздѣланные кудрями, руки и конецъ праваго рукава хитона — характерны для традиціи Рублева. Въ фигурахъ передано движеніе. Формы пейзажа, горокъ на иконѣ — въ стилѣ Діонисія. Въ архитектурѣ нѣтъ отступленія отъ греческихъ традицій.

XIII. (стр. 1362) **Притча о неимущемъ одѣяннѣ брачна**. Фреска Орапонтова монастыря. 1500—1502 года Мастера Діонисія. Живописность иконописи 14 вѣка уступаетъ мѣсто большей узорчатости письма: сила живописнаго пятна уступаетъ мѣсто красотѣ узора, и живопись уступаетъ мѣсто графикѣ; значеніе силуэта нѣсколько умалняется обиліемъ подробностей: характерны для Діонисія — нѣкоторая осторожность въ выраженіи движенія, замирающаго въ граціи жеста, осторожность во всѣхъ характеристикахъ — аскетизма Іоанна Предтечи, суровости Николая Угодника и т. д., смягченныхъ сравнительно съ Рублевской школой. Большая стилистическая строгость. Изображеніе фигуръ нѣсколько въ удлиненныхъ пропорціяхъ.

XIV. (стр. 1363) **Успеніе Пресвятой Богородицы**. Смѣшанной манеры письма. Новгородская группа 15 вѣка или нач. 16 вѣка. Икона, вѣроятно, изъ праздничнаго ряда иконостаса. Успеніе изображено въ сложной темѣ съ Воскресеніемъ Богоматери (наверху иконы) и съ 12 апостолами въ облакахъ. Симметричность въ построении, (но апостоловъ справа 7, а слѣва 5), въ архитектурныхъ деталяхъ — примѣры „обратной перспективы“ (параллельныя прямыя сближаются въ направленіи къ зрителю, а не въ направленіи отъ него, какъ это бываетъ нормально въ перспективѣ — напр. при взглядѣ вдоль улицы или аллеи

улица и аллея суживаются вдали, на иконѣ же при „обратной перспективѣ“ онѣ будутъ расширяться вдали: отъ иконы устремленіе какъ бы къ молящемуся направлено, а не отъ него). Фигуры удлинены — въ стилѣ Діонисія.

XV и XVI. (стр. 1364 — 1365) Снятие со Креста и Положеніе во Гробъ. (Плачь Богородицы) Также изъ праздничнаго яруса иконостаса.

Школа Діонисія (см. XIII). Иконы полны настроенія и драматизма, дѣйствія.

Въ построеніи композиціи интересны повторяющіяся линіи, напр. линія тѣла Христа и спины Іосифа повторяется въ изгибѣ спины одной изъ женъ-мироносицъ и отчасти въ фигурѣ Іоанна; также линія спины мироносицы справа повторена въ сосѣдней фигурѣ и внизу фигурой Никодима, извлекающаго гвозди. Получается нѣкоторая геометрическая схематичность композиціи.

Помимо ритмичности, повторяемости линій — налицо и ритмичность, повторяемость отдѣльных частей композиціи.

XVII. (стр. 1366) Входъ Господень въ Іерусалимъ. Того же типа, что двѣ предыдущія иконы. Фигуры учениковъ и вышедшихъ навстрѣчу евреевъ, поворотъ Христа — напоминаютъ фрески Отрапонтонскаго монастыря, расписаннаго Діонисіемъ. (См. выше XIII).

XVIII. (стр. 1367) Житіе Св. Николая Чудотворца. Поставленіе Св. Николая во діаконы. На царскихъ вратахъ. Деталь. 16 вѣкъ. Замѣтно вліяніе Діонисіевской школы — въ удлинённыхъ фигурахъ священнослужителей. Интересно отмѣтитъ введеніе въ иконописъ національнаго начала въ видѣ архитектурныхъ деталей русскаго типа (храмы и купола луковками) наряду съ греческими, несмотря на то, что въ житіи греческаго святого эти русскія черты исторически не оправданы.

XIX. (стр. 1368) Свв. Фролъ и Лавръ. Новгородской школы. Срединна 16 вѣка. Святые — покровители коневодства — стоятъ по сторонамъ Арх. Михаила, ниже изображены приготовленные для нихъ кони. Внизу табунъ лошадей. Нижняя сцена представляетъ и бытовой интересъ. Въ деталяхъ (одеждѣ, головныхъ уборахъ и пр.) сходство съ древними новгородскими иконами. Пропорціи фигуръ удлинённые въ стилѣ Діонисіевскомъ.

Изображенія Свв. Фрола и Лавра съ конями появились только въ русской иконописи — такихъ изображеній не знаетъ ни греческая и афонская живопись, ни южно-славянская.

XX (стр. 1369) Благовѣщеніе. Новгород. школы. 16 вѣкъ — середина или вторая половина. Икона составлена изъ 2 частей, ранѣе бывшихъ, видимо, въ створкахъ царскихъ вратъ. Стилъ и колоритъ Діонисіевскіе. Сложность архитектурныхъ формъ, свойственная московской школѣ, причемъ греческія архитектурныя формы дополнены русскими, въ видѣ луковокъ и т. п. Только національное начало проявлено въ разработкѣ архитектурнаго фона слабѣе, чѣмъ въ указанномъ выше „житійномъ“ образѣ св. Николая.

Прекрасно передано сильное движеніе только что вставшаго на землю ангела.

XXI. (стр. 1370) Свв. Зосима и Савватій, основатели Соловецкаго монастыря. Устюжское письмо конца 16 или начала 17 вѣка. Черты, типичныя для ранней строгановской манеры. Интересенъ способъ изображенія острова на морѣ и на немъ монастыря, носящій свое

его рода „лубочный“ характеръ, развившійся особенно въ народныхъ картинкахъ.

(Сравни „Спасеніе утопающаго на морѣ св. Николаемъ“ — на стр. 1380).

XXII. (стр. 1371) Царскія врата съ иконами Благовѣщенія, Свв. Василія Великаго и Іоанна Златоуста. Начальный періодъ Строгановской школы. 16 вѣкъ.

XXIII. (стр. 1372) „Архіерей Великій“ — письмо Симона Ушакова. XVII в. Архіерей Великій — это Іисусъ Христосъ въ видѣ великаго архіерея „по чину Мельхиседекову“. Написанная еще въ технику чисто иконописной, икона отступаетъ отъ духа и смысла русской иконописи, отходя отъ духовнаго, „горняго“ къ плотскому человѣческому, земному.

Съ точки зрѣнія внѣшней правды это такъ же не похоже на жизнь, какъ и стильные новгородскіе лики, но тѣ внутренне правдивы, а этотъ и внутренне и внѣшне лживъ. (И. Грабарь)

XXIV. (стр. 1373) Знаменіе Божіей Матери, св. мученикъ Никита, св. Григорій Богословъ, св. муч. Марѳа и св. муч. Евпраксія. Письмо Истомы Савина, мастера Строгановской школы. Ок. 1600 г.

Икона, повидимому, семейная — Никиты Григорьевича Строганова, на что указываютъ имена святыхъ.

Въ иконахъ Строгановской школы необычайно тщательная отдѣлка деталей, увлеченіе формой, а не содержаніемъ. Молитвенное устремленіе выражалось не столько въ изображеніи, сколько во внимательной, тщательной обработкѣ иконы. Обиліе золота.

XXV. (стр. 1374) „Не рыдай мене, Мати“, Нерукотворенный Спасъ и святые на поляхъ. Первая треть 17 в. Прекрасное произведеніе искусства, приписываемое Прокопію Чирину.

XXVI. (стр. 1375) Божія Матерь Умиленія. Деталь Строгановскихъ писемъ 16 вѣка.

XXVII и XXVIII (стр. 1376 и 1377) Лѣвая и правая створки триптиха — складня съ изображеніемъ Деисуса съ чиномъ. Строгановская школа. Лѣвая створка письма Прокопія Чирина, правая Никифора Савина.

Лики и нѣкоторые детали прописаны съ большимъ количествомъ бѣлизы — въ особенности въ правой створкѣ.

XXIX. (стр. 1379) Св. Іоаннъ Предтеча въ пустынѣ. Первая треть 17 в. Икона приписывается Назарію Савину (сыну Истомы и брату Никифора Савинныхъ). Тонкое золотое письмо, нѣжный, перламутровый пейзажъ съ рѣкой Іорданомъ, изъ которой пьютъ воду звѣри пустыни, архангелъ, ведущій маленькаго Іоанна; вся пустыня, полная растений и животныхъ („продвѣла есть пустыня, яко кринь, Господи“) — даютъ прекрасную картину, полную настроенія. И у мастеровъ Строгановской школы форма не всегда убивала содержаніе.

XXX. (стр. 1380) Клеймо на полѣ иконы св. Николая Чудотворца. Изъ житія его — эпизодъ спасенія утопающаго. Новгородская школа. 16 вѣкъ. Изображеніе моря — въ народномъ стилѣ. Деталь „житійной“ иконы.

XXXI. (стр. 1380) Деисусъ съ чиномъ. Новгородской школы конца 15 вѣка. Деталь.

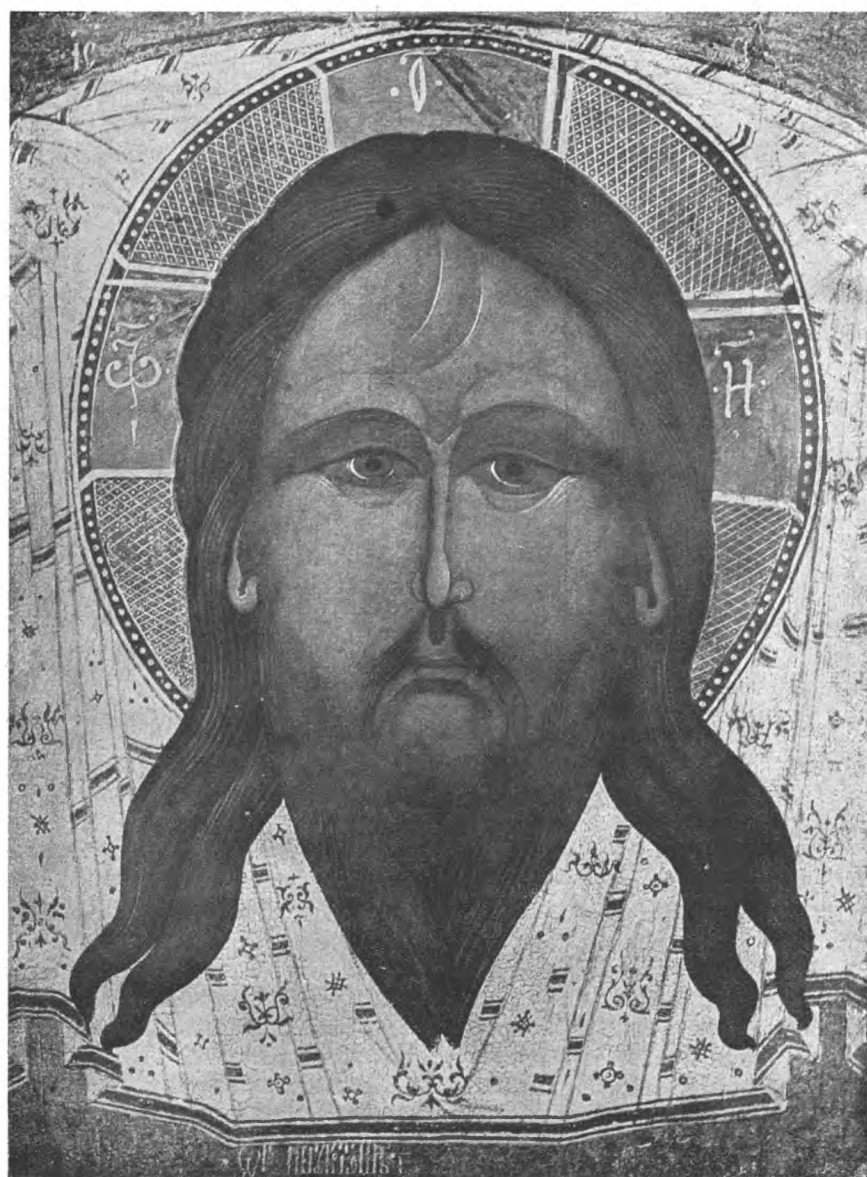
Въ оригиналѣ надъ чиномъ идетъ и рядъ праздничный — изображенія праздниковъ, помѣщающіяся на иконостасѣ надъ Деисусомъ съ чиномъ.

(Н. П. Кондаковъ — „Русская Икона“, Игорь Грабарь — „Исторія Живописи“, Сборникъ — „Вопросы реставраціи“, Москва 1926 г., и др.).

ПРОЗВЫ

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЖУРНАЛЪ

№ 2 1929 № 43



Спасъ Нерукотворенный. („Спасъ Мокрая Брада“)
(Новгородская школа. XV вѣкъ)



Господь Вседержитель.
Фреска въ Софійскомъ соборѣ въ Новгородѣ. XI вѣкъ

КНЯЗЬ ЕВГ. ТРУБЕЦКОЙ

МІРОВОЗРѢНІЕ ВЪ КРАСКАХЪ И ЛИНІЯХЪ

(Вопросъ о смыслѣ жизни въ древне-русской иконописи)

Вопросъ о смыслѣ жизни, быть можетъ, никогда не ставился болѣе рѣзко, чѣмъ въ настоящіе дни обнаженія мірового зла и безсмыслицы.

...Въ теченіе безпредѣльной серіи вѣковъ въ мірѣ царствовалъ адъ — въ формѣ роковой необходимости смерти и убійства. Что же сдѣлалъ въ мірѣ человѣкъ, этотъ носитель надежды всей твари, свидѣтель иного высшаго замысла? Вмѣсто того, чтобы бороться противъ этой „державы смерти“, онъ изрекъ ей свое „аминь“. И вотъ, адъ царствуетъ въ мірѣ съ одобренія и согласія человека, — единственнаго существа, призваннаго противъ него бороться: онъ вооруженъ всѣми средствами человѣческой техники. Народы живьемъ глотаютъ другъ друга: народъ, вооруженный для всеобщаго истребленія, — вотъ тотъ идеалъ, который періодически торжествуетъ въ исторіи. И всякій разъ его торжество возвѣщается однимъ и тѣмъ же гимномъ въ честь побѣдителя, — „кто подобенъ звѣрю сему!“

Если въ самомъ дѣлѣ вся жизнь природы и вся исторія человѣчества завершаются этимъ

апоѳеозомъ злого начала, то гдѣ же тотъ смыслъ жизни, ради котораго мы живемъ и ради котораго стоитъ жить? Я воздержусь отъ собственнаго отвѣта на этотъ вопросъ. Я предпочитаю напомнить то его рѣшеніе, которое было высказано отдаленными нашими предками. То были не философы, а духовидцы. И мысли свои они выражали не въ словахъ, а въ краскахъ. И тѣмъ не менѣе ихъ живопись представляетъ собою прямой отвѣтъ на нашъ вопросъ. Ибо въ ихъ дни онъ ставился не менѣе рѣзко, чѣмъ теперь. Тотъ ужасъ войны, который мы воспринимаемъ такъ остро, для нихъ былъ зломъ хроническимъ. Объ „образѣ звѣринои“ въ ихъ времена напоминали безчисленныя орды, терзавшія Русь. Звѣриное царство и тогда приступало къ народамъ все съ тѣмъ же вѣковѣчнымъ искушеніемъ: „все сіе дамъ тебѣ, егда поклонишися мнѣ“.

Все древне-русское религіозное искусство зародилось и выросло въ борьбѣ съ этимъ искушеніемъ. Въ отвѣтъ на него древне-русскіе иконописцы съ поразительной ясностью и силой воплотили въ образахъ и краскахъ то,

что наполняло ихъ душу — видѣніе иной жизненной правды и иного смысла міра.

...Сущность той жизненной правды, которая противопоставляется древне-русскимъ религиознымъ искусствомъ образу звѣриному, находитъ себѣ исчерпывающее выраженіе не въ томъ или иномъ иконописномъ изображеніи, а въ древне-русскомъ храмѣ въ его цѣломъ. Здѣсь именно храмъ понимается какъ то начало, которое должно господствовать въ мірѣ. Сама вселенная должна стать храмомъ Божиимъ. Въ храмъ должны войти все человѣчество, ангелы и вся низшая тварь. И именно въ этой идеѣ мірообъемлющаго храма заключается та религиозная надежда на грядущее умиротвореніе всей твари, которая противопоставляется факту всеобщей войны и всеобщей кровавой смуты.

...Византійскій куполь надъ храмомъ изображаетъ собою сводъ небесный, покрывшій землю. Напротивъ, готическій шпиль выражаетъ собою неудержимое стремленіе ввысь, подъедающее отъ земли къ небу каменные громады. И, наконецъ, наша отечественная „луковица“ воплощаетъ въ себѣ идею глубокаго молитвеннаго горѣнія къ небесамъ, чрезъ которое нашъ земной міръ становится причастнымъ потустороннему богатству. Это завершение русскаго храма — какъ бы огненный языкъ, увѣнчанный крестомъ и къ кресту заостряющійся. При взглядѣ на нашъ московскій Иванъ-Великій кажется, что мы имѣемъ предъ собою какъ бы гигантскую свѣчу, горящую къ небу надъ Москвою; а многоглавые кремлевскіе соборы и многоглавыя церкви суть какъ бы огромные многосвѣщники... Сущность этого религиозно-эстетическаго перживанія прекрасно передается народнымъ выраженіемъ — „жаромъ горять“ — въ примѣненіи къ церков-

нымъ главамъ. ...Черезъ это видимое снаружи горѣніе небо сходитъ на землю, проводится внутрь храма и становится здѣсь (въ куполѣ) тѣмъ его завершеніемъ, гдѣ все земное покрывается рукою Всевышняго, благословляющей изъ темно-синяго свода. И эта рука, побѣждающая мірскую рознь, все приводящая къ единству соборнаго цѣлаго, держитъ въ себѣ судьбы людскія.

Мысль эта нашла себѣ замѣчательное образное выраженіе въ древнемъ новгородскомъ храмѣ св. Софіи (XI вѣкъ). Тамъ не удались многократныя попытки живописцевъ изобразить благословляющую десницу Спаса въ главномъ куполѣ: вопреки ихъ стараніямъ получилась рука, зажатая въ кулакъ; по преданію, работы въ концѣ концовъ были остановлены голосомъ съ неба, который запретилъ исправлять изображеніе и возвѣстилъ, что въ рукѣ Спасителя зажатъ самъ градъ Великій Новгородъ: когда разожмется рука, — надлежитъ погибнуть граду тому.

Замѣчательный варіантъ той же темы можно видѣть въ Успенскомъ соборѣ во Владимирѣ на Клязьмѣ: тамъ на древней фрескѣ,

писанной знаменитымъ Рублевымъ, есть изображеніе — „праведницы въ рукѣ Божіей“ — множество святыхъ въ вѣнцахъ, зажатыхъ въ могучей рукѣ на вершинѣ небеснаго свода; и къ этой рукѣ со всѣхъ концовъ стремятся сонмы праведниковъ, созываемые трубою ангеловъ, трубящихъ кверху и книзу.

Такъ утверждается во храмѣ то внутреннее соборное объединеніе, которое должно побѣдить хаотическое раздѣленіе и вражду міра и человѣчества. Соборъ всей твари какъ грядущій міръ вселенной, объемлющій и ангеловъ, и человѣковъ, и всякое дыханіе земное, — такова основная храмовая идея нашего древняго религиознаго искусства, господствовавшая и въ древней нашей



Богоматерь „Нерушимая стѣна“
Мозаика въ храмѣ Св. Софіи въ Кіевѣ. XI вѣкъ

архитектурѣ и въ живописи... такова та основная тема, которой въ древне-русской религиозной живописи все подчиняется.

Чтобы понять своеобразный языкъ ея символическихъ изображений, необходимо сказать нѣсколько словъ о томъ главномъ препятствіи, которое доселѣ затрудняло для насъ его пониманіе.

Нѣтъ ни малѣйшаго сомнѣнія въ томъ, что эта иконопись выражаетъ собою глубочайшее, что есть въ древне-русской культурѣ; болѣе того, мы имѣемъ въ ней одно изъ величайшихъ, міровыхъ сокровищъ религиознаго искусства. И, однако, до самаго послѣдняго времени икона была совершенно непонятною русскому образованному человѣку.

Онъ равнодушно проходилъ мимо нея, не удостоивая ее даже миомолетнаго вниманія. Онъ просто-напросто не отличалъ иконы отъ густо покрывавшей ее копоты старины. Только въ самые послѣдніе годы у насъ открылись глаза на необычайную красоту и яркость красокъ, скрывавшихся подъ этой копотью. Только теперь, благодаря изумительнымъ успѣхамъ современной техники очистки, мы увидѣли эти краски отдаленныхъ вѣковъ, и миѣ о „темной иконѣ“ разлетѣлся окончательно. Оказывается, что лики святыхъ въ нашихъ древнихъ храмахъ потемнѣли единственно потому, что они стали намъ чуждыми; копоть на нихъ нарастала частью вслѣдствіе нашего невниманія и равнодушія къ сохраненію святыни, частью вслѣдствіе нашего неумѣнія хранить эти памятники старины.

Съ этимъ нашимъ незнаніемъ красокъ древней иконописи до сихъ поръ связывалось и полнѣйшее непониманіе ея духа. Ея господствующая тенденція односторонне характеризовалась неопредѣленнымъ выраженіемъ „аскетизмъ“ и въ качествѣ „аскетической“ отбрасывалась, какъ отжившая ветшь. А рядомъ съ этимъ оставалось непонятнымъ самое существенное и важное, что



Св. Іоаннъ Предтеча
Изъ Деисуса Новгородской школы. XV вѣкъ

есть въ русской иконѣ — та несравненная радость, которую она возвѣщаетъ міру. Теперь, когда икона оказалась однимъ изъ самыхъ красочныхъ созданій живописи всѣхъ вѣковъ, намъ часто приходится слышать объ изумительной ея жизнерадостности; съ другой стороны, вслѣдствіе невозможности отвергать присущаго ей аскетизма, мы стоимъ передъ одной изъ самыхъ интересныхъ загадокъ, какія когда-либо ставились передъ художественною критикою. Какъ совмѣстить этотъ аскетизмъ съ этими необычайно живыми красками? Въ чемъ заключается тайна этого сочетанія высшей скорби и высшей радости? Понять эту тайну и значитъ — отвѣтить на основ-

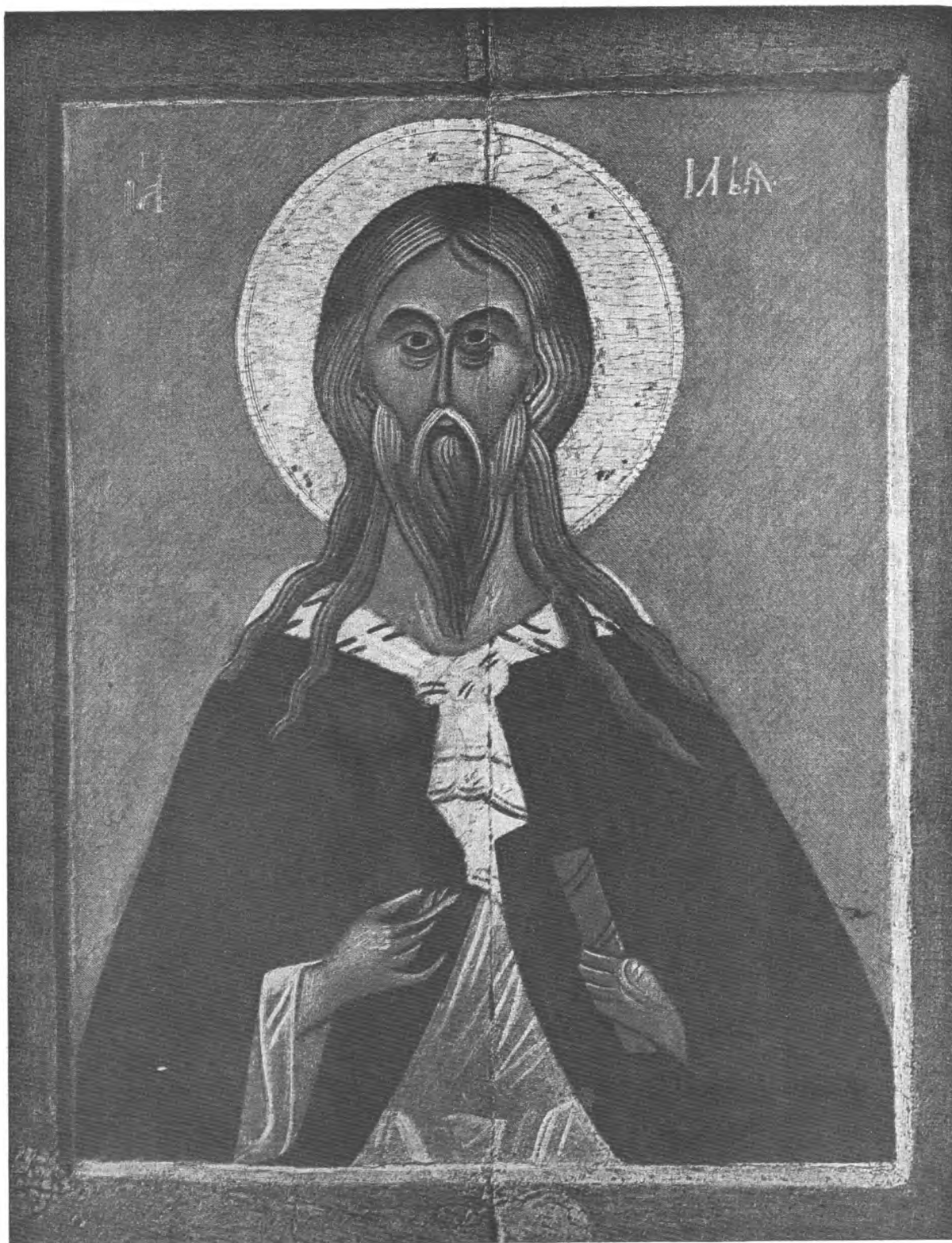
ной вопросъ настоящаго доклада, — какое пониманіе смысла жизни воплотилось въ нашей древней иконописи.

Безъ всякаго сомнѣнія, мы имѣемъ здѣсь двѣ тѣсно между собою связанныя стороны одной и той же религиозной идеи: вѣдь нѣтъ Пасхи безъ Страстной седмицы и къ радости всеобщаго воскресенія нельзя пройти мимо животворящаго креста Господня. Поэтому въ нашей иконописи мотивы радостные и скорбные, аскетическіе, совершенно одинаково необходимы..., хотя слѣдуетъ все время помнить, что этотъ ея скорбно-аскетическій аспектъ имѣетъ лишь подчиненное и притомъ подготовительное значеніе. Важнѣйшее въ ней, конечно, — радость окончательной побѣды Богочеловѣка надъ звѣрчеловѣкомъ, введеніе во храмъ всего челоувѣчества и всей твари; но къ этой радости челоувѣкъ долженъ быть подготовленъ подвигомъ: онъ не можетъ войти въ составъ Божьяго храма такимъ, каковъ онъ есть.

...Поверхностному наблюдателю аскетическіе лики могутъ показаться безжизненными, окончательно изсохшими. На самомъ дѣлѣ, въ

нихъ съ несравненной силой просвѣчиваетъ выраженіе духовной жизни, и это — несмотря на необычайную строгость традиціонныхъ, условныхъ формъ, ограничивающихъ свободу иконописца. Казалось бы, въ этой живописи не какіе-либо несущественные штрихи, а

именно существенныя черты предусмотрѣны и освящены канонами: и положеніе туловища святого и взаимоотношеніе его крестъ-накрестъ сложенныхъ рукъ, и сложеніе его благословляющихъ пальцевъ; движеніе стѣснено до крайности, исключено все то, что могло бы



Св. Пророкъ Ілія
Новгородская школа. Начало или середина XIV вѣка



Апостолъ Петръ



Архангелъ Михаилъ



Богоматерь

Поясной Деисусъ (Деисисъ) съ чиномъ — Рублевской школы. XV вѣкъ. Иконы иконостаса

сдѣлать Спасителя и святыхъ похожими „на таковыхъ же, каковы мы сами“. Даже тамъ, гдѣ движеніе допущено, оно введено въ какія-то неподвижныя рамки, которыми оно словно сковано. Но даже тамъ, гдѣ оно совсѣмъ отсутствуетъ, во власти иконописца все-таки остается взглядъ святого, выраженіе его глазъ, то-есть то самое, что составляетъ высшее средоточіе духовной жизни человѣческаго лица. И именно здѣсь сказывается во всей своей поразительной силѣ то высшее творчество религиознаго искусства, которое низводитъ огонь съ неба и освѣщаетъ имъ изнутри весь человѣческій обликъ, какимъ бы неподвижнымъ онъ ни казался.

...Въ теченіе многихъ лѣтъ я находился подъ сильнымъ впечатлѣніемъ знаменитой фрески Васнецова, „Радость праведныхъ о Господѣ“ въ кievскомъ соборѣ св. Владиміра (этюды къ этой фрескѣ имѣются, какъ извѣстно, въ Третьяковской галлерей въ Москвѣ). Признаюсь, что это впечатлѣніе нѣсколько ослабѣло, когда я познакомился съ разработкой той же темы въ Рублевской фрескѣ Успенскаго собора во Владимірѣ на Клязьмѣ. И преимущество этой древней фрески передъ твореніемъ Васнецова весьма характерно для древней иконописи. У Васнецова полетъ праведныхъ въ рай имѣетъ черезчуръ естественный характеръ физическаго движенія: праведники устремляются въ рай не только мыслями, но и всѣмъ туловищемъ: это, а

также болѣзненно-истерическое выраженіе нѣкоторыхъ лицъ, сообщаетъ всему изображенію тотъ слишкомъ реалистическій для храма характеръ, который ослабляетъ впечатлѣніе.

Совсѣмъ другое мы видимъ въ древней Рублевской фрескѣ въ Успенскомъ соборѣ во Владимірѣ. Тамъ необычайно сосредоточенная сила надежды передается исключительно движеніемъ глазъ, устремленныхъ впередъ. Крестообразно-сложенныя руки праведныхъ совершенно неподвижны, такъ же какъ и ноги и туловище. Ихъ шествіе въ рай выражается исключительно ихъ глазами, въ которыхъ не чувствуется истерическаго восторга, а есть глубокое внутреннее горѣнье и спо-

койная увѣренность въ достиженіи цѣли, но именно этой-то кажущейся физической неподвижностью и передается необычайное напряженіе и мощь неуклонно совершающагося духовнаго подъема: чѣмъ неподвижнѣе тѣло, тѣмъ сильнѣе и яснѣе воспринимается тутъ движеніе духа, ибо міръ тѣлесный становится его прозрачной оболочкой. И именно въ томъ, что духовная жизнь передается одними глазами совершенно неподвижнаго облика, — символически выражается необычайная сила и власть духа надъ тѣломъ. Получается впечатлѣніе, точно вся тѣлесная жизнь замерла въ ожиданіи высшаго откровенія, къ которому она прислушивается. И иначе его услышать нельзя: нужно, чтобы сначала прозвучалъ призывъ „да молчитъ всякая



Спасъ Вседержитель (Пантократоръ)
(Средняя икона Деисуса)



Иоаннъ Креститель

Архангелъ Гавріиль

Апостолъ Павелъ

Поясной Деисусъ (Деисисъ) съ чиномъ — Рублевской школы. XV вѣкъ. Иконы иконостаса

плоть человѣческая“. И только, когда этотъ призывъ доходить до нашего слуха, — человѣческій обликъ одухотворяется: у него отверзаются очи. Они не только открыты для другого міра, но отверзаютъ его другимъ: именно это сочетаніе совершенной неподвижности тѣла и духовнаго смысла очей, часто повторяющееся въ высшихъ созданіяхъ нашей иконописи, производитъ потрясающее впечатлѣніе.

Ошибочно было бы думать, однако, что неподвижность въ древнихъ иконахъ составляетъ свойство всего человѣческаго; въ нашей иконописи она усвоена не человѣческому облику вообще, а только опредѣленнымъ его состояніямъ: онъ неподвиженъ, когда онъ преисполняется сверхчеловѣческимъ, Божественнымъ содержаніемъ, когда онъ такъ или иначе вводится въ неподвижный покой Божественной жизни. Наоборотъ, человѣкъ въ состояніи безблагодатномъ, или же доблагодатномъ, человѣкъ, еще не „успокоившійся“ въ Богѣ или просто не достигшій цѣли своего жизненнаго пути, часто изображается въ иконахъ чрезвычайно подвижнымъ... Неподвижность въ иконахъ усвоена лишь тѣмъ изображеніямъ, гдѣ не только плоть, но и самое естество человѣческое приведено къ молчанію, гдѣ оно живетъ уже не собственно, а надчеловѣческою жизнью.

Только сознанію безрелигіозному или поверхностному древне-русская икона можетъ показаться безжизненною. Извѣстная холодность и какая-то отвлеченность есть, пожалуй, въ иконѣ древне-греческой. Но какъ разъ въ этомъ отношеніи русская иконопись представляетъ полную противоположность греческой.

...Говоря объ аскетизмѣ русской иконы, невозможно умолчать и о другой ея чертѣ, органически связанной съ аскетизмомъ. Икона въ

ея идеѣ составляетъ неразрывное цѣлое съ храмомъ, а потому подчинена его архитектурному замыслу. Отсюда — изумительная архитектурность нашей религіозной живописи: подчиненіе архитектурной формѣ чувствуется не только въ храмовомъ цѣломъ, но и въ каждомъ отдѣльномъ иконописномъ изображеніи.

...Эта черта больше, чѣмъ какая-либо другая, углубляетъ пропасть между древней иконописью и живописью реалистическою. Мы видимъ передъ собою, въ соотвѣтствіи съ архитектурными линіями храма, человѣческія фигуры, иногда черезчуръ прямолинейныя, иногда, напротивъ, — неестественно изогнутыя соотвѣстннчю линіямъ свода; подчиняясь стремленію взрѣхъ высокаго и узкаго иконостаса, эти образы иногда чрезмерно удлинняются; голова получается непропорціо-нально маленькая по сравненію съ туловищемъ; послѣднее становится неестественно узкимъ въ плечахъ, чѣмъ подчеркивается аскетическая истонченность всего облика.

Быть можетъ, еще труднѣе неопытному глазу привыкнуть къ необычайной симметричности этихъ живописныхъ линій. Не только въ храмахъ, — въ отдѣльныхъ иконахъ, гдѣ группируются многіе святые, есть нѣкоторый архитектурный центръ, который совпадаетъ съ центромъ идейнымъ. И вокругъ этого центра непремѣнно въ одинаковомъ количествѣ и часто въ одинаковыхъ позахъ стоятъ съ обѣихъ сторонъ святые.

...Симметрія тутъ выражаетъ собою не болѣе и не менѣе, какъ утвержденіе соборнаго единства въ человѣкахъ и ангелахъ: ихъ индивидуальная жизнь подчиняется общему соборному плану.

Этимъ объясняется, впрочемъ, не одна симметричность иконы. Подчиненіе живописи архитектурѣ вообще обуславливается здѣсь не какими-либо посторонними и случайными сооб-

раженіями архитектурнаго удобства. Архитектурность иконы выражаетъ одну изъ центральныхъ и существенныхъ ея мыслей. Въ ней мы имѣемъ живопись по существу соборную; въ томъ господствѣ архитектурныхъ линій надъ человѣческимъ обликомъ, которое въ ней замѣчается, выражается подчиненіе человѣка идеѣ собора, преобладаніе вселенскаго надъ индивидуальнымъ. Здѣсь человѣкъ перестаетъ быть самодовольщей личностью и подчиняется общей архитектурѣ цѣлаго. Въ иконописи мы находимъ изображеніе грядущаго храмоваго или соборнаго человѣчества.

...Отъ „скорби“ иконы мы теперь перейдемъ къ ея „радости“: послѣдняя можетъ быть понята только въ связи съ первою.

Шопенгауэру принадлежитъ замѣчательно вѣрное изреченіе, что къ великимъ произведеніямъ живописи нужно относиться, какъ къ Высочайшимъ особамъ. Было бы дерзостью, если бы мы сами первые съ ними заговорили; вмѣсто того нужно почтительно стоять передъ ними и ждать, пока они удостоятъ насъ съ нами заговорить. По отношенію къ иконѣ это изреченіе сугубо вѣрно именно потому, что икона — больше, чѣмъ искусство. Ждать, чтобы она съ нами сама заговорила, приходится долго, въ особенности въ виду того огромнаго разстоянія, которое насъ отъ нея отдѣляетъ... А когда она заговоритъ, она возвѣститъ намъ высшую радость — сверхбіологическій смыслъ жизни и конецъ звѣриному царству.

Радость эта выражается нашимъ религіознымъ искусствомъ не въ словахъ, а въ неподражаемыхъ красочныхъ видѣніяхъ. Изъ нихъ наиболѣе яркое и радостное — то самое, въ которомъ раскрывается во всей своей полнотѣ новое жизненное непониманіе, идущее на смѣну звѣропоклонству — видѣніе мірообъемлющаго храма.

Здѣсь самая скорбь претворяется въ радость. Какъ уже было сказано раньше, въ иконописи человѣческій образъ какъ бы приносить себя въ жертву архитектурнымъ линіямъ. И вотъ мы видимъ, какъ храмовая архитектура, которая уноситъ человѣка подъ небеса, оправдываетъ эту жертву.

Быть можетъ, во всей нашей иконописи нѣтъ болѣе яркаго олицетворенія аскетической идеи, нежели ликъ Іоанна Крестителя. А между тѣмъ именно съ именемъ этого святого связанъ одинъ изъ самыхъ жизнерадостныхъ памятниковъ нашей религіозной архитектуры — храмъ св. Іоанна Предтечи въ Ярославлѣ. И именно здѣсь всего легче прослѣдить, какъ скорбь и радость соединяются въ одно храмовое и органическое цѣлое.

Соединеніе этихъ двухъ мотивовъ выражается въ самомъ иконописномъ изображеніи святого. Съ одной стороны, какъ Предтеча Христовъ, онъ олицетворяетъ собою идею отреченія отъ міра: онъ готовитъ людей къ воспріятію новаго смысла жизни проповѣдью покаянія, поста и всяческаго воздержанія; эта мысль передается въ его изображеніи его из-

можденнымъ ликомъ съ неестественно истонченными руками и ногами. Съ другой стороны, именно въ этомъ изнуреніи плоти онъ находитъ въ себѣ силу для радостнаго духовнаго подъема: въ иконѣ это выражается его могучими, прекрасными крыльями. И именно этотъ подъемъ къ высшей радости изображается всей архитектурой храма, его пестрыми изразцами, красочными узорами его причудливыхъ орнаментовъ съ фантастическими прекрасными цвѣтами. Цвѣты эти обвиваютъ наружныя колонны зданія и уносятся кверху къ его горящимъ золотымъ чешуйчатымъ луковицамъ. То же сочетаніе аскетизма и невѣроятной, нездѣшной радуги красокъ мы находимъ и въ москов-



Владимірская Богоматерь. Икона Владимірскаго Успенскаго собора
Списокъ Андрея Рублева



ОБРАЗЪ ЖИВОНАЧАЛЬНЫХ ТРОИЦЫ
Икона Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры
Письмо Андрея Рублева — около 1408 г.



РОЖДЕСТВО ХРИСТОВО
Икона Новгородской школы. Конца XV или начала XVI века
Третьяковская галерея

скомъ храмъ Васи-
лія Блаженнаго.
Это — въ сущности
та же мысль о
блаженствѣ, ко-
торое выраста-
етъ изъ страда-
ній, о новой хра-
мовой архитектурѣ
вселенной, которая,
возносясь надъ
скорбью людской,
все уноситъ кверху,
вьется къ купо-
ламъ, а по пути
расцвѣтаетъ рай-
скою раститель-
ностью.

Эта архитекту-
ра есть вмѣстѣ съ
тѣмъ и проповѣдь:
она возвѣщаетъ со-
бою тотъ новый
жизненный стиль,
который долженъ притти на смѣну стилю звѣ-
риному; она представляетъ собою положитель-
ную идейную противоположность тому біоло-
гизму, который утверждаетъ свое безграничное
господство надъ низшей природой и надъ чело-
вѣкомъ. Она выражаетъ собою тотъ новый
міровой порядокъ и ладъ, гдѣ прекращается
кровавая борьба за существованіе и вся тварь
съ челоуѣчествомъ во главѣ собирается во
храмъ.

Мысль эта развивается во множествѣ архи-
тектурныхъ и иконописныхъ изображеній (на
темы „Всякое дыханіе да хвалитъ Господа“ и
т. п.), которыя не оставляютъ сомнѣній въ томъ,
что древне-русскій храмъ въ идеѣ являетъ
собой не только соборъ святыхъ и анге-
ловъ, но соборъ всей твари... Во всѣхъ
этихъ иконахъ тотъ архитектурный замыселъ,
которому подчиняется вся тварь, неизмѣнно
изображается въ видѣ храма—собора: къ нему
стремятся ангелы, въ немъ собираются святые,
вокругъ него вьется райская растительность, а у
его подножія или вокругъ него толпятся
животныя.

...Мы подошли къ центральной идеѣ всей
русской иконописи. Мы видѣли, что въ этой
иконописи всякая тварь въ своей отдѣльности,
— челоуѣкъ, ангелъ, міръ животный и міръ ра-
стительный подчиняется общему архитектур-
ному замыслу: мы имѣемъ здѣсь тварь собор-
ную или храмовую. Но во храмъ объединяють
не стѣны и не архитектурныя линіи: храмъ не
есть внѣшнее единство общаго порядка, а жи-
вое цѣлое, собранное воедино Духомъ любви.
Единство всей этой храмовой архитектуры дае-
тся новымъ жизненнымъ центромъ, вокругъ ко-
торого собирается вся тварь. Тварь становится
здѣсь сама храмомъ Божиимъ, потому что она
собирается вокругъ Христа и Богородицы, ста-
новясь тѣмъ самымъ жилищемъ Св. Духа. Об-
разъ Христа и есть то самое, что сообщаетъ



Деталь фрески Владимірскаго Успенскаго собора. „Ап. Петръ ведетъ
праведниковъ въ рай“. Письмо Андрея Рублева

всей этой живопи-
си и архитектурѣ
ея ж и з н е н н ы й
смыслъ, потому что
соборъ всей твари
собирается во имя
Христа и пред-
ставляетъ собою
именно внутренно
объединенное цар-
ство Христово,
въ противополож-
ность раздѣливше-
муся и раздавше-
муся изнутри цар-
ству „царя космо-
са“. Царство это
собрано въ одно
живымъ общеніемъ
тѣла и крови. И
вотъ почему оли-
цетвореніе этого
общенія — изо-
браженіе евхари-

стіи — такъ часто занимаетъ центральное
мѣсто въ алтаряхъ древнихъ храмовъ.

Но если во Христѣ — Богочелоуѣкъ наша
иконопись чтитъ и изображаетъ тотъ новый
жизненный смыслъ, который долженъ напол-
нить все, то въ образѣ Богоматери — Царицы
Небесной, скорой помощницы и заступницы,
она олицетворяетъ то любящее материнское
сердце, которое чрезъ внутреннее горѣніе въ
Богѣ становится въ актъ богорожденія серд-
цемъ вселенной.

...Именно тутъ идея мірообъемлющаго храма
раскрывается во всей полнотѣ своего жизнен-
наго смысла; мы видимъ предъ собою не хо-
лодные и безразличныя стѣны, не внѣшнюю
архитектурную форму, которая все въ себѣ
объемлетъ, а храмъ одухотворенный, собранный
любовью. Въ этомъ заключается подлинный и
полный отвѣтъ нашей иконописи на вѣковѣчное
искушеніе звѣринаго царства. — Міръ не есть
хаосъ, — и міровой порядокъ не есть нескон-
чаемая кровавая смута. Есть любящее серд-
це матери, которое должно собрать во-
кругъ себя вселенную.

...Въ томъ же значеніи архитектурнаго центра
и центрального свѣтила является на множествѣ
древнихъ иконъ Софія—Премудрость Божія. Но
въ смыслѣ чисто иконописномъ, художествен-
номъ, иконы богородичныя гораздо полнѣе, кра-
сочнѣе и совершеннѣе. Оно и понятно: икона
св. Софіи Премудрости Божіей выражаетъ со-
бою еще не раскрытую тайну замысла Божія
о твари. А Богоматерь, собравшая міръ во-
кругъ предвѣчнаго Младенца, олицетворяетъ
Собою осуществленіе и раскрытіе того же са-
маго замысла. Именно эту соборную, собранную
воедино вселенную замыслилъ Богъ въ Своей
Премудрости: именно ее Онъ хотѣлъ; и именно
ею должно быть побѣждено хаотическое цар-
ство смерти. ...Вопросъ о смыслѣ жизни, бу-
дучи по существу однимъ и тѣмъ же во всѣ

вѣка, съ особою рѣзкостью ставится именно въ тѣ дни, когда обнажается до дна бессмысленная суета и нестерпимая мука нашей жизни.

Вся русская иконопись представляет собой откликъ на эту безпредѣльную скорбь существованія — ту самую, которая выразилась въ евангельскихъ словахъ: „душа моя скорбитъ смертельно“. Только теперь мы почувствовали весь ужасъ этой скорби; но по этому самому именно теперь больше, чѣмъ когда-либо, мы въ состояніи понять захватывающую жизненную драму иконы... Въ эти скорбные дни оживаютъ тѣ древнія краски, въ которыхъ когда-то наши предки воплотили вѣчное содержаніе. Мы снова чувствуемъ въ себѣ ту силу, которая



Спасъ — Ярое Око
XIV вѣкъ. Новг. школа

въ старину выпирала изъ земли златоверхіе храмы и зажигала огненные языки надъ плѣннымъ космосомъ.

...Достоевскій сказалъ, что „красота спасетъ міръ“. Развивая ту же мысль, Соловьевъ возвѣстилъ идеаль „теургическаго искусства“. Когда слова эти были сказаны, Россія еще не знала, какими художественными сокровищами она обладаетъ. Теургическое искусство у насъ уже было. Наши иконописцы видѣли эту красоту, которою спасется міръ, и увѣковѣчили ее въ краскахъ. И самая мысль о дѣлящей силѣ красоты давно уже живетъ въ идеѣ явленной и чудотворной иконы!“

(Докладъ, прочитанный въ Московскомъ религіозно-философскомъ обществѣ въ 1916 году).

Кн. Евг. Трубецкой

ЛЮБОВЬ СТОЛИЦА

БЛАГОДАТНЫЙ БОГОМАЗЪ

(Иконописецъ Андрей Рублевъ)

Какъ подъ городомъ Москвою богомольной
Въ рошѣ - пушѣ заповѣдной златоствольной,
Гдѣ ни филинъ не водился, ни упырь,
Но гдѣ жилъ скворецъ - чернецъ и Бога славилъ,
А отшельникъ - ельникъ свѣчи въ небо ставилъ, —
Древле славился Андроньевъ монастырь.

Надъ горою яркотравной, плавносклонной
Всталъ онъ, крѣпкій, крестоверхій, побѣленный,
Что корабль для неземного ужъ пути...
А въ янтарнодонной Яузѣ - рѣчушкѣ
Отражались, какъ соты, лѣпяся другъ къ дружкѣ
Кельи утлая — пріютъ святыхъ житій.

И жила въ одной изъ нихъ во время оно,
Послушаніе принявъ писать иконы,
Вельми чудный молодой монахъ Андрей —
Ряса радужнымъ мазкомъ перепелёса,
Самъ невзрачный, — худъ и рябъ, жидковолосый,
Но сіяющія пламена очей!

Онъ, бывало, на духу очистить совѣсть
И, къ труду постомъ — молитвою готовясь,
Заклучится, ставъ для братіи чужимъ...
И разводитъ на меду, желткахъ и суслѣ
Краски новыя... И страхъ, унынье ль, грусть ли —
Лишь Господь зналъ, что тогда владѣло имъ!

Но потомъ, когда ступаль онъ по подмосткамъ
Въ храмѣ троицкомъ, соборѣ ли московскомъ,
Какъ-бы все его мѣнялось естество:
Лѣпъ и легко. Весь лучился! Даже — куколь...
И — ты мыслишь — сверху голубь рѣяль-гукаль?
Нѣтъ, самъ Духъ Святой спускался на него!

И сквозили стѣны воздухомъ - лазоремъ,
И росли - цвѣли смарагдовымъ узоромъ
Кущи райскихъ иль Сіонскихъ мощныхъ древъ,
И лилось - вилось вдоль вѣй кудрей обилье,
Никли вѣки, пѣли губы, стлались крылья
Серафимски - врачныхъ юношей и дѣвъ..

И сокровищемъ намъ стала стѣнороспись,
По игуменскимъ вѣлѣніямъ, княжѣй просьбѣ
Сотворенная Андроньевскимъ бѣльцомъ,
Тихимъ, трепетнымъ, въ веснушинкахъ и оспѣ,
Съ дивнымъ даромъ воплотившимъ въ эту роспись
Міръ, желанный имъ и зримый за письмомъ.

Міръ небесный, что всей грезѣ русской близокъ,
Гдѣ — криницы, крины... вѣничикъ, бѣла - риза...
Гласъ Архангельскій и лепетъ дѣвскихъ словъ...
Міръ, гдѣ нѣсть ни мужеска, ни женска пола,
И гдѣ духомъ пребывавъ, трудясь, какъ пчелы,
Благодатный богомазъ — Андрей Рублевъ.

Любовь Столица

1929 г.



Архангелъ Михаилъ. XV вѣкъ
Школа Андрея Рублева

ПУТИ РУССКОЙ ИКОНЫ

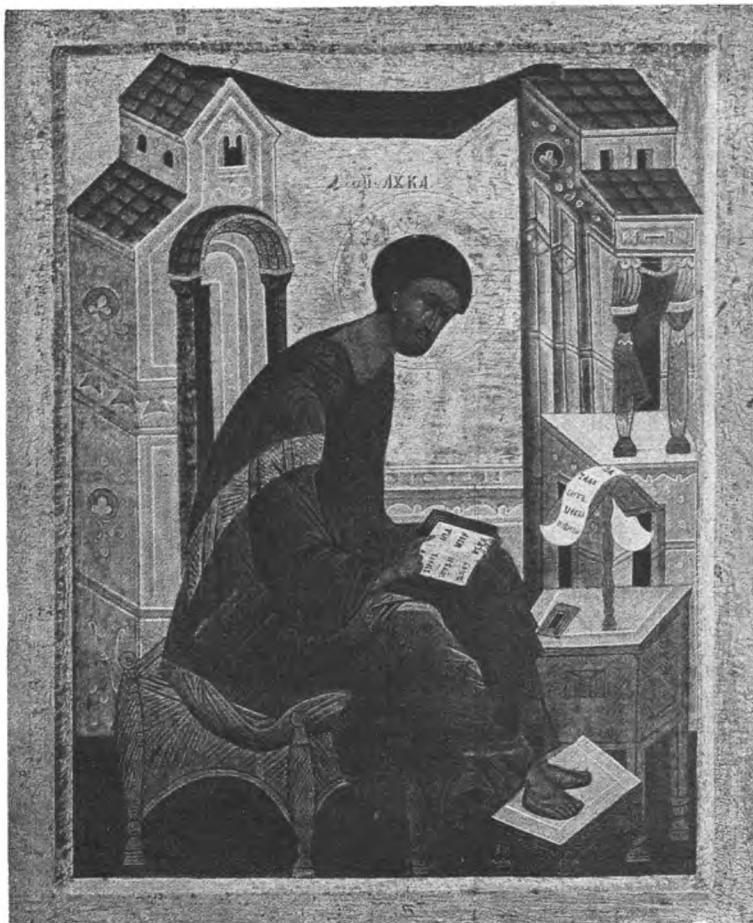
Великая историческая миссія Византіи эпохи Комненовъ заключалась въ томъ, что она принесла христіанскую цивилизацію сосѣднимъ полуварварскимъ славянскимъ народамъ. Кіевъ XII вѣка сдѣлался многолюднымъ оживленнымъ и богатымъ городомъ, гордившимся десятками церквей, украшенныхъ мозаиками и фресками, о которыхъ и сейчасъ даютъ понятіе фрагменты, сохранившіеся въ Святой Софіи, въ монастыряхъ Михайловскомъ и Кирилловскомъ. Въ томъ же столѣтіи была сооружена Святая Софія въ Новгородѣ. Фрески маленькой церкви Спаса Нередица и Георгіевской церкви въ Старой Ладогѣ, обѣ въ Новгородской области, являются замѣчательными памятниками этой эпохи. Еще болѣе удивительны росписи конца XII столѣтія, хорошо сохранившіяся въ Дмитріевскомъ соборѣ во Владимірѣ. Къ этому времени и къ послѣдующему XIII столѣтію относятся прекрасные памятники византійской живописи, недавно открытые въ церквахъ Нерезѣ, Милешево и Сопочаны въ Сербіи, въ церквахъ Тырново и Бояна въ Болгаріи. Въ южной Россіи блестящая цивилизація Кіевской эпохи была сметена страшнымъ нашествіемъ монголовъ около середины XIII столѣтія, но на сѣверѣ Россіи, пощаженной этимъ разрушительнымъ набѣгомъ, особенно въ Новгородской области, мы наблюдаемъ большой расцвѣтъ архитектуры и живописи въ концѣ XIII вѣка и на протяжении всего XIV вѣка, оставившій рядъ фресковыхъ цикловъ и довольно многочисленныя иконы. Явленіе это — параллельное тому расцвѣту живописи въ сербскихъ церквахъ XIV вѣка, который получилъ извѣстность благодаря трудамъ Gabriel Millet.

И вотъ, когда мы наблюдаемъ это

древнѣйшее искусство въ славянскихъ странахъ, эти иконы и фрески отъ XII до XIV вѣка, написанныя или найденныя въ Россіи и въ Сербіи, мы поражаемся твердостью и чистотой эллинистической традиціи, оказавшейся страннымъ образомъ достояніемъ народовъ, не имѣвшихъ никакихъ историческихъ правъ на эллинское наслѣдство. Традиція эта понятна и законна въ Византіи, являвшейся наслѣдницей великихъ имперій эллинизма и Рима, сохранившей языкъ, литературу, отчасти философію и науку античнаго міра. Въ славянскихъ странахъ, въ Россіи въ частности, эллинизмъ былъ принятъ вмѣстѣ съ христіанствомъ и черезъ христіанство. Видимый образъ христіанства, образъ, возникшій въ IV и V вѣкахъ и доведенный Византіей до полноты и законченности, оставался всегда во многихъ своихъ чертахъ эллинистическимъ образомъ. Религиознымъ представленіемъ русскаго народа съ самаго начала было дано именно это направленіе. Воображенію его была предложена готовая форма, освещенная тысячелѣтной древностью и священнымъ

происхожденіемъ. Россія узнала христіанство только въ томъ эллинистическомъ обликѣ, который былъ избранъ и развитъ Византіей, и вплоть до XVIII вѣка, до эпохи широкаго общенія съ Западомъ, Россія не могла выйти за предѣлы этихъ представленій, сдѣлавшихся для русскаго народа каноническими и священными.

Европейцу было бы трудно освоиться съ этими представленіями такими не западными, такими не европейскими. Спѣшу оговориться: называя эти представленія не европейскими, я не хочу назвать ихъ азіатскими, называя ихъ не западными, я не хочу назвать ихъ восточными. Византія,



Евангелистъ Лука
Смѣшанная Новгородско-Московская школа. Конецъ XV или нач. XVI в.

принявшая много восточныхъ и азіатскихъ элементовъ, не была никогда „Азіей“, или „Востокомъ“ въ томъ смыслѣ, какой мы даемъ теперь этимъ понятіямъ. Она не принадлежала, однако, и къ европейскому культурному циклу, родившемуся въ средніе вѣка и ознаменовавшему себя въ искусствѣ романскимъ стилемъ и готикой. Византия была своего рода затянувшимся финаломъ античнаго міра, его длиннымъ христіанскимъ послѣсловіемъ. Все искусство Византии въ формальномъ отношеніи обращено лицомъ не впередъ, а назадъ, не къ еще небывшему и еще неизвѣданному, а къ древнимъ совершенствамъ, кото-

рая она желала заставить служить новой цѣли. Здѣсь случилось то, что новое вино христіанства было налито въ старые мѣхи. На взглядъ европейца, новое содержаніе не могло мириться со старой формой, и усиліемъ нѣсколькихъ столѣтій новый западный человѣкъ — мастеръ-скульпторъ и мастеръ-живописецъ, фламандскій, французскій и итальянскій примитивъ нашель для новыхъ вещей и новую форму.

Россія, тѣмъ временемъ, не имѣвшая никакихъ другихъ связей съ античностью, не хранившая ни малѣйшихъ воспоминаній объ эллинизмѣ, страннымъ образомъ оказалась приобщенной черезъ Византию къ циклу эллинистической цивилизаціи. Въ любомъ собраніи русскихъ иконъ вы увидите образы Христа и Богоматери, не имѣющіе рѣшительно никакихъ русскихъ чертъ, вы увидите апостоловъ, восходящихъ къ типамъ античныхъ ораторовъ и философовъ, вы увидите ихъ облеченными въ эллинскіе гиматіи и хитоны, вы увидите крылатыхъ ангеловъ въ прическахъ съ лентами, повторяющихъ геніевъ съ какого-нибудь алтаря побѣды. Вы увидите пейзажъ, изображающій горы, тогда какъ никакого представленія о горахъ не имѣлъ житель безмѣрной русской равнины. На древнѣйшихъ русскихъ иконахъ до



Евангелистъ Іоаннъ, диктующій евангеліе ученику своему Прохору
XV — XVI вѣкъ

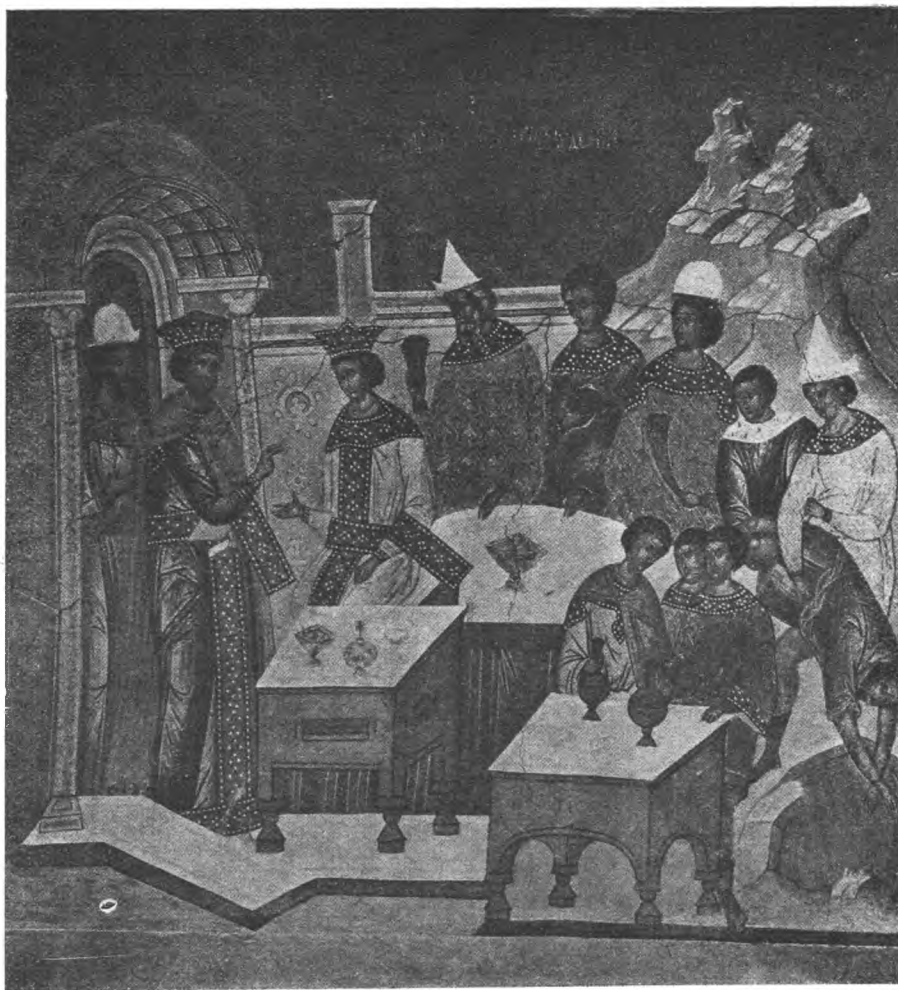
XV вѣка включительно вы увидите зданія, совершенно невѣдомыя въ Россіи, — колонны и портики, атриумы со свернутымъ надъ ними краснымъ пологомъ — *velum*. Вы, наконецъ, увидите повсюду и всегда грацію поворотовъ и движеній, напоминающую античныя рельефы, ритмическія соединенія фигуръ въ процессіи Деисуса, строгое равновѣсіе композицій, выработанныхъ и закрѣпленныхъ тысячелѣтнимъ искусствомъ. Все это — традиція Византии, все это — драгоценный эллинистическій даръ, переданный ею вмѣстѣ съ христіанствомъ русскому народу. Это эллинистическое искусство, жившее столѣтія вмѣстѣ съ русскимъ наро-

домъ, раздѣлившее его историческія судьбы, выразившее самыя глубокія его вѣрованія и воплотившее высшія стороны его духовной жизни, сдѣлалось русскимъ искусствомъ. Русскій человѣкъ сросся съ этимъ видимымъ міромъ эллинизированнаго христіанства и сдѣлалъ его своимъ національнымъ міромъ. Замкнутый до середины XVII столѣтія отъ вліяній западной культуры, западнаго искусства, онъ довольствовался тѣми образами и тѣми фигурами, которые такъ неожиданно сдѣлали его, варвара и „гиперборея“, участникомъ великаго эллинскаго цикла исторіи. Въ XI и XII вѣкѣ князья, дворъ, высшіе классы были подъ непосредственнымъ вліяніемъ Византии. Въ XIV и XV вѣкѣ эти вліянія становятся скорѣе лишь воспоминаніями, но на стражѣ этихъ воспоминаній стоитъ Церковь, руководящая дѣломъ призванныхъ служить ей художниковъ. Сохраняя традиціи византийскаго искусства, Церковь способствуетъ тѣмъ самымъ и сохраненію эллинистической традиціи, и эта традиція остается сильной и дѣятельной въ произведеніяхъ монументальнаго искусства. Но наряду съ этимъ аристократическимъ искусствомъ, съ этимъ примѣромъ, даннымъ сверху, все сильнѣе и сильнѣе слышится голосъ народа, все сильнѣе чувствуется вліяніе на-

родного искусства, выражающего вкусы, понятия, привычки народного человека, северного крестьянина, так нежиданно унаследовавшего вместе с византийским христианством образы и формы далекого, древнего, языческого эллинского юга.

Нѣтъ никакого преувеличенія въ томъ, если мы скажемъ, что нашъ народъ былъ въ исторіи и до самаго послѣдняго времени оставался народомъ богато одареннымъ въ смыслѣ того художественнаго воображенія, которое

является необходимымъ условіемъ для созданія народного, крестьянскаго искусства. Русскій крестьянинъ съ издавна любилъ украшать свой несложный и суровый жизненный обиходъ, и нѣкоторые изъ деревенскихъ русскихъ работъ стяжали себѣ и въ Европѣ справедливую славу. Стоитъ лишь вспомнить примѣры деревянной рѣзбы, которой русскій крестьянинъ отдѣлывалъ внѣшность и внутренность своей избы — ея окна, двери, ея ворота, ея скамьи и полки. Стоитъ вспомнить домотканныя русскія ткани съ узоромъ набойки, или золотомъ шитые женскіе наряды и головные уборы, или затѣйливо разрисованную и расписанную домашнюю утварь, рѣзные деревянные прялки и гребни для чесанія льна, посуду, дѣтскія игрушки... Во всѣхъ этихъ украшенныхъ предметахъ, во всемъ этомъ своемъ живописномъ „фольклорѣ“ русскій крестьянинъ высказалъ свѣжесть и яркость вкуса, любовь къ узору, любовь къ сильному и гармоническому цвѣтному пятну. Онъ показалъ себя превосходнымъ орнаментистомъ, талантливымъ декораторомъ, находчивымъ изобрѣтателемъ новыхъ мотивовъ и разнообразныхъ ихъ сочетаній и примѣненій. Обратимъ вниманіе на это



Притча о неимущемъ одѣяннѣ брачна
Фреска Терапонтскаго монастыря. Письмо Діонисія. 1500 — 1502 г.

обстоятельство: оно поможетъ намъ понять историческія судьбы древней русской живописи. Оно поможетъ намъ объяснить, прежде всего, какимъ образомъ русскій народъ могъ принять и сдѣлать своими чуждые ему образы и формы искусства византийскаго, заимствованныя этимъ искусствомъ въ свою очередь у искусства элленизма. Я думаю, мы не ошибемся нисколько, если скажемъ, что для русскаго народного человека эти формы и образы никогда не были тѣмъ, чѣмъ были они для взвѣ-

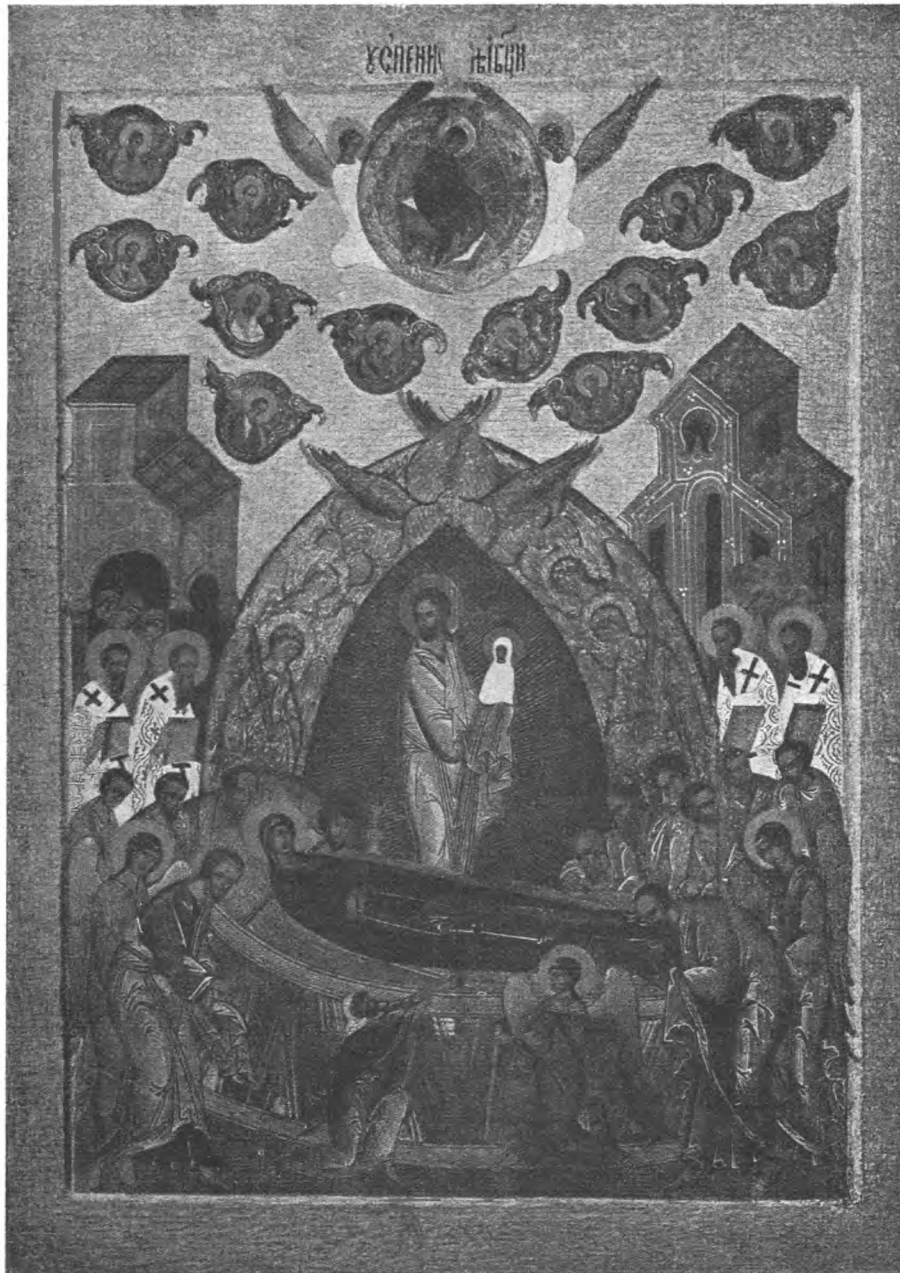
шаго ихъ изъ дѣйствительности элленистическаго мастера IV — V вѣка или для византийскаго мастера, связаннаго съ ними тысячелѣтней традиціей быта, племени, языка и культуры. Эти образы и эти формы для русскаго народного человека не могли имѣть смысла изобразительнаго: они приобрѣли для него лишь смыслъ символическій и смыслъ декоративный. Символическими они оставались для него въ своемъ значеніи каноническихъ, священныхъ изображеній. Эти образы Спасителя, Богоматери, апостоловъ, святыхъ, пророковъ съ ихъ внѣшностью, съ ихъ одеждами, ихъ позами, ихъ жестами не имѣли были созданы. Ему оставалось лишь повторять ихъ благоговѣнно, стараясь ничѣмъ не измѣнить ихъ традиціоннаго священнаго облика. Но, повторяя эти изображенія, русскій народный мастеръ не былъ бездушнымъ копистомъ. Онъ былъ очарованъ тѣмъ искусствомъ, въ которомъ ему эти изображенія были даны, и понималъ это искусство по своему. Въ византийской живописи, основанной на изобразительной системѣ элленизма, онъ менѣе всего понималъ именно изобразительную ея сторону. Но онъ отлично пони-

малъ, цѣнилъ, чувствовалъ и воспринималъ декоративную ея сторону. Эта ея сторона соотвѣтствовала его собственнымъ глубокимъ, врожденнымъ декоративнымъ инстинктамъ.

Ритмизмъ византійской фигуры, византійской композиціи сдѣлался основной формальной темой древней русской живописи. Византійская живопись была интерпретирована русскими мастерами въ смыслъ содержанія, какъ искусство символическое, а въ смыслъ формы, какъ искусство декоративное. Ни тѣмъ, ни другимъ это искусство не было, когда рождалось въ IV—V вѣкѣ изъ формъ эллинистическаго искусства. Несмотря на примѣсъ элементовъ Востока, византійская живопись никогда не отказывалась отъ изобразительнаго заданія, и въ мозаикахъ Дафни XI вѣка, въ мозаикахъ Кахріе Джами XIV вѣка, въ рѣдкихъ дошедшихъ до насъ византійскихъ иконахъ этой эпохи и даже въ тѣхъ фрескахъ, которыя были исполнены на русской территоріи византійцами, какъ, на примѣръ, фрески собора во Владимірѣ, мы видимъ всегда фигуры, основанныя на реальномъ жизненномъ наблюдении и исполненные въ приемахъ древняго эллинистическаго импрессионизма. Здѣсь умѣстно напомнить, что, когда подобные же византійскіе

(то-есть въ основѣ эллинистическіе) образы и формы пришли на западъ — въ Италію, во Фландрію, на Рейнъ, въ Бургундію, въ эпоху имперіи Карла Великаго или позднѣе въ эпоху романскаго искусства, то и мастера глубокаго средневѣковья, и скульпторы, и миниатюристы были прежде всего заинтересованы, въ противоположность русскимъ мастерамъ, какъ разъ изобразительной стороной византійскаго искусства. Итальянскимъ, французскимъ, фламандскимъ скульпторамъ романской эпохи прежде всего было свойственно желаніе видѣть дѣйствительный міръ сквозь доходившіе до нихъ образы византійскаго искусства. И этотъ міръ дѣйствительно-

сти они желали прежде всего видѣть собственными глазами. Даже тогда, когда они были подъ сильнымъ вліяніемъ Византіи, даже тогда, когда они желали повторять византійскія фигуры и композиціи, они давали имъ свободную и свою собственную интерпретацію. Они надѣляли персонажей Священнаго Писанія чертами тѣхъ дѣйствительныхъ лицъ, которыхъ наблюдали въ жизни; они замѣняли непонятныя имъ античныя одежды одеждami, которыя они видѣли вокругъ себя, а чуждые имъ эллинистическіе пейзажи горъ и портиковъ — пейзажами своей родины. Они во-



Успеніе Пресвятой Богородицы
Смѣшанная манера. Новгородская группа. Конецъ XV, начало XVI вѣка

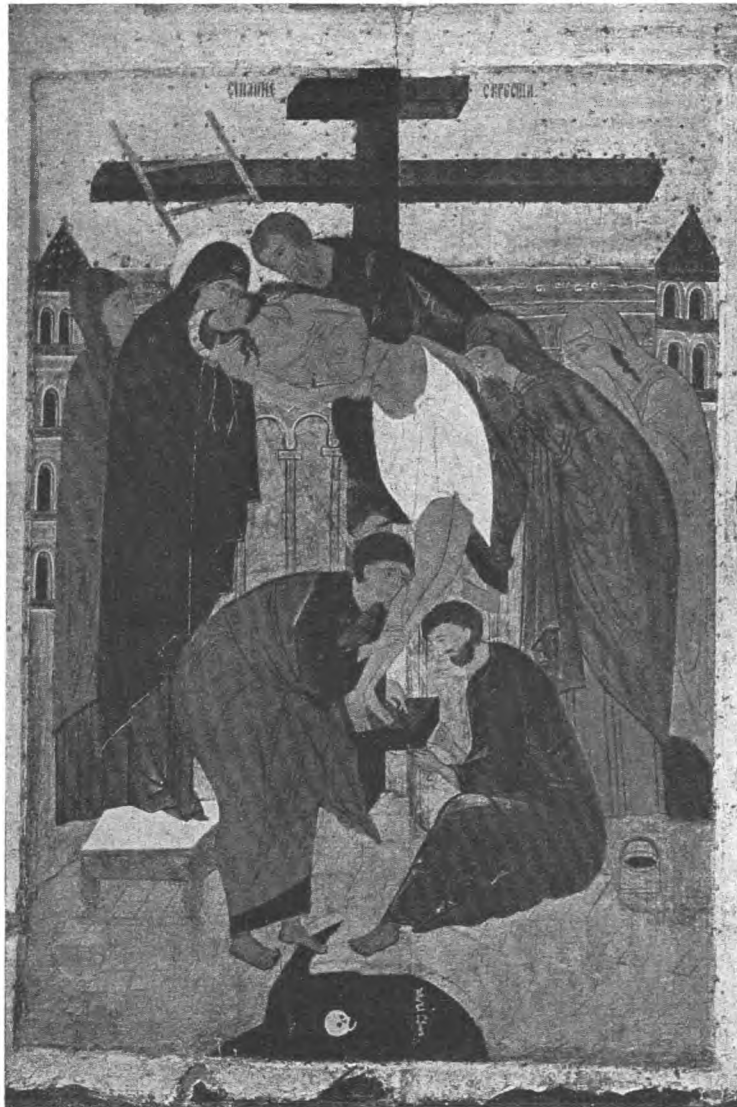
обще ставили себѣ задачу изображать вещи, дѣйствительно существующія. Ихъ воображеніе было направлено къ міру и человѣку, и они не могли удовольствоваться повтореніемъ вслѣдъ за византійцами несуществующаго болѣе античнаго міра и населяющихъ этотъ міръ эллинистическихъ тѣней. Западъ создалъ новаго европейскаго человѣка, и этотъ человѣкъ въ поискахъ новой дѣйствительности стремился найти и новыя средства для передачи этой дѣйствительности. Итальянскіе и фламандскіе примитивы преодолѣли византійско-эллинистическую изобразительную систему и создали свою собственную изобразительную систему, которая и стала изобразительной системой европейской живописи.

Совсѣмъ иное произошло въ Россіи. Русскій народъ обладалъ богатымъ, но чисто отвлеченнымъ художественнымъ воображеніемъ, направленнымъ къ созданію только отвлеченныхъ декоративныхъ формъ. Онъ, какъ я уже говорилъ выше, не понялъ изобразительной сущности византійско-эллинистической системы, но въ отличіе отъ западнаго европейца онъ и не стремился замѣнить его другой изобразительной системой. Чуждые ему образы и формы эллинизма, прошедшіе сквозь Византію, онъ принялъ какъ чисто отвлеченные элементы. Фигурную византійскую живопись онъ принялъ лишь, какъ разнобразіе чисто орнаментальныхъ мотивовъ, имѣющихъ символическое священное значеніе. Русскій примитивъ, слѣдовательно, совсѣмъ не былъ примитивомъ въ западномъ смыслѣ слова. Его выступленіе на арену исторіи сказалось въ томъ, что фигурную, монументальную, изобразительную, аристократическую византійскую живопись онъ усиленными нѣсколькими столѣтіями привелъ на уровень народнаго,

крестьянскаго, фольклористическаго и декоративнаго искусства.

Исторія русской иконописи являетъ намъ взаимодѣйствіе этихъ двухъ началъ — византійской традиціи съ одной стороны и вліяній народнаго, сельскаго искусства — съ другой. Въ XIV вѣкѣ русская иконопись еще придерживается монументальнаго стиля, хотя уже тогда является рядомъ съ аристократической иконой большого стиля икона народнаго типа. Въ XV столѣтіи византійскія традиціи и русскія стремленія къ декоративности находятся въ какомъ-то счастливомъ равновѣсіи, и это, быть можетъ, самый счастливый моментъ русской иконописи, давшей тогда такого мастера, какъ Андрей Рублевъ съ его знаменитой иконой Троицы. Иконы XV вѣка отличаются въ общемъ вѣрностью византійской традиціи не только въ установленныхъ композиціяхъ, но и въ типахъ, въ одеждахъ, въ фантастическихъ пейзажахъ

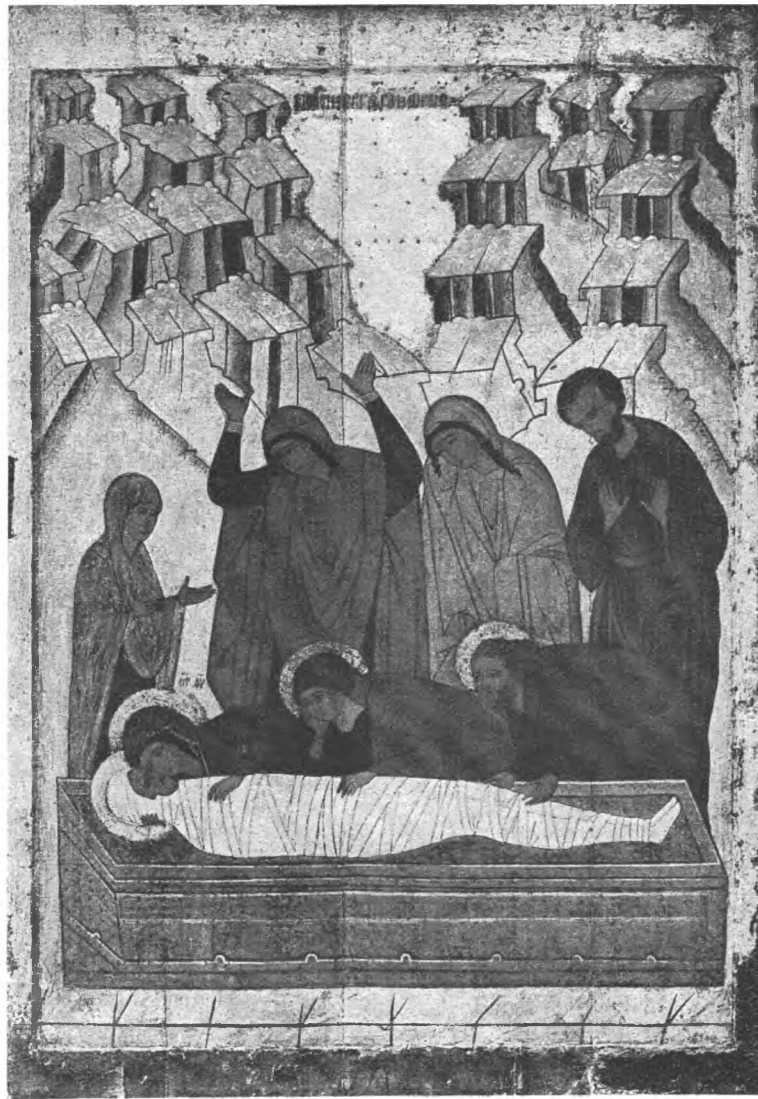
горъ и эллинистической архитектуры. Въ XIV и XV вѣкѣ создалось декоративное единство русскаго иконостаса — той высокой деревянной алтарной преграды, которая сдѣлалась отличительной чертой русской церкви. Какъ извѣстно, византійскія церкви предшествующаго періода обладали низкой и по большей части каменной алтарной преградой. Въ высшей степени характерно для русской иконописи то чисто декоративное значеніе, которое она умѣла соединить съ символической темой иконостаса. Она развила для этого традиционное византійское изображеніе Деисуса-Спасителя между молящимися Богоматерью и Св. Іоанномъ Предтечей. Эти три доски Деисуса помѣщаются въ русскомъ иконостасѣ въ центрѣ надъ



Снятие со креста
Школа Діонисія. Начало XVI вѣка

царскими вратами, ведущими въ алтарь. Но справа и слѣва къ нимъ русскіе мастера присоединили двухъ архангеловъ, двухъ апостоловъ, двухъ отцовъ церкви и двухъ мучениковъ, изображая такимъ образомъ сходящуюся въ серединѣ иконостаса процессію величавыхъ фигуръ „Чина“, которая такъ прекрасно выдѣляется стройнымъ своимъ силуэтомъ на золотомъ или свѣтломъ фонѣ. Надъ этимъ рядомъ помѣщается рядъ наиболѣе важныхъ праздниковъ и надъ нимъ Знаменіе Божьей Матери среди держащихъ свитки пророковъ.

Основной типъ русскаго иконостаса остался неизмѣннымъ и въ XVI вѣкѣ и въ XVII, но самый стиль русской иконы подвергся значительнымъ измѣненіямъ. Византійская традиція постепенно слабѣла, и русская иконопись, предоставленная самой себѣ, утратила лучшія черты своего монументальнаго характера: стройность силуэта, ритмичность линіи, чистоту и гармоничность колорита. Нельзя сказать, однако, что это искусство XVI — XVII вѣка вовсе лишено достоинствъ. Съ исторической точки зрѣнія, оно является быть можетъ даже болѣе національнымъ, чѣмъ иконопись XV или XIV вѣка. Въ XVI вѣкѣ все смѣлѣе и смѣлѣе проникаютъ въ иконопись народные вкусы, народные представленія. Прежде всего, русскій мастеръ эпохи московскихъ царей спѣшилъ покончить съ непонятнымъ ему эллинистическимъ пейзажемъ. Въ началѣ XVI вѣка традиціонныя горки становятся чистымъ орнаментомъ, утрачивая даже тѣнь изобразительнаго значенія. Исчезаетъ наконецъ непонятная русскому эллинистическая архитектура портиковъ и атріумовъ и смѣняется изображеніями русскихъ церквей съ взятыми изъ дѣй-

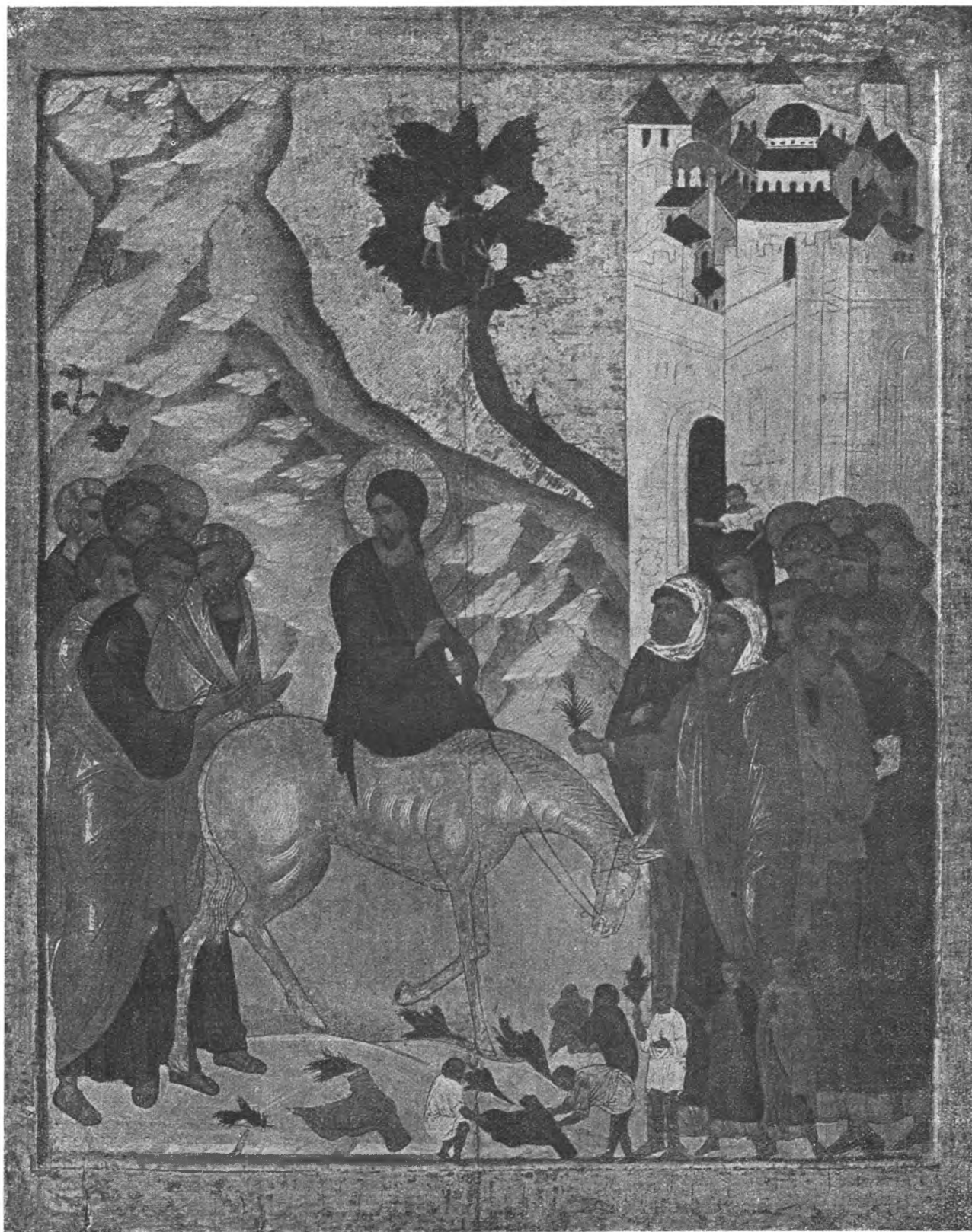


Положеніе во гробъ. (Плачь Богородицы)
Школа Діонисія. Начало XVI вѣка

ствительности русскими куполами. Бѣлая стѣны этихъ церквей и ихъ архитектурныя линіи даютъ новый декоративный мотивъ русской иконѣ. Вмѣстѣ съ тѣмъ начинаютъ распространяться иконы, изображающія русскихъ святыхъ и эпизоды ихъ жизни. Св. Сергій Радонежскій, Св. Кириллъ Бѣлозерскій, Св. Варлаамъ Хутынский, Св. Леонтій Ростовскій и многіе другіе святые даютъ русскимъ мастерамъ темы, не установленныя византійскимъ искусствомъ. Иконы этого рода вызываютъ народныя способности легенды или разсказа. Изображая жизнь русскихъ святыхъ, мастеръ долженъ поневолѣ изображать и русскую обстановку — русскія лица, русскія одежды, русскіе храмы, русскій пейзажъ. Нѣкоторыя изъ

этихъ иконъ, написанныя вскорѣ послѣ кончины святого, хранятъ черты портретнаго сходства.

Во второй половинѣ XVI вѣка при царѣ Іоаннѣ Грозномъ, при преемникахъ его царѣ Феодорѣ и царѣ Борисѣ Годуновѣ русская иконопись становится особенно обильна чертами народнаго искусства и мотивами, взятыми изъ дѣйствительности, которые русскій народный мастеръ стремился обработать въ своемъ обычномъ декоративномъ духѣ. Въ концѣ того вѣка и въ началѣ слѣдующаго мы видимъ попытки поднять качественный уровень иконы, создать аристократическія мастерскія. Мы видимъ официальныхъ царскихъ мастеровъ и мастеровъ, работавшихъ для богатыхъ бояръ Строгановыхъ. Попытки эти привели къ появленію ряда иконъ, отличающихся особенной тщательностью письма, къ созданію весьма тонкой и богато украшенной золотомъ иконы-миніатюры. Но та-



Входъ Господень въ Іерусалимъ
Школа мастера Діонисія. Начало XVI вѣка

кими мѣрами не удалось оживить искусства, вдохнуть въ него новыя силы и предохранить его отъ крушенія при первомъ же столкновеніи съ западными вліяніями. Эти

вліянія начинаютъ проникать при царѣ Алексѣѣ Михайловичѣ около середины XVII столѣтія. Гравюры, печатная Библія съ иллюстраціями становятся ихъ пер-

выми проводниками, и мы видимъ много-численныя церкви Ярославля, расписанныя во второй половинѣ XVII вѣка по картинамъ голландской Библии Piscator'a. Но интересно, что даже и этимъ, заимствованнымъ у Запада, мотивамъ русскіе мастера дали очень яркую по краскамъ, очень занимательную по рисунку чисто декоративную интерпретацію въ духъ народнаго искусства. Когда совершенно исчезли византійскія традиціи, народное, сельское искусство оставалось все же единственной живой силой церковнаго украшенія. Но и оно угасло въ XVII вѣкѣ при быстрой европеизаціи Россіи.

Съ Петра I начинается новый циклъ русской исторіи, Россія занимаетъ свое мѣсто въ циклѣ европейской исторіи. вмѣстѣ съ тѣмъ она отрывается отъ эллинистическаго культурнаго цикла, къ которому такъ странно, какъ будто вопреки условіямъ природы и быта, вопреки всему будущему ходу событій, присоединила ее Византія въ XI—XII вѣкѣ. Искус-

ственность этого присоединенія шла противъ естественныхъ инстинктовъ нашего народа, который медленно перерабатывалъ по своему, медленно изживалъ унаслѣдованные имъ отъ Византіи эллинистическіе образы и формы. И однако, эти образы и эти формы такъ долго жили общей жизнью съ нашимъ народомъ, такъ прочно вошли въ его сознаніе, что сдѣлались какой-то неотдѣляемой частью нашего духовнаго достиженія. Русское христіанство во внѣшнемъ обликѣ своемъ всегда было эллинизированнымъ христіанствомъ. Въ этомъ состояло прикосновеніе наше къ великимъ гуманистическимъ культурамъ античности. Россія не знала Ренессанса и не пережила, къ величайшему сожалѣнію, плодотворнаго энтузіазма поколѣній, откапывавшихъ греческія статуи и жаждавшихъ прочесть греческіе манускрипты. Но въ русскомъ средневѣковѣ, пока были живы византійскія традиціи, не угасали вмѣстѣ съ ними и отголоски эллинскаго міра.

П. Муратовъ

ИГОРЬ ВОИНОВЪ

БЛАГОВѢЩЕНІЕ

Самъ Ангель - облако за дверью кроется,
На крыльяхъ снѣгъ и ночи бѣлая,
А руки длинныя и пальцы бѣлые,
За нимъ невидимо — Святая Троица.

Ясны проталины, наряда новаго
Весны возвѣщенной одежды вѣчныя...
Вѣдь Божьей тайны сны предвѣчны
Въ словахъ Архангела броней закованы.

Кровать подъ пологомъ, покровы чистые,
Нездѣшнимъ свѣтомъ окна свѣтятся,
И небомъ утреннимъ, росой свѣтятся
Глаза прекрасные, глаза лучистые.

Весь день, какъ золото, хоть Ангель скроется,
И тишина такая внятная,
А въ сердцѣ — пѣніе и непонятная
Ей вѣсть Архангела, какъ тайна Троицы.

Игорь Воиновъ



Житіе св. Николая Чудотворца. Створка царскихъ вратъ. Деталь. XVI вѣкъ.

КРАСОТА ИКОНЫ

Для современнаго увлеченія древней иконой русской — поводовъ достаточно. Въдѣ икона не только историческій завѣтъ духовной нашей культуры, но и чудомъ уцѣлѣвшая вѣтвь искусства Византіи, правда котораго — именно теперь, когда закатилось солнце натурализма въ живописи, — кажется все болѣе несомнѣнной.

Живопись вѣка сего отъ „впечатлѣнія“ устремилась къ „построенію“, отъ анархіи частностей къ равновѣсію частей, отъ природо-подражанія къ законопослушной отвлеченности, отъ аритміи „жизни, какъ она есть“, къ линейной и красочной ритмикѣ. Отсюда же и всѣ срывы въ художественное дикарство и бессмыслицу, и всѣ возвраты къ далекому прошлому...

„Византія“

— далекое прошлое европейской живописи и, въ то же время, какъ бы осуществленіе современнѣйшихъ ея чаяній. Анри Матиссъ убѣдился въ этомъ еще четверть вѣка назадъ, когда пріѣзжалъ въ Москву по приглашенію С. И. Щукина, и сейчасъ никого ужъ не удивляетъ, что ученики его парижской мастерской ревностно штудируютъ иконы. Въ русскомъ византіствѣ, казавшемся такъ долго художественнымъ безсіемъ, плодомъ вѣковой отсталости, передовые европейцы увидѣли красоту того

именно живописнаго конструктивизма, которое манитъ новую живопись.

Картина больше не „пишется съ натуры“, т.-е. такъ, чтобы вызвать иллюзію дѣйствительности (преломленной „темпераментомъ художника“). Нѣтъ, картина „строится“, какъ архитектурное цѣлое, изъ „красочныхъ объемовъ“, ритмически уравновѣшенныхъ на плоскости холста.

Ритмъ, ритмическое равновѣсіе надо отличать здѣсь, — какъ понятіе чисто-живописнаго порядка, — отъ ритма живописно-декоративнаго: въ послѣднемъ случаѣ ритмическія соотвѣтствія представляются куда болѣе внѣшне обусловленными, куда болѣе сродни орнаменту (узорному чередованію и повторенію).

Живопись, которую проповѣдуютъ современные ритмисты, доходя до „бездѣльных“ картинъ, утратившихъ всякую связь съ живой природой, — отнюдь не узорна: ея ритмико-умозрѣтельскіе опредѣлы, какъ „внутреннее взаимодействие“ живописныхъ элементовъ.

Безъ сомнѣнія, на этихъ путяхъ къ „построенію“ картины всякія сближенія современности съ „Византіей“ законны. Византійское искусство ритмично въ обоихъ смыслахъ — и декоративно, и чисто-живо-



Свв. Флоръ и Лавръ
Новгородская школа. Середина XVI вѣка

писно. Но не надо забывать и другой стороны вопроса: ритмикой форм не исчерпывается природа „Византии“. Мы очень плохо знаем, каким было свѣтское искусство при Комне-нахъ и Палеологахъ, но то, что осталось отъ религіознаго творчества тысячелѣтней ихъ имперіи (въ частности, русская икона) свидѣтельству-етъ о глубоко - духовной сущности всего стиля.

Отсюда, отъ этой духовности, отъ этого церковнаго іератизма — и подчиненность канону, даже какъ бы вѣковая застылость. Совершенная ритмика для выраженія совершенныхъ обра-зовъ, однажды выра-ботавшихъ въ проч-ные схемы рисунка, расцвѣтки, композиціи, не нуждается въ сует-ныхъ личныхъ измышленіяхъ и переоцѣнкахъ. Воля художника строго ограничена преемствен-нымъ догматизмомъ, художественнымъ уста-вомъ, переходящимъ отъ поколѣнія къ поко-лѣнію.

Это авторское смиреніе, отнюдь не совпадающее съ ремесленной рутинной и обусловленное высокой религіозной настроен-ностью, смиреніе личнаго дерзанія во имя сверхъ-художественнаго идеала, такъ противо-положно убѣжденіямъ нашей эпохи, что тутъ, казалось бы, не можетъ быть и рѣчи о про-долженіи византийскаго традиціи. Сведенное къ живописному приему, къ условному изобрази-тельному языку, къ ритму объемовъ и кра-сокъ, не одухотворенное вѣрой въ чудо бого-человѣчества, византийство не можетъ „возро-даться“. Не изъ мастерской Анри Матисса возсіяетъ вновь красота древняго канона. Не-чего и мечтать объ этомъ.

Возрожденіе, если грядетъ, то только изъ мастерской самого Господа Бога — изъ церкви, и лишь въ этомъ смыслѣ дозволи-тельны надежды. Если у православія есть будущее, то много вѣроятій за то, что оно есть и у живописи православія, у традицион-наго иконописанія: убѣдительность художе-ственной формы въ данномъ случаѣ всецѣло зависитъ отъ убѣжденности вѣры, отъ мисти-ческаго содержанія.

* * *

Въ связи съ этой проблемой о продолженіи традиціи, лѣтъ ужъ десять назадъ я записалъ



Благовѣщеніе
Новгородская школа. Середина XVI вѣка

рядъ мыслей (для книги о русской религіозной живописи, не увидѣвшей свѣта), которая готовъ повторить сейчасъ съ тѣмъ большей охотой, что только укрѣпился въ нихъ за это время.

Я писалъ тогда, что говорить объ отечественной иконописи, о чертахъ, тѣсно связывающихъ ее съ Византией и придающихъ ей, съ другой стороны, національный отпечатокъ, значитъ говорить одновременно и о религіозномъ содержаніи, о богословской символикѣ и мистическомъ жизнеощущеніи, которыми насыщены наши икон-ные доски.

Духъ и форма этого искусства „дѣй-ствуютъ“ такъ слит-но, такъ чудесно цѣль-

но, что духъ кажется формой, а форма духомъ. Самое внутреннее и самое внѣшнее соприка-саются и зрительно совпадаютъ.

Сказать, что эта живопись идеалистична — мало: она трансцендентна. Нѣтъ въ ней мате-ріальной природы: ни дня, ни ночи, ни тяжести вещественной, ни про-странства въ человѣческомъ смыслѣ, ни времени. И природа ея — небеса, дере-вья райскія, ступенчатая „горка“ — лишь прообразы волшебные небесъ, деревьевъ и скалъ, такъ же какъ причудливые портики, башенки, лѣстницы, шатры, колонны, все — дальніе отсвѣты эллинистическаго міра, между которыми пребываютъ Спаситель и Матерь Божія, апостолы и ангелы, мужи бла-женные и жены, напоминая вѣрующимъ отвле-ченной своей мимикой о священномъ дѣйствѣ божественной Жертвы.

Солнце земное никогда не восходитъ и не закатывается въ горней странѣ неизреченнаго свѣта. И потому въ красочныхъ сочетаніяхъ отсутствуютъ переходы изъ тона въ тонъ: цвѣта дѣвственно-ясные чередуются, не смѣшиваясь другъ съ другомъ, и только въ изломахъ одеждъ двойные рефлексy и двойныя тѣни передаютъ мерцающую роскошь неруко-творныхъ тканей (мозаики Кахріе-Джами!). И потому предметы не отбрасываютъ тѣ-ней, и мы не ощущаемъ ихъ вѣса, и объемы ихъ не подчиняются пространственной перспективѣ.

Линіи предметовъ (тоже — эллинистическій завѣтъ), по мѣрѣ удаленія, не сходятся, а рас-

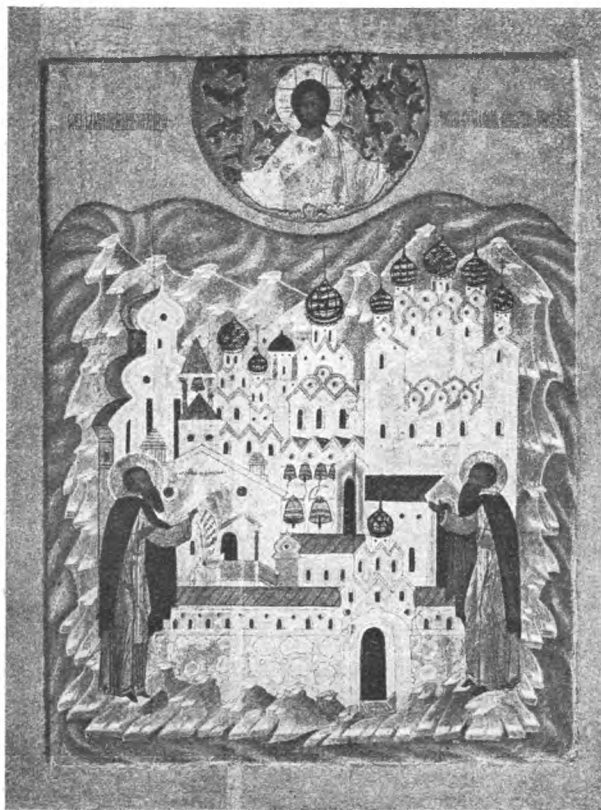
ходятся: точки схода какъ бы перемѣстились изъ внѣшней глубины, изъ глубины картины, въ обратную, внутреннюю глубину — въ сознание зрителя. Дальше отъ „третьяго измѣренія“, отъ дѣйствительности для глазъ — не ближе ли къ духу? Не въ этомъ ли сокровенный смыслъ иконной „обратной перспективы“?

Наши разсудочныя представленія о пространствѣ и времени, о веществѣ и движеніи въ пространствѣ и времени, словомъ — все входившее постепенно въ западно-европейскую живопись и приближавшее ее къ тому, что мы знаемъ, какъ видимое, и удалявшее отъ того, что мы только провидимъ религіознымъ сознаниемъ, вся вещественная правда міра — лишь кое-гдѣ едва проглядываетъ въ живописи иконописцевъ. Въдѣ реальное есть частное. Они же стремились къ предѣльному обобщенію.

Реальное есть преходящее и несовершенное. Они грезили о пребывающемъ навѣки и совершенномъ. Задумывая картину-икону, иконописецъ не воображалъ повѣствовательнаго момента, длящагося болѣе или менѣе опредѣленный срокъ. Нѣтъ сроковъ, нѣтъ начала и конца его повѣствованію. Оно совершается по ту сторону временнаго, въ мірѣ идей-образовъ, гдѣ все длится безконечно, гдѣ каждое движеніе, каждая улыбка и каждая слеза сопричастились вѣчности.

Поэтому и мысли быть не должно ни о психологическомъ разнообразіи, ни о драматической логикѣ, ни тѣмъ паче о „естественности“ анатоміи и жеста въ этой живописи-молитвѣ... Великій урокъ ея — а-психологизмъ и а-драматизмъ, безсюжетность въ сюжетѣ, неподвижность въ движеніи, непротяженность въ пространствѣ, неправдоподобіе въ правдѣ, отказъ отъ земной яви, сосредоточіе всего вниманія, всей художественной изобрѣтательности на композиціонномъ зодествѣ и на ритмической игрѣ линій, объемовъ и красокъ.

Композиція иконы (въ лучшую „новгородскую“ эпоху) отвѣчаетъ основному требованію іератическаго стиля: безмятежности. Священное искусство, и въ другіе



Свв. Зосима и Савватій, основатели Соловецкаго монастыря (Устюжское письмо. Конѣцъ XVI или начало XVII вѣка)

вѣка и у другихъ народовъ, искусство вѣры, цѣликомъ вдохновенное культомъ, всегда запечатлѣно отрѣшенностью выраженія, и это удивительно роднитъ памятники самыхъ чуждыхъ другъ другу эпохъ. Такъ, до странности „похожія“ улыбки застыли на лицахъ индо-китайскихъ Буддъ, готическихъ Богородицъ.

Русско-византійская безмятежность нѣсколько иного характера: не улыбочивая, подчеркнута - строя, омытая слезами покаянія. Не безмятежность - квіетизмъ, а надъ-мятежность, созерцаніе несказанныхъ безднъ.

Мистика православія умозрительнѣе, метафизичнѣе мистики католичества, потому и дальше отъ тѣлесной, трехмѣрной формы. Церковная живопись Запада легко

помирилась съ плотью возрожденнаго язычества; искусство православія сопричастилось Востоку, тяготя къ двухмѣрности и къ начертательной магіи.

Потому-то духовная „безмятежность“ въ иконѣ выражается не столько групповымъ размѣщеніемъ фигуръ, что связано съ глубиною въ картинѣ и съ „круглой“ формой, но выражено — я бы сказалъ графическимъ приѣмомъ: дѣленіемъ доски композиціонными элементами, съ рѣзкими, ритмически подчеркнутыми контурами.

Узоръ этихъ элементовъ, этихъ почти плоскихъ объемовъ создаетъ то замкнутое равновѣсіе, которое сближаетъ иконную доску малаго размѣра, хотя-бы рукописную миниатюру, съ фреской, съ мозаикой, съ монументальнымъ grand art.

Такой связанности частей, такой построенности положительно не знала станковая живопись Запада. Даже наиболѣе „архитектурно“ задуманныя картины европейскихъ мастеровъ не даютъ впечатлѣнія этой тонко-разработанной зрительной музыки: имъ мѣшала устремленность, вольная или невольная, въ дали внѣшняго міра. Здѣсь же полями доски очерченъ магическій кругъ: живописное цѣлое, независимое отъ макрокосма, само въ себѣ и изъ себя отображаетъ единство внутренняго міра. Здѣсь графическое упрощеніе (недаромъ иконописцы назывались изографами) въ схемахъ, закрѣпленныхъ вѣковымъ на-

комъ, приводитъ къ формальнымъ соответствіямъ и контрастамъ, знакомымъ въ особенности искусству Востока — Персіи, Индіи, Китая.

Кто-то сказалъ: душа Востока въ орнаментѣ... Декоративность русской иконы (особенно — позже „Новгорода“) сродни восточному орнаменту. Само отношеніе къ цвѣту, къ узорной игрѣ красокъ сближаетъ иконнаго мастера съ азиатомъ-декораторомъ. Здѣсь — не только „Востокъ“ византійскаго стиля, такъ тѣсно сплетенный съ эллинистическимъ „Западомъ“, что не знаешь, гдѣ кончается Помпея и Корнето и гдѣ начинается пестрядь сассанидская, но также — узорочье и свое, руссійское, отчасти перенятое отъ татаръ, отчасти и болѣе древнее, то самое, что расцвѣло фантастично въ московской архитектурѣ XVI — XVII столѣтій.

Русская икона стала декоративной, декоративнѣе греческаго прообраза. Еще больше на плоскости: силуэтнѣе, абстрактнѣе. И это внѣшнее различіе отвѣчаетъ внутреннему, духовному. Византійскій іератизмъ въ мастерскихъ Новгорода какъ бы освобождается отъ остатковъ плотской тяжести и, вмѣстѣ, отъ мрачной суровости, въ которой сквозить дряхлая душа имперіи Ромеевъ, подвигомъ умерщвленія плоти искупавшей многогрѣшное свое язычество.

Русская молодая вѣра смягчила византійскую изможденную угрюмость, влила въ унаследованный канонъ умиленіе народнаго чувства. Пользуясь метафорой, можно сказать, что сумрачный, „вечерній“ ладъ византійства предсталъ въ нашей религіозной живописи, къ XV вѣку, гармоніей „утренней“, просвѣтленной. Изрытые морщинами чудовищно-выпуклые лбы апостоловъ (даже на позднѣйшихъ фрескахъ въ церкви Периблепты) приняли менѣе каменные очертанія. Византійскія Богоматери съ Младенцемъ, прямые, неподвижныя Одигитріи, въ русскомъ храмѣ

все чаще превращаются въ задумчивыхъ Млекопитательницъ и въ ласковыя Умиленія. Тайна божественной премудрости — Софіи и прозорливая нѣжность материнства слились въ красотѣ русской Богородицы, и той же ласковостью просвѣтлена Ее окружающая слава небесная — клиры ангеловъ, святыхъ мучениковъ и угодниковъ, у подножій Господа. Смягчился и образъ Вѣчно-Сущаго, Христосъ Вседержитель, Пантократоръ греческихъ мозаикъ, не кажется больше Судьей карающимъ неумолимо. Скорбной жалости — не византійскаго гнѣва — исполненъ Его русскій ликъ. Идеаль народной красоты и народной кротости нигдѣ не выразился убѣдительнѣе. Русскіе Спасы и типично русскіе Чины и Деисусы (Спаситель между поклоняющимися Ему Богоматерью и Іоанномъ Крестителемъ), созданные „въ комъ Рублева“, останутся навсегда національными символами.

* * *

Андрей Рублевъ... Съ этимъ именемъ вообще связаны прекраснѣйшія достиженія иконописи.

Оно увѣнчиваетъ ея исторію. Не столько даже творенія самого Рублева, почти не узанныя нами (за исключеніемъ знаменитой „Св. Троицы“, да нѣсколькихъ иконъ, — найденныхъ недавно въ с. Васильевскомъ, — изъ Успенскаго собора во Владимірѣ), — сколько отраженный отъ нихъ свѣтъ на иконахъ, которыя мы называемъ обще — „Новгородомъ“, въ отличіе отъ позднѣйшей „Москвы“ XVI—XVII столѣтій (хотя параллельно съ этими главными центрами развивались школы въ Псковѣ, Суздалѣ, Твери, а также въ Вологдѣ, на Сѣв. Двинѣ и т. д.).

Въ исторіи каждого искусства есть такая, излучающая свѣтъ, вершина. Подобно Рафаэлю, озарившему высокій Ренессансъ, Рублевъ запечатлѣлъ зрѣлый, высокій „новгородскій стиль“ первой половины XV-го вѣка, стиль завершенной гармоніи. Послѣ двухъ, приблизительно, вѣковъ національнаго развитія отъ прообразовъ чис-



Царскія врата — Благовѣщеніе, Свв. Василий Великій и Іоаннъ Златоустъ

Начальный періодъ Строгановской школы. XVI вѣкъ

тѣйшей „Византіи“ (часто съ провинціальнымъ привкусомъ), живопись на удѣльной Руси, дѣтище умудренной монастырской культуры, обрѣла свое великое мастерство и духовную полноту.

Теперь, когда найденъ способъ расчистки иконъ, возвращающій имъ первоначальный видъ, мы знаемъ, какъ ошибочно было представление о сугубой „мрачности“ новгородскихъ писемъ (Ровинскій, Буслаевъ, Сахаровъ и др.) и о просвѣтленіи иконы только въ московскіе вѣка. Напротивъ того, именно „Новгородъ“ (послѣ отчистки отъ записей и почернѣвшей олифы) предсталъ передъ нами въ одѣяніи сіяющей красочности. Прозрачные лады голубого, розоваго, блѣдно-зеленаго, фіолетоваго цвѣта, въ перебой съ яркой киноварью, лазурью, празеленью, серебромъ, золотомъ, такъ просвѣтленно-радостны, что само вохреніе по санкирю ликовъ, придающее имъ единообразную аскетическую „смуглость“ (на которую жаловался еще „царскій изографъ“ І. Владиміровъ), не производитъ впечатлѣнія мрачности, а лишь отѣняетъ ярко цвѣтныя гаммы. И фоны на этихъ доскахъ лучшей эпохи оказались вовсе не „смѣсью вохры съ чернилами“ (какъ утверждалъ еще Покровский), а наоборотъ — свѣтлыми, цвѣта слоновой кости, и эти благородные фоны, покрытые теперь мелкими трещинками и просвѣчивающіе алебастровымъ грунтомъ (левкасомъ), свидѣлствуютъ, возникая снова на свѣтъ Божій изъ-подъ грязи и копоти вѣковъ, о безукоризненномъ вкусѣ древняго изографа.

Гармонія, ясность, монументальная простота — признаки новгородскаго расцвѣта. Все, что было сказано мной выше о ритмическомъ равновѣсіи, о безмятежности и трансцендентности иконы, относится особенно къ „стилю Рублева“. При томъ, конечно, — къ иконамъ образцовымъ, написаннымъ рукою мастера, сравнительно рѣдкимъ, а не къ безчисленнымъ полукустарнымъ или вовсе ремесленнымъ подѣлкамъ: иконы въ Россіи всегда были не только искусствомъ, но и ремесломъ, снижавшимся подчасъ до грубаго лубка. Впрочемъ, къ какому бы разряду ни относилась икона, первенствующимъ остается значеніе эпохи, самой по себѣ. Въ „золотой вѣкъ“ и ремесленные подѣлки плѣняютъ благородствомъ.

Расцвѣтъ, какъ всегда, не былъ дологъ. Уже къ началу XVI-го столѣтія мастерство



„Архіерей Великій“
Письмо Симона Ушакова

изографовъ достигло опасныхъ предѣловъ стилевой изощренности. Характерный примѣръ — искусство Діонисія (фрески Терапонткова монастыря): хрупкія, безмѣрно вытянутыя фигуры съ маленькими головками, изысканный ритмизмъ линий, нѣжно-голубые, палевые, розоватые тона.

Въ теченіе этого вѣка, переходнаго отъ удѣльной къ царской Руси, иконная живопись послѣдовательно усложняется, пышнѣетъ (композиціонно и де-

коративно) и, естественно, грубѣетъ, какъ вслѣдствіе новаго уклада религіозной жизни, такъ и чужеродныхъ вліяній: татарскихъ, нѣмецкихъ, итальянскихъ. Съ одной стороны, въ нее вливается національно-бытовой колоритъ, съ другой — иноземщина.

Начался упадокъ. Школы умножаются, но живопись мельчаетъ, утрачиваетъ широкіе планы, подлинно-византійскую фресковую свободу, которой отличаются иконы „золотой“ поры; меркнетъ общій замыселъ, одолеваетъ подробности, повѣствовательное многорѣчіе, орнаментальная роскошь.

Семнадцатый вѣкъ — апогеозъ „Царскихъ“ и „Строгановскихъ“ писемъ — въ этомъ отношеніи завершитель. Подъ перекрестнымъ вліяніемъ восточныхъ и западныхъ новшествъ (особенно сказался примѣръ мѣдной гравюры), величавая традиція растворяется въ изобрѣтательныхъ навыкахъ мѣстныхъ школъ.

Множество плѣнительныхъ миниатюръ завѣщали намъ „строгановскіе“ и „царскіе“ мастера, но все же этотъ изысканный иконописный маніеризмъ ново-московскаго романовскаго расцвѣта (въ отличіе отъ „старо-московской“ школы) сквозитъ неумолимымъ упадкомъ. Къ тому же, время поколебало и самую вѣру въ традиціонный стиль. Несмотря на всяческіе запреты Соборовъ и протесты ревнителей старины, иконопись наша все болѣе уклонялась отъ умозрительнаго и аскетическаго идеала Византіи и, наконецъ, вдохновясь примѣромъ даровитаго Симона Ушакова, стала италіанизующей, такъ называемой, „фразью“. Правда, и позже продолжалась работа иконниковъ по стариннымъ образцамъ, и не только въ XVII вѣкѣ, а вплоть до нашихъ дней, — но этотъ ремесленный эпигонизмъ не въ счетъ. Искусство поглотилось техникой...

Современнымъ возродителямъ иконы предстоитъ изъ древней техники вновь создать — искусство.

Сергѣй Маковский



ВОЗНЕСЕНИЕ ГОСПОДНЕ

Икона изъ праваничнаго яруса иконостаса. Конецъ XV вѣка. Новгородско-Московское письмо.
Собрание С. П. Рябушинскаго



СВ. ВЕЛИКОМУЧЕНИКЪ ГЕОРГІЙ. ЧУДО О ЗМІИ

Новгородская школа. Начало XVI вѣка

Русскій музей

ИКОНА ВЪ БЫТОВОЙ И ИСТОРИЧЕСКОЙ ЖИЗНИ РУССКАГО НАРОДА

I

Въ двадцатомъ вѣкѣ мы вступили въ атмосферу исключительнаго господства „экономическаго принципа“. Гдѣ только можно, гдѣ надо и гдѣ даже не надо, мы выдвигаемъ принципъ экономіи силъ, времени, средствъ матеріальныхъ и духовныхъ. Отсюда рядъ „побѣдъ“ въ области пространства, времени, производства, обученія и изученія. Отсюда наша невѣроятная поспѣшность во всемъ, нежеланіе и неумѣніе задержаться и нашъ „бѣгъ“... Не бѣгъ - ли бѣлки въ колесѣ?..

„Экономическій принципъ“ чрезвычайно сказался, между прочимъ, на языкѣ, который, удобства ради, дѣлается все абстрактнѣе и абстрактнѣе, теряя свою образность, плавность, жизненность и сочность. Нашъ разговорный языкъ — это своеобразная частушка. Нашъ литературный языкъ, за немногимъ исключеніемъ, то же самое. Сравните въ отношеніи языка былины, старинныя пѣсни, поговорки, сказки, лѣтописи, мемуары даже первой половины XIX вѣка съ нынѣшними литературными, въ частности, совѣтскими произведеніями, и различіе бросится вамъ въ глаза при самомъ поверхностномъ просмотрѣ. „Абстракція“ въ широкомъ смыслѣ даннаго слова выѣдаетъ, подобно моли, нашъ чудесный и богатый русскій языкъ. Но это, разумѣется, надо отнести насчетъ и другихъ языковъ.

Экономія и абстрактность и дутъ вообще рука объ руку въ своемъ походѣ на духъ человѣка, обезличивая и какъ-то опустошая его.

Не то вы мните, что
природа,

Не слѣпокъ, не бездуш-
ный ликъ,

Въ ней есть душа, въ
ней есть свобода,

Въ ней есть любовь,
въ ней есть языкъ...

Увы! Для большинства современ-
ныхъ „американскихъ
жителей“ природа,

какъ и многое другое, только „бездушный
ликъ“, „машина“. О такихъ, т.-е. о большин-
ствѣ изъ насъ, Тютчевъ сказалъ:

Лучи къ нимъ въ душу не сходили,
Весна въ груди ихъ не цвѣла,
При нихъ лѣса не говорили,
И ночь въ звѣздахъ нѣма была...

Не потому - ли, что утерянъ въ душѣ органъ
воспріятія всего этого?..

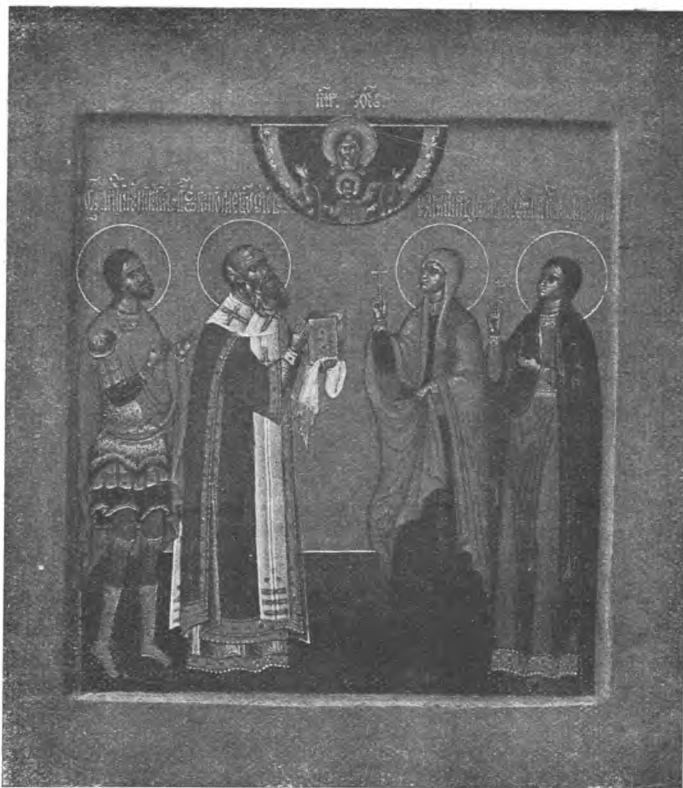
II

Когда я присматриваюсь къ реформатской религіи, правильнѣе, вѣроисповѣданію и къ многочисленнѣйшимъ его развѣтвленіямъ со всѣми новѣйшими и моднѣйшими сектами, то замѣчаю Хомякова, что „въ лютеранскомъ храмѣ нѣтъ неба“, все чаще и чаще приходитъ мнѣ на мысль.

Согласитесь, что Лютеръ творилъ свою реформу, выходя, въ сущности, изъ того же пресловутаго „экономическаго принципа“. Зачѣмъ излишніе расходы на многочисленное духовенство, церковный клиръ, ихъ великолѣпныя

одежды? Зачѣмъ расходы на украшеніе храма статуями, иконами, паникадилами, подсвѣчниками? Зачѣмъ тратитъ время на длинныя Богослуженія? Зачѣмъ отягчать свой духъ и глаза исполненіемъ различныхъ обрядовъ? Зачѣмъ утруждать свое представленіе сонмомъ ангеловъ, архангеловъ и святыхъ? Не надо ничего этого! Все пусть будетъ проще, т.-е. абстрактнѣе, иначе: покороче, чтобъ особенно не беспокоиться: „отзвонилъ и съ колокольни долой!“ Дескать, молитва къ Богу должна дойти и безъ всякихъ особыхъ приготовленій, тратъ средствъ, времени и разныхъ тамъ обрядовъ.

Да, „американиза-



Знаменіе Божіей Матери
(„Семейная“ икона. Письмо мастера Строгановской школы
Истомы Савина). Около 1600 г.

ція“ началась уже съ Лютера. Все прочее отсюда и пошло. Тема, сколько я знаю, новая и заслуживающая вниманія, чтобы остановиться на ней подольше. Поднимаю же этотъ вопросъ только потому, чтобы обратить вниманіе на вредность „культа абстракціи“ для всего окружающаго насъ. Уходитъ съ приходомъ ея тепло быта. Воцаряется однообразіе, шаблонъ, скука. Высыхаетъ фантазія, и атрофируется нѣкая важная часть, свойство нашего духа, противъ которой мы идемъ, не имѣя на то никакого права, если не считать дьявольскаго завѣта: „будете богами, когда все переведете на разумную мѣрку“...

III

Наука психологіи и философіи за послѣднія десятилѣтія, не стѣсняясь, ликвидировала „эпоху просвѣщенія“ и перестала считать разсудокъ единственнымъ мѣриломъ всего сущаго, въ частности, духа человѣческаго. Замѣчательныя изслѣдованія Джемса, Лосского, Фрейда, Рише, Бергсона, а еще раньше Вл. Соловьева — установили наличность и великое значеніе интуиціи, чувства вообще и громадный, тайный пока, объемъ ихъ жизнедѣятельности. Все это привело къ необходимости „питанія“ этой интуиціи, „выраженія“ ея во внѣ.

Конечно, „открытіе“ ничего новаго, по существу, не дало. Новымъ было лишь то, что наука признала законнымъ бытіе тѣхъ сторонъ нашего духа, которыя существовали безъ всякаго ея разрѣшенія. Каждое чувство хочетъ „выразиться“, т.-е. найти „образъ себя“. Разсудокъ находитъ себя въ „словѣ - мысли“. Чувство — въ

образѣ. Идти противъ этого, значитъ идти противъ природы. Къ несчастью, человѣкъ, соблазненный кажущимся величіемъ мысли, не разъ въ своей исторіи приносилъ въ жертву этой мысли свое чувство.

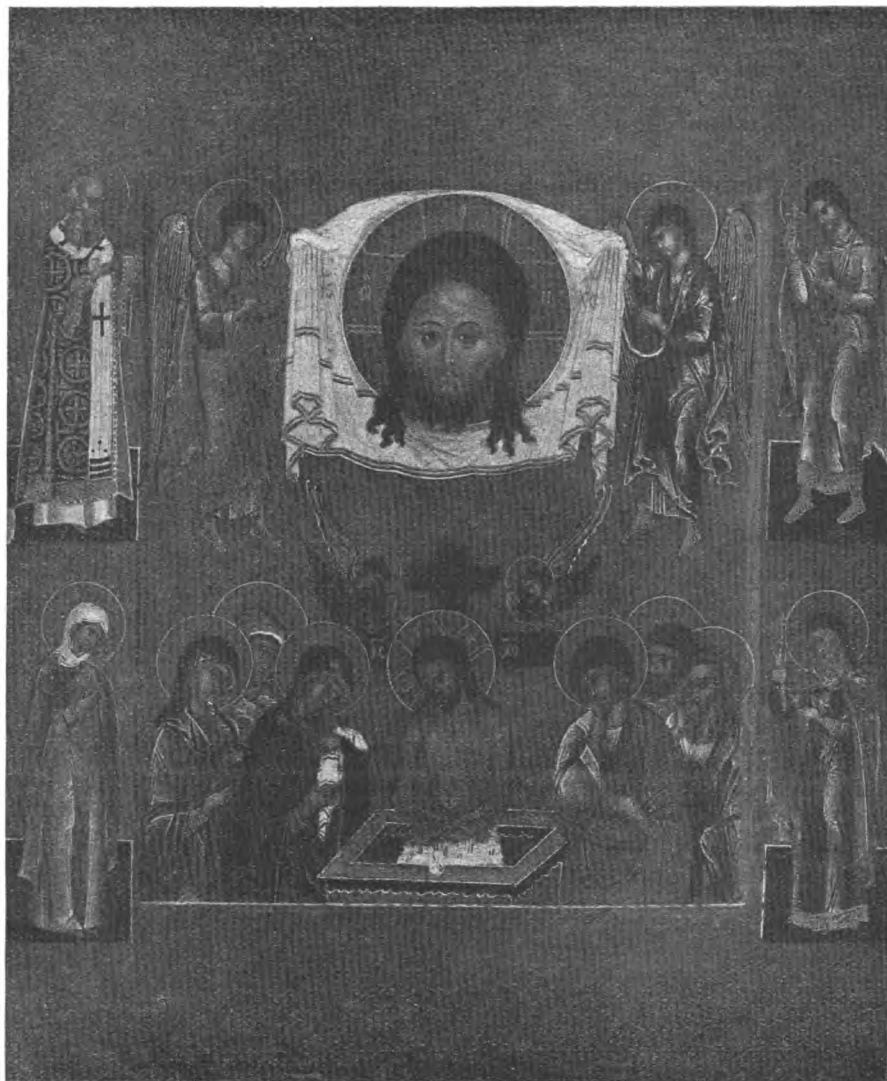
Однимъ изъ самыхъ важныхъ видовъ чувства нужно признать—религіозное. Можетъ быть, оно даже и не видъ, а родоначальникъ чувствъ и эмоцій вообще... Оно создало религію, какъ чувство эстетическое — искусство съ литературой, какъ „любовное“ — семью. Замѣчательно, что и религія, и искусство съ литературой, и семья имѣютъ одну и ту же конечную цѣль, именно: успокоить человѣка, рожденнаго для смерти. Религія дѣлаетъ это чрезъ образъ Бога и святыхъ Его, искусство чрезъ художественный образъ, семья чрезъ жизненный, „живой“ образъ рожденнаго человека.

Здѣсь вездѣ глубокая тайна и высота, такъ поднимающія нашъ духъ. Жаль, что мы „въ суетѣ міра“ часто уходимъ и забываемъ, и не прикасаемся такой тайнѣ, и не поднимаемся на такую высоту...

IV

Икона, портретъ дорогого мнѣ человека, художественно, въ частности, сдѣланный, мой ребенокъ — это „вещи“ какого-то одного порядка, сходящіяся на мгновеніе въ нѣкой „точкѣ“ и затѣмъ удаляющіяся другъ отъ друга на несоизмѣримыя разстоянія.

А какъ удивительно, что мой ребенокъ, умершій и тѣнью явившійся мнѣ въ своемъ портретѣ, вдругъ чудесно оживаетъ для моей души, которая въ безконечномъ томленіи обратилась къ Богу чрезъ икону, какъ Образъ Божества!..



„Не рыдай мене, Мати“, Нерукотворенный Спасъ и святые на поляхъ (Строгановское письмо. Первая треть XVII вѣка)

Во всемъ „этомъ“, только намѣченномъ мною и вовсе не легко поддающемся разъясненію, т.-е. переводу на слово, таится психологическая основа иконопочитанія.

Реформація и всѣ вышедшія изъ нея секты иконы не признають. Католичество замѣнило, въ концѣ концовъ, икону статуей. Въ результатѣ первая церковь „захолодила“ религиозное чувство, незамѣтно переведя его въ область „категорій разума“, почему атеистовъ и равнодушныхъ въ протестантизмѣ болѣе всего. Безчисленные секты его — это естественный выходъ въ исканіи религиознаго тепла. Католическая же церковь, благодаря „статуѣ“, очень „конкретизовалась“, „оземнилась“, ибо статуя, по сравненію съ иконой, затемняетъ, „даетъ слишкомъ громадную тѣнь“ на идею Божества. Вотъ почему, напримѣръ, въ большинствѣ католическихъ легендъ статуя Божіей Матери оживаетъ, т.-е. налицо уже нѣтъ самой статуи. Въ православіи же икона Божіей Матери остается иконой, и рядомъ съ ней появляется Божія Матерь. Отсюда въ католическихъ массахъ обожествленіе и отождествленіе статуи Дѣвы Маріи съ ея дѣйствительнымъ Образомъ — почти фактъ, чего въ православіи между иконой и ея Образомъ не замѣчается.

V

При такомъ значеніи и мѣстѣ иконы въ православіи ея значеніе въ бытовой и исторической жизни русскаго народа должно быть и есть очень велико.

Православіе прежде всего сохранило въ неприкосновенности то требованіе нашей природы и религиознаго чувства, согласно которому я хочу такъ или иначе видѣть предметъ моего поклоненія. Такъ какъ Бога никто, никогда и нигдѣ не видѣлъ, то мнѣ нуженъ символъ Его. Вотъ почему: „Всевидящее Око“, „Голубь“, „Агнецъ“. Черезъ символъ мнѣ легче вознестись и „горняя помышляти“. Что касается Спасителя, Божіей Матери и святыхъ, то здѣсь



Божія Матерь Умиленія
Строгановскихъ писемъ XVI вѣка

не надо уже и символа. Здѣсь икона — образъ челоуѣка, но совершенно особо представленнаго, показаннаго. И надо сказать, что именно знаменитымъ русскимъ древнимъ иконописцамъ удалось дать такой образъ челоуѣка, удаляющій насъ отъ всего конкретнаго земнаго и вызывающій ощущение міровъ иныхъ. Въ чудесномъ своемъ разсказѣ „Запечатлѣнный Ангелъ“ Лѣсковъ удивительно передалъ это ощущение:

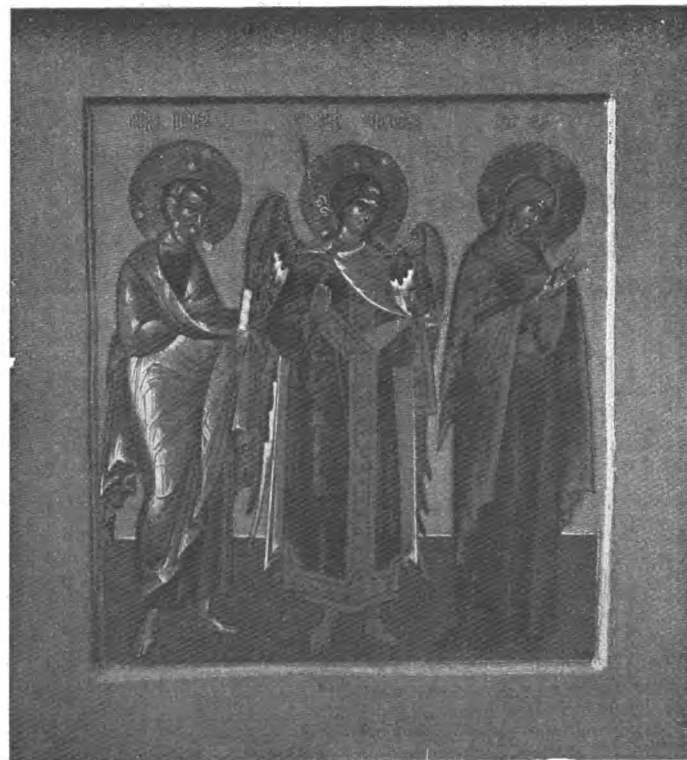
„Особенно же были при насъ двѣ иконы, одна съ греческихъ переводовъ старыхъ московскихъ царскихъ мастеровъ: Пресвятая Владычица въ саду молится, а передъ Ней всѣ дерева кипа-

рисы и олинфы до земли преклоняются; а другая Ангелъ Хранитель, Строганова дѣла. Изреци нельзя, что это было за искусство въ сихъ обѣихъ святыняхъ! Глянешь на Владычицу, какъ предъ Ея чистотой бездушныя деревья преклонились, сердце таетъ и трепещетъ; глянешь на Ангела... радость! Сей Ангелъ, воистину, былъ что-то неопишное. Ликъ у него, какъ сейчасъ вижу, самый свѣтлобожественный и этакъ скоропомощный: взоръ умиленъ; ушки съ тороцами, въ знакъ повсемѣстнаго отовсюду слышанія; одѣянье горитъ, рясны златыми преиспещрено, dospѣхъ пернатъ, рамена препоясаны; на персяхъ младенческій ликъ Эмануилевъ; въ правой рукѣ крестъ, въ лѣвой огнепалящій мечъ. Дивно! Дивно! Власы на головкѣ кудреваты и русы, съ ушей повились и проведены волосокъ къ волоску. Крылья же пространны и бѣлы, какъ снѣгъ, а исподъ лазурь свѣтлая, перо къ перу... Глянешь на эти крылья, и гдѣ твой весь страхъ дѣнется; молишься: „осѣни“, и сейчасъ весь стishaeshъ, и въ душѣ станеть миръ“...

Приведенныя слова подтверждаютъ все, сказанное мною выше, въ частности, значеніе иконно-художественнаго, т. е. религиозно-красиваго образа въ успокоеніи челоуѣка, рожденнаго для смерти. Въ иконѣ „Ангелъ“ Лѣскова объединились религія и красота, религиозное и

эстетическое дѣло, давъ въ результатѣ „дивную радость“, „тишину“ и „миръ“.

Изъ большаго или меньшаго такого желанія постигнуть, приобрести „дивную радость“, „миръ“ и явилась настоятельная потребность иконы въ быту русскаго православнаго человѣка. Нахождение, присутствіе ея въ домѣ, безусловно, „успокаивало“ хозяина со всѣми его домочадцами, вселяя въ душу миръ и нѣкую увѣренность въ защитѣ, покровительствѣ. Въ этомъ чувствѣ „успокоенія“ надоть отмѣтить непременно радость для глаза, потомъ радость для души, а въ итогѣ: рождение какого-то совершенно особаго чувства съ чертой религиознаго экстаза, возносящаго мысль и сердце молящагося предъ иконой къ ея Первообразу.



Деисусъ съ чиномъ. Лѣвая створка триптиха (Письмо Прокопія Чиріна. XVII вѣкъ)

VI

Иконы помѣщаются всегда въ „красномъ углу“ горницы, т.-е. въ красивомъ и радостномъ углу. Онѣ украшаются часто полотенцами, цвѣтами, вербой. Предъ ними горятъ лампы.

Почетнаго гостя сажаютъ всегда въ „красный уголъ“. Малое и большое семейное торжество начинается всегда отъ моленія въ „красномъ углу“.

Умираетъ русскій человѣкъ съ иконой въ рукахъ и такъ его отпѣваютъ. Благословляютъ его на новую семейную жизнь иконой же. Съ иконой обходятъ „службы“, выѣзжаютъ на поле, испрашивая Божьяго благословенія на хлѣбъ. Не говорю уже о частностяхъ, когда и старъ, и младъ преклоняютъ свои колѣна и главу предъ любимой въ семьѣ иконой, прося у Бога утѣшенія, помощи и радостей земныхъ. Можно сказать, что весь исконный бытъ русскаго народа согрѣтъ и освѣщенъ свѣтомъ лампы предъ иконой. Домъ русскаго крестьянина, т.-е. всей Руси, немыслимъ безъ иконы. У того же Лѣскова въ „Запечатлѣнномъ Ангелѣ“ мы читаемъ:

„Путь свой на работахъ мы съ Лукой Кириловымъ проходили и, точно іудеи въ своихъ странствованіяхъ пустынныхъ съ Моисеемъ, даже скинію свою при себѣ имѣли и никогда съ нею не разставались: т.-е. имѣли при себѣ

свое „Божье благословеніе“. Лука Кириловъ имѣлъ иконы письма самаго древняго, искуснаго... и сіяли онѣ не столько окладами, какъ острою и плавностью предивнаго художества... И что были за во-имя разныя и Деисусы и Нерукотворенный Спасъ съ омоченными власы, и преподобные, а всего дивнѣе многочисленныя иконы съ дѣянiami, каковыя, на примѣръ, Индиктъ: праздники, Страшный Судъ, Соборы, Отечество, Троица съ Авраамъ-лиимъ поклоненіемъ у дуба Мамврійскаго, и, однимъ словомъ, всего этого благолѣпія не изречи, и такихъ иконъ нынче уже нигдѣ не напишутъ, ни въ Москвѣ, ни въ Петербургѣ, ни въ Па-

леховѣ; а о Греціи и говорить нечего, такъ какъ тамъ эта наука давно потеряна. Любили мы всѣ эту свою святыню страстною любовью и сообща предъ нею святой елей теплили, и на артельный счетъ лошадей содержали и особую повозку, на которой везли это Божіе благословеніе, куда сами шли... Ангеловъ же изображеніе самъ Лука на своей груди хранилъ и несъ впереди, куда мы шли, и икона, посему, впереди насъ предходила, точно Ангелъ самъ намъ предшествовалъ. Идемъ, бывало, съ мѣста на мѣсто, на новую работу степями... Лука Кириловъ впереди. Хозяйка Михайлица на возу съ Богородичной иконой, а за ними мы всѣ артелью выступаемъ, а тутъ въ полѣ травы, цвѣты по лугамъ, индѣ стада пасутся и свирѣцъ на свирѣли играетъ... то-есть просто сердцу и уму восхищеніе! Все шло намъ прекрасно и дивная была намъ въ каждомъ дѣлѣ удача: работы всегда находились хорошія; промежду собою у насъ было согласіе; отъ домашнихъ приходили все вѣсти спокойныя, — и за все это благословляли мы предходящаго намъ Ангела, и съ пречудною его иконою, кажется, труднѣе бы чѣмъ съ жизнію своею не могли разстаться“...

Интересно во всемъ этомъ, между прочимъ, и то, что икона называется „Божьимъ благословеніемъ“, т.-е., что икона - образъ есть въ то же время и нѣкій актъ Божества, то-есть одна изъ Его милостей, но ни въ коемъ случаѣ Само Божество, какъ часто пишутъ и говорятъ, особенно теперь, обвиняя русскаго че-

ловѣка въ „идолопоклонствѣ“. Говорятъ тѣ, кто незнакомъ, такъ сказать, съ „философіей иконы“ въ православномъ быту, съ психологическими данными иконопочитанія. Тоже тема почти нетронутая, а ужъ какая близкая русскому народу!.. Недаромъ вся Россія полна сейчасъ разсказами объ обновленіи иконъ. И какъ страстно, горячо, радостно принимаются тамъ эти... ожидаемые разсказы, ибо велико въ нынѣшній часъ глумленіе тамъ надъ „Божьимъ благословеніемъ“, несущимъ „тишину“, „радость“ и „духовный миръ“. Треснуль, раздался вдругъ бытъ... Разошлись скръпи въ великорусской избѣ. Стало въ ней холодно и голодно. — „Ушло тепло, потому что, — говоритъ народъ, — припечатала нечистая рука „Божье благословеніе“ — икону“...

VII

Святая Русь...

Очень и очень легко сейчасъ искушеннымъ быть... И многіе пошли по этой стезѣ, ибо слишкомъ великъ соблазнъ.

А все-таки, вѣдь, не понапрасну, не „такъ себѣ“, не нарочно Руси приданъ эпитетъ „свѣтой“. Вѣдь основанія - то, конечно, этому были — если не было у народа достиженія святости, то налицо было стремленіе къ святости.

Въ 1918 году я вынужденъ былъ, силою обстоятельствъ, читать лекціи по русской литературѣ въ залѣ засѣданій Таврическаго дворца, гдѣ образовался какой-то „университетъ“. Слушали только коммунисты и около тысячи человѣкъ. Все — „революціонныя сливки“, люди, дѣйствительно увѣровавшіе въ Ленина. Читатель приходилось вечеромъ, отъ 8 — 10. Было холодно, голодно, и свѣтъ отсутствовалъ. Только на кафедрѣ у меня горѣла свѣча. Докладывалъ я возможно простымъ языкомъ о Гоголѣ, Достоевскомъ, Толстомъ. „Марксистскій подходъ“ тогда еще виталъ въ воздухѣ, а потому я, собственно говоря, читалъ безъ всякихъ подходовъ. Скорѣй знакомилъ аудиторію съ содержаниемъ литературныхъ произведеній. Всегда благодарили и надѣляли тысячами лоскутковъ бумаги — записокъ, гдѣ коряво, безграмотно задава-

лись мнѣ вопросы. Дома я классифицировалъ эти записки и 95 проц. изъ нихъ были исключительно религіозно-нравственного и самого „больного“ содержанія: „есть-ли Богъ, душа, Богородица?“ и т. д. и т. д.

Тогда и навсегда уже мнѣ стало понятнымъ, какіе, дѣйствительно, русскіе писатели Гоголь, Достоевскій, Толстой, и какъ „русскій народъ мучимъ Богомъ“, по выраженію Достоевскаго.

Вотъ это - то свойство души русскаго человѣка въ его народной массѣ и сдѣлало „Русь святою“, наложивъ великую печать на нашъ бытъ, искусство, литературу и придавъ удивительно-подвижническій характеръ даже русской интеллигенціи въ ея, сплошь и рядомъ, „абсурдныхъ поступкахъ“. Съ этой точки зрѣнія исторія русской интеллигенціи еще ждетъ своего историка.

Весьма понятно, что подобная черта духа должна была не столько отразиться во всей нашей исторіи, но и придать ей совершенно исключительный характеръ, что и произошло и въ результатъ чего появилась „Святая Русь“...

Могла-ли эта Русь въ своемъ великомъ строителствѣ — а, вѣдь, согласитесь, что ни одному народу не пришлось такъ отстраиваться — обойтись безъ Божьяго благословенія — иконы? Временами такъ былъ скученъ „строительный матеріалъ“, такъ мѣшали и болота, и туманы, и безконечныя пространства, и безконечныя дремучіе лѣса, и звѣри въ нихъ, и эти вѣчные враги: половцы, хозары,

татары, Литва, поляки, нѣмцы, шведы, собственные неурядицы, — что руки могли опуститься, всякая энергія пропасть. Но руки не опускались, энергія не пропадала, ибо была безграничная, полная великаго пафоса вѣра въ Божье благословеніе, преподанное чрезъ икону. — Богъ благословилъ на строительство, и знакомъ Его благословенія явилась вотъ эта, отсель, чудотворная икона, а потому помолимся предъ ней и съ ней пойдемъ противу всѣхъ враговъ, какъ видимыхъ, такъ и невидимыхъ, а въ знакъ пріятія этого благословенія и называться будемъ въ главной массѣ своей христіанами — „крестьянами“...



Деисусъ съ чиномъ. Правая створка триптиха
(Письмо Никифора Савина. XVII вѣкъ)

VIII

И первое „Божье благословеніе“, съ которымъ двинулось „крестьянство“ русское въ историческій путь, было — икона Божіей Матери. Мы знаемъ, что именно чудотворная икона Божіей Матери помогала и оберегала строительство Руси, а сама Божія Матерь въ русскихъ народныхъ пѣсняхъ (въ частности, въ бѣлорусскихъ) называется: „Мати русскаго края“.

Почему? Чѣмъ объясняется такая любовь къ образу Матери Божіей?

Матерь Божія — вся наша. Да, благодаря тому, что отъ Нея родился Іисусъ, Она поставлена превыше всѣхъ архангеловъ, но, съ другой стороны, Она человекъ и женщина, т.-е. особенно близкая къ семьѣ, дому, дѣтямъ, къ строительству этого дома и семьи. Въдъ она жила, работала, воспитывала Христа, ходила за Нимъ, какъ самая обыкновенная мать. Значитъ, Она полна житейскаго тепла. Она все знаетъ, каждую мелочишку, а разъ все знаетъ, то все понимаетъ и по Своему любвеобильному сердцу, такъ много изстрадавшемуся, не можетъ не откликнуться на помощь взывающимъ къ Ней. Однимъ словомъ, въ дѣлѣ устроения земли, какъ частной, такъ и общественной, Она никѣмъ замѣнима быть не можетъ. Общественное же дѣло потому Ей дорого, что каждая частная семья — а это самое ужъ дорогое для Матери Божіей — не можетъ процвѣтать, если обществу — государству грозитъ гибель. Вотъ почему она „Мати русскаго края“, принимающая непосредственное участіе въ его исторіи. Отсюда икона Ея, которой Господь благословилъ русскій народъ, особенно любима и почитаема.

IX

Сдѣлаемъ небольшую экскурсію въ область прошлаго русскаго человека, тѣсно связанную съ почитаніемъ Божіей Матери, которая, по глубокому убѣжденію нашего народа, запечатлѣла Свое участіе въ судьбахъ его чрезъ рядъ иконъ чудотворныхъ.

Одной изъ первыхъ по времени такихъ иконъ слѣдуетъ признать величественный образъ Богоматери, сдѣланный мозаикой и находящійся на заалтарной стѣнѣ Кіевскаго Софійскаго собора. Эта стѣна съ изображенной на ней иконою называется „Нерушимая стѣна“, и подъ этимъ названіемъ извѣстенъ и самый образъ Божіей Матери.

Дѣйствительно, нужно удивляться, какъ уцѣлѣла эта стѣна храма, единственное, что осталось отъ древняго Кіева, чудеснаго града Ярославля. Она перенесла плѣны, пожары, разореніе и времена, когда враги весь Кіевъ сравнивали съ землей, но ее не трогали, правильнѣе, ничего не могли подѣлать съ ней, такъ какъ есть данныя, что пытались разрушить и ее. Поистинѣ „Нерушимая стѣна“.

А на сѣверѣ — ростъ Владимиро-Суздальскаго княжества шелъ, воистину, подъ покровомъ Боголюбской иконы Божіей Матери,

явившейся, можно сказать, первой колонисткой края — когда Андрей Боголюбскій перевозилъ икону изъ Кіева подъ Владимиръ, Русь была еще непроѣзжая и икона совершила путь по рѣкамъ, очертивъ кругъ около будущаго Московскаго царства, поднявшись отъ Кіева по Днѣпру, переваливъ въ верховья Зап. Двины, и притоками и волокомъ выйдя въ Волгу выше Твери, а затѣмъ, пройдя на востокъ до нынѣшняго Нижняго Новгорода, поднялась, уже двигаясь на юго-западъ, по Окѣ и Клязьмѣ до Владимира...

И по мѣрѣ того, какъ шло строеніе Владимиро-Суздальскаго княжества, икона Боголюбская ежегодно совершала обходъ края, дѣлая все большіе и большіе круги около Владимира, и эти ежегодные обходы края продолжались сотни лѣтъ, вплоть до большевиковъ: край, центръ Московскаго царства, можно сказать, заселялся и обстраивался подъ непосредственнымъ постояннымъ наблюденіемъ Божіей Матери, посѣщавшей ежегодно всѣхъ засельниковъ края — изъ села въ село, изъ дома въ домъ.

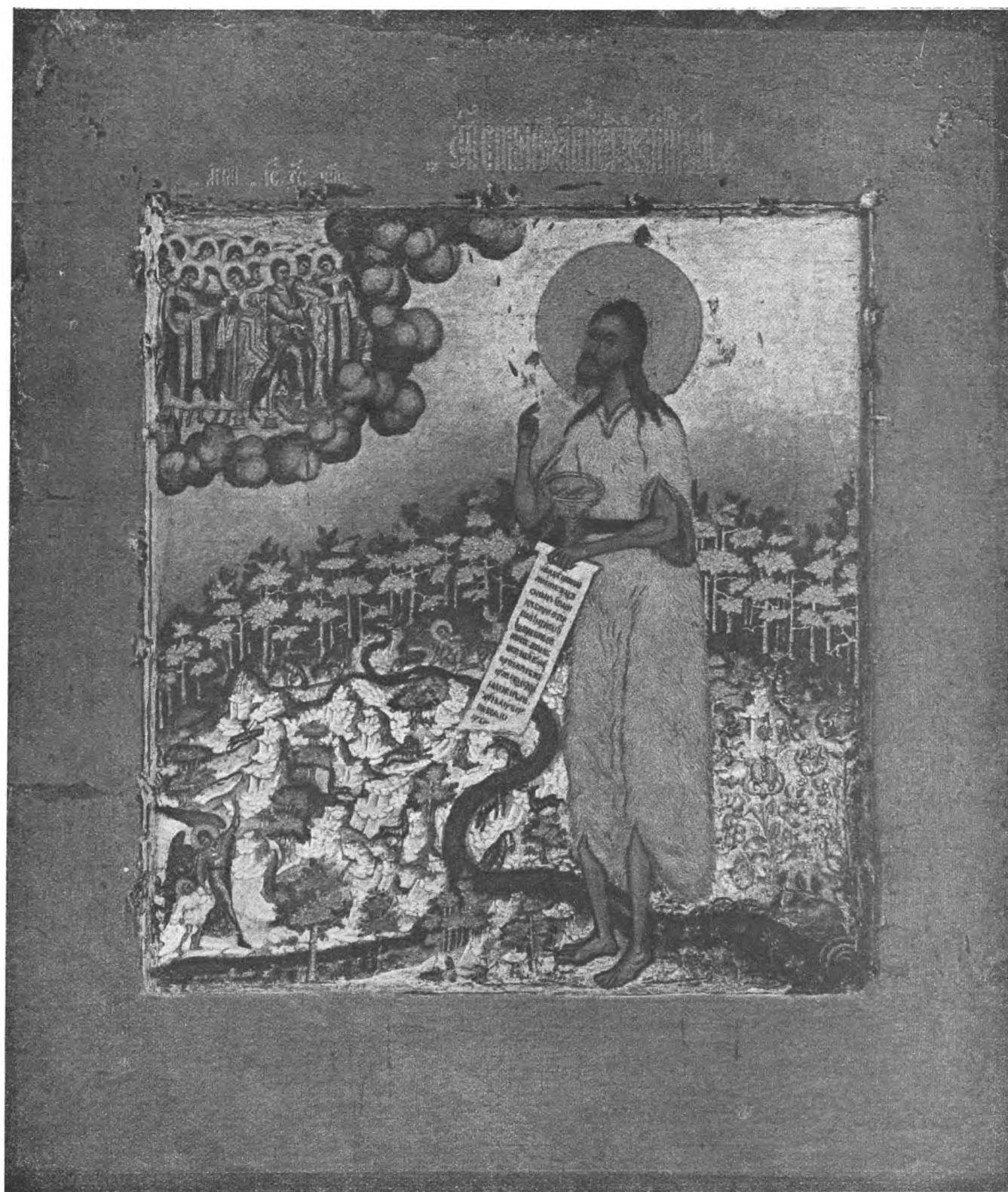
Всѣ горести и печали русскаго народа за сотни лѣтъ: и ужасы татарщины, и смута съ „воровскими“ шайками грабителей, и недороды, и наборы, и крѣпостное право, и семейныя и личныя несчастія, — все переживалось въ общеніи съ Матерью русскаго края и изливалось въ слезахъ предъ иконою Боголюбскою или „Боголюбимою“, какъ зоветъ ее народъ...

Вотъ славная икона Владимірской Божіей Матери, съ которой Андрей Боголюбскій разбилъ камскихъ болгаръ и перенесеніемъ которой въ Москву послѣдняя была избавлена отъ разгрома Тамерлана. Въ лѣтописяхъ мы читаемъ, что въ тотъ день и часть, когда въ дрожавшую отъ страха Москву была принесена Владимірская икона, Тамерлану, стоявшему станомъ подъ Ельцемъ, явилась Богоматерь въ грозномъ видѣннѣи и погнала его.

Съ Казанской — Московской иконою Божіей Матери Мининъ и Пожарскій отправились освобождать Москву, проживъ тѣмъ самымъ конецъ великой смуты. Предъ Петербургскою — Казанской молился старикъ Кутузовъ, отправляясь противъ Наполеона. Кстати, это одинъ изъ замѣчательныхъ образовъ Божіей Матери, удивительный по силѣ производимаго имъ впечатлѣнія. Она изображена здѣсь страдающей, плачущей, предвидящей муки Своего Младенца и, одновременно, преисполненной сочувствія, состраданія и утѣшенія всякой скорби на землѣ.

Всѣмъ намъ извѣстна также икона Смоленской Божіей Матери, предъ которой молились наши войска въ памятный часъ Бородинскаго сраженія и которая сопутствовала русской арміи въ теченіе всей кампаніи 1812 года.

Съ Знаменской иконою (см. № 32 „Перезвоновъ“) связана осада Пскова знаменитымъ Стефаномъ Баторіемъ и его разгромъ подъ стѣнами этого города.



Іоаннъ Предтеча въ пустынѣ
(Приписывается сыну Истомы Савина — Назарію)

Конечно, не одинъ только образъ Богоматери, сопутствовалъ русскому народу въ его „трудахъ и дняхъ“. Спасъ также сопровождалъ наши войска. Онъ былъ и на Куликовомъ полѣ, и съ Петромъ Великимъ... И повсюду по русской землѣ разсыяны мѣстныя чудотворныя иконы, объединявшія вокругъ себя русскихъ людей — и въ минуты переживаемыхъ ими горестей и несчастій, и въ минуты счастья и удачъ...

Жизнь нашихъ предковъ была красочнѣе, полнѣе, изобильнѣе. Они какъ-то жили всей шириной своей души. Небо и силы его были очень близки къ нимъ.

„Безъ Бога ни до порога“, — не было только одной фразой — пословицей. Отсюда ихъ необычайная сколоченность, крѣпость.

Удивительна по своимъ послѣдствіямъ и значенію вѣра. Она цементируетъ духъ. Она вызываетъ къ жизни самыя сокровенныя и самыя великія наши силы, которыя безъ вѣры лежатъ подъ спудомъ. Сейчасъ и психологія, и медицина, и разныя „системы“ только и говорятъ, что для борьбы съ болѣзнями, для успѣха въ жизни, для вліянія на людей надо имѣть вѣру, надо воспитывать въ себѣ вѣру,



Клеймо на полѣ иконы Св. Николая Чудотворца
Изъ житія его — эпизодъ спасенія утопающаго
(Новгородская школа. XVI вѣкъ)

красивый, радостный, съ „Божьимъ благословеніемъ“, уголь...

Онъ, видите-ли, не отвѣчаетъ нашему культурному состоянію...

Да знаемъ-ли мы, чѣмъ закончится и къ чему придетъ вся наша „абстрактная“ нынѣшняя культура? Не начинаемъ-ли мы уже и теперь возмущаться разными „абстракціями“, особенно мы, русскіе, на собственной шеѣ пробуящіе опыты діавольской абстракціи, извѣстной подъ именемъ большевизма?..

Н. Мишевъ



Дейсусъ съ чиномъ. Новгородская школа. Конѣцъ XV вѣка

Книги, поступившія въ Редакцію:

Русскій Колоколъ кн. 7. Воля Россіи I, II и III за 1929 г. Современные Записки т. XXXVIII. Русская Школа кн. 30 и 31. Вѣстникъ — Апрель. Органъ русск. христ. студ. Движенія. Вѣстникъ Педагогическаго Бюро № 7. Путь Христовъ 1-6. Александръ Ли — Листопадъ (стихи). Андрей Блохъ — Поэмы и стихи (книжн. дѣло „Родникъ“). Юрій Галичъ — Красный Хороводъ. Кн. 1 и 2. С. П. Мельгуновъ — Гражданская война въ освѣщеніи П. Н. Милюкова. Николай Гольденвейзеръ-Любимовъ — „Да здравствуетъ эмиграція!“ Золотая библіотека — Изд. Акц. Общ. „Москва-Логосъ“ въ Берлинѣ: 1) Загоскинъ — Юрій Милославскій, 2) Вильгельмъ Гауфъ — сказки, 3) Олькоттъ — Маленькіе мужчины, и внѣ серіи 4) Приключенія Мурзилки. Н. С. Лѣсковъ — Праведники. Запечатлѣнный Ангелъ и др. рассказы. Изд. А./О. „Саламандра“. В. А. Вреде — Иванъ Петровичъ. Современный романъ. Леонидъ Зуровъ — Отчина.

Новое Время

Въ предѣлахъ Королевства С. Х. С. на
1 мѣс. — 45 дин., 3 мѣс. — 125 дин.
6 мѣс. — 250 дин., 12 мѣс. — 400 дин.
Заграницу на 1 мѣс. — 1 дол., 3 мѣс. —
6 дол., 12 мѣс. — 10 дол.

Подписка принимается съ 1 и 15 числа каждого
мѣсяца въ главной конторѣ газеты: Бѣлградъ,
ТОПЛИЧИНЪ ВЕНАЦЪ, 4.

И во всѣхъ контръ-агентствахъ газеты.

Для подписчиковъ газеты — льготная подписка
на „ПЕРЕЗВОНЫ“.

Голосъ

ЕЖЕДНЕВНАЯ ГАЗЕТА
выходящая въ СОФІИ

ПОДПИСНАЯ ПЛАТА

на 1 мѣс. — 65 лв. загр. 65 ам. цент.
на 3 мѣс. — 180 лв. „ 180 ам. цент.
на 6 мѣс. — 350 лв. „ 350 ам. цент.

Адресъ конторы — С О Ф І Я
ул. Ц. САМУИЛЬ № 65.

Россія и Славянство

еженедѣльная большая газета, выходящая въ
ПАРИЖѢ при ближайшемъ участіи Петра Струве

Редакторъ К. І. ЗАЙЦЕВЪ

Адресъ — 12 rue Rayer-Collard, Paris V
Цѣна номера 60 сант. во Франціи.

Подписная цѣна
во Франціи на

1 мѣс. — 2 фр. 40 с.
3 мѣс. — 6 „ — „
6 мѣс. — 12 „ — „

Подписная цѣна

въ Латвіи на

1 мѣс. — 1 латъ
3 мѣс. — 2 1/2 лата
6 мѣс. — 5 латъ

Въ Латвіи — отдѣльный номеръ 25 сант.

Розничная продажа въ кіоскахъ и у Эд. Петц-
гольдъ (Šķiņi ielā 16), который принимаетъ и
подписку.

„Русскій Колоколъ“

журналъ волевой идеи,

посвященный вопросамъ духовнаго и
хозяйственнаго возрожденія русскаго
народа.

Редакторъ — проф. И. А. ИЛЬИНЪ.

Berlin, W-15 Lietzenburger Strasse 43 VI
Sekret A. Bunge.

Цѣна № — 36 ам. ц. Подписка — 3 мѣс. 80 ам. ц.

Въ издательствѣ „Мѣднаго Всадника“

„БѢЛОЕ ДѢЛО“ ЛѢТОПИСЬ БѢЛОЙ БОРЬБЫ.

Поль специальной редакціей А. А. фонъ-ЛАМПЕ
— Вышла V и VI книги, содержащія —

**Записки генерала
П. Н. Врангеля.**

Цѣна 2 дол. 50 американскихъ центовъ за книгу.
— Berlin W. 15, Lietzenburger Str. 43-IV. —

ПРАВОСЛАВНЫЙ
РЕЛИГИОЗНО-ОБЩЕСТВЕННЫЙ
IV г. изд. ЕЖЕМѢСЯЧНИКЪ IV г. изд.

„ВѢСТНИКЪ“

Органъ Русск. Студ. Хр. Движ. за рубежомъ.

Особое внимание обращено на
вопросы религ.-нац. воспитанія
русс. юношества въ эмиграціи.

Цѣна жур. — 30 фр. въ г. Отд. ном. — 3 фр.

Требуйте бесплатно пробные номера.

Адр. ред : 10, Boulevard Montparnasse, Paris — XV.

Издательство „LE RAON“ книжный складъ

Meudon-pres Paris. 59 rue Republique, tel. Bellevue 428.

Складъ зарубежныхъ, російскихъ и довоенныхъ изданій. Книги — подарки.

Всѣ новинки всѣхъ издательствъ по ориг. издат. цѣнамъ.

Книги и журналы франц., англ. и нѣмецк.

Антивариатъ — Большой выборъ дѣтскихъ книгъ.

Лучшая за рубежомъ библіотечка для чтенія —
8000 том. Приемъ пногороднихъ абонентовъ. Абон.
плата 7 фр. въ мѣс.

Единственная за рубежомъ театральная библіотека.

Приемъ заказовъ по изданію книгъ.

Худож. отдѣлъ: худож. гравюры въ краскахъ на
паспарту (18x38) худ. Рѣпина, Маковского, Васнецова,

Айвазовскаго, Шишкина, Клевера, Сурикова, Нестерова
и мн. друг., а также портреты писат. и композ. по
4 фр. Гравюры — виды СПб, Москвы и Крыма на
пасп. по 3 фр. Худож. открытки Третьяк. галл., Музея
Алекс. III, СПб, Москвы, Кіева, Одессы, Крыма, Кав-
каза, Бомовскія и др. по 1 фр.

Ноты для рояля и пѣнія. Иконы на деревѣ и кар-
тонѣ. Филателия. Календари отр. и наст. Переводы на
всѣ языки. Исполненіе порученій.

Вышли изъ печати нашего изданія новѣйшіе, на
1929 г., каталоги заруб. и довоен. книгъ.

Экспортъ во всѣ страны.

IV ГОДЪ

ИЗДАНИЯ

Ежедневная- ГУНЬ-БАО -газета

Заграницу — 1 мѣс. 4 с. д. 3 мѣс. 5.50 цент.

— 12 OFFITZERSKAJA HARBIN —

V ГОДЪ

ЖУРНАЛЪ

ИЗДАНИЯ

„ПУТЬ ХРИСТОВЪ“

На 1 годъ (24 номера) 2 ам. дол.

CHINA, SHARBIN-PRISTAN свящ. Н. Кикловичъ.

8-ой год издания

„Воля России“

Большой ежемесячный журнал политики и культуры

выходящий под редакцией В. И. Лебедева, М. Л. Слонима, Е. А. Сталинского, В. В. Сухомлина
Вышел и поступил в продажу № 3 (март 1929 г.)

Цена номера: во всѣхъ странах 40 цент.

Новый адресъ редакціи и главной конторы:
„Volja Rossii“ Ura'ska č 690, Bubeneč Prague Tchechoslov.

Генеральное представительство:

Во Франціи, Германіи, Бельгії, Польше и лимитроф. странах
Librairie Povolozky 13, rue Bonaparte, Paris.

„ЗА СВОБОДУ“

Существуетъ съ 1920 года.

Подписчикамъ газеты льготная подписка на
„Перезвоны“ „Илл. Россію“, „Борьбу за Россію“

Подписная плата на газету:

Въ Польшѣ: на 1 мѣс. — 6 зл.,
на 3 мѣс. — 17½ зл., на 6 мѣсяцевъ — 34 зл.

Заграницей: на 1 мѣс. — 1 ам. д.,
на 3 мѣс. — 3 ам. д., на 6 мѣс. — 5½ ам. д.

Священно- и церковно-служителямъ, а
также народнымъ учителямъ скидка въ 1 злотъ.

Адр. ред.: Варшава (Warszawa) Długa 50, Pasaż Si-
monsa №№ 30-31. Почт. тек. счетъ газеты № 6838.



„Lodix“ — обувной кремъ

„Sigella“ — мастика (для паркетовъ)

„Sidel“ — мазь для металловъ

K. | s. SIDOL & Co
РИГА,

Телефонъ 3-5-3-1-7 Телефонъ



Чулочно-трикотажная фабрика

Бр. СВѢТЛАНОВЫХЪ

Сущ. съ 1921 г. Рига, Католическая 42, тел. 31363. Сущ. съ 1921 г.

изготавливаетъ трикотажное

мужское
дамское
дѣтское

Б Ъ Л Ь Е

изъ шелковыхъ, шерстяныхъ и бумажныхъ трикотажныхъ тканей, а также

**СПОРТИВНОЕ БЪЛЪЕ
ЧУЛКИ и НОСКИ.**

: - : Имѣется во всѣхъ лучшихъ бѣльевыхъ и мануфактурныхъ магазинахъ. : - :

На Рижской выставкѣ 1928 г. награжденъ „GRAND PRIX“.

Балтійская целлулозная фабрика, А.О.

Основана въ 1896 г.

РИГА

Фабрика въ Шлокѣ.

Печатная бумага

Концептная бумага

Бумага для конвертовъ

Альбомная, афишная

Шелковая бумага

Газетная бумага

Оберточная бумага

Кожевенная бумага

Пергаментная бумага

Цвѣтной картонъ

Годовое производство:

20,000 тоннъ сульфитной целлулозы $\equiv$ 15,000 тоннъ бумаги.

Т-во М. С. КУЗНЕЦОВА

въ РИГѢ,

на **возстановленной** въ 1921 году. послѣ эвакуаціи движимаго имущества въ 1915 г. и послѣ разрушенія большинства зданій стѣ военныхъ дѣйствій въ 1917 г., своей фабрикѣ Бл. Московская 259 **вырабатываетъ разнородную**

фарфоровую, фаянсовую и гончарную посуду различныхъ фасоновъ и рисунковъ, а именно:

- а) Фарфоровые чайные, кофейные и столовые сервизы.
- б) Фарфоровые изоляторы и друг. электротехническія принадлежности
- в) Фарфоровыя аптекарскія банки.
- г) Фаянсовыя санитарныя издѣлія.
- д) Фаянсовые умывальные столы.
- е) Гончарную посуду изъ красной глины, **добываемой въ Латвіи.**

Продажа оптомъ и въ розницу въ своей торговлѣ
Грѣшная № 17/19. Тел. 22122

Правленіе Т-ва — Грѣшная 17/19, тел. 22 73.

Фабрика Т-ва — Б. Московская 259, тел. 28762.

Японскій магазинъ

К. Іокой,

Рига, Известковая ул. 38. Тел. 20428.

**Большой выборъ
всевозможныхъ
японскихъ издѣлій.**

Японскія фарфоровыя чашки, вазы и сервизы. Лакированныя шкатулки для платковъ и рукодѣлій. Японск. модн. дамскія сумки, кошельки и портмоне. Шелковыя ширмы, бусы, вѣера, фонари и зонтики. Японск. скатерти и дорожки для стола. Японск. открытки, визитн. карточки и почтовая бумага. Японск. кимоно и куклы, портсигары, пепельницы и курительные приборы, головоломки, игрушки и масса друг. предметовъ. Японск. порошокъ для уничтоженія клоповъ, блохъ, таракановъ и друг.

 **Настоящій китайскій чай
„ФУЗИ-ЯМА“**

Нѣжный аромать и пріятный вкусъ.
Прошу убѣдиться въ качествѣ.

РИГА,
ГОСПОДСКАЯ № 6.
Тел. 2-1-7-3-8.



Прежде главное дѣло
въ
САНКТЪ-ПЕТЕРБУРГѢ.

МѢХА

МѢХА

Ф. Л. МЕРТЕНСЪ

ОТДѢЛЕНІЯ въ Ригѣ, Ревелѣ, Лейпцигѣ, Берлинѣ.
ПРЕДСТАВИТЕЛЬСТВО въ Вѣнѣ, Парижѣ, Лондонѣ.

Единственный за рубежом боль-
шой русскій музыкальный магазинъ

Рижскій Музыкальный Домъ
А. Юноша и А. Фейерабендъ,

Латвія, Рига, Большая Песочная, 22. Тел. 22975.

Телегр.-адресъ „Musikhaus“.

I Экспортъ и импортъ все-
возможныхъ музыкаль-
ныхъ инструментовъ.

II Ф а б р и к а грамофо-
новъ подъ маркой „Бон-
зола“.



III Гроссистъ концерта А/О
Карль Линдштремъ, Ber-
lin S. O. 36, Schlesische-
strasse 26.

IV Продажа оптомъ и въ
розницу.

Грамофоны и лучшія въ мірѣ пластинки
БЕКА,



ОДЕОНЪ

Въ числѣ русскаго репертуара: Шаляпинъ, Собиновъ, Смирновъ, Нежданова, Вертинскій, Хенкинъ,
„Синяя Птица“, хоръ Донскихъ, Уральскихъ, им. „Платова“ казаковъ, Плевицкая и много другихъ.

Фирма производитъ новыя записи грамофонныхъ пластинокъ электрическимъ способомъ.

Русскихъ артистовъ и всѣхъ интересующихся записью и пропагандой лучшаго въ русской музыкаль-
ной культурѣ просятъ поддерживать связь.

Фирма консультируетъ русскій отдѣлъ А/О Карль Линдштремъ (пластинокъ Бека, Парлофонъ, Одеонъ).

Всегда на складѣ всевозможные музыкальные инструменты высшаго качества, тона и формы:
Піанино, струнные и духовые инструменты, гармоніи и русскія ноты.

Струны и разные принадлежности въ исключительномъ выборѣ. Льготная разсрочка.

AKC. SAB. „SALAMANDRA“

LATVIJA, RIGĀ, BRUNĪŅIEKU IELĀ 25.

TĀLR.: 2-3-4-2-3 un 2-2-1-7-6.

Парижъ, (XVI) 20 rue Raynouard; Харбинъ — New-Town p. b. 6 — И. А. Глѣбовъ.

„ПЕРЕЗВОНЫ“

(ПЯТЫЙ ГОДЪ ИЗДАНИЯ).

Журналъ — посвященъ русскому искусству и русской культурѣ.

Цѣна за номеръ въ Латвіи, начиная съ № 43, — Ls 1.50, за границей въ Европѣ — 45 ам. ц., во внѣевропейскихъ странахъ — 50 ам. ц.

Въ 1929 году журналъ выходитъ регулярно, разъ въ два мѣсяца

подъ редакціей С. А. БѢЛОЦВѢТОВА.

Годовая подписка на 6 ном. въ Латвіи Ls 6, за границей — въ Европѣ — Ам. долл. 2, во внѣевропейскихъ странахъ 2.25; желающіе получать журн. **заказнымъ порядкомъ** доплачиваютъ въ Латвіи, Эстоніи и Литвѣ къ годовой подпискѣ 90 сант., въ другихъ государствахъ — 54 ам. цент. За пересылку простыми отправлениями въ виду частой пропажи Издательство принять на себя отвѣтственности не можетъ.

Допускается **разсрочка по полугодіямъ**, а подписчикамъ „СЛОВА“ **помѣсячно** (по 50 сант. въ мѣсяцъ).

Для прежнихъ подписчиковъ остаются въ силѣ на 1929 годъ старыя условія. Читателямъ Издательство предлагаетъ также **коллективную выписку въ одинъ адресъ** отдѣльныхъ номеровъ, причемъ **при выпискѣ 4-хъ экз.** пятый прилагается бесплатно. Подписныя деньги Издательство проситъ вносить на почтовый текущій счетъ Рига, № 916.

Въ ограниченномъ количествѣ имѣются для продажи ранѣе вышедшіе номера — каждый представляетъ самостоятельное художественное цѣлое.

Всѣ номера съ № 1 по № 39 включительно продаются съ 1-го сентября 1928 г. **по двойной цѣнѣ**, т. е. по 2 лата (вмѣсто 1 лата).

№ 43 въ ограниченномъ количествѣ экземпляровъ вышелъ на мѣловой бумагѣ по цѣнѣ 2 лата (за границу — 60 ам. ц.) **только при выпискѣ изъ издательства.**

Еженедѣльная **„СЛОВО“** IV годъ изданія
газета подъ редакціей С. А. БѢЛОЦВѢТОВА.

Подписка на мѣсяцъ: Рига 75 сант., провинція 90 сант., Литва 2 лита, Эстонія 75 эст. цент., Польша 1 зл. 60 грошъ, Америка, Дальній Востокъ, Англія, Болгарія, Скандинавскія государства и Финляндія — 25 ам. цент. Остальныя государства — 20 ам. цент. Цѣна въ розничной продажѣ въ Латвіи — 15 сант.

Чулочная и трикотажная фабрика

М. Ганъ

Рига, Католическая ул. № 2-а.

Телефонъ: 30081.