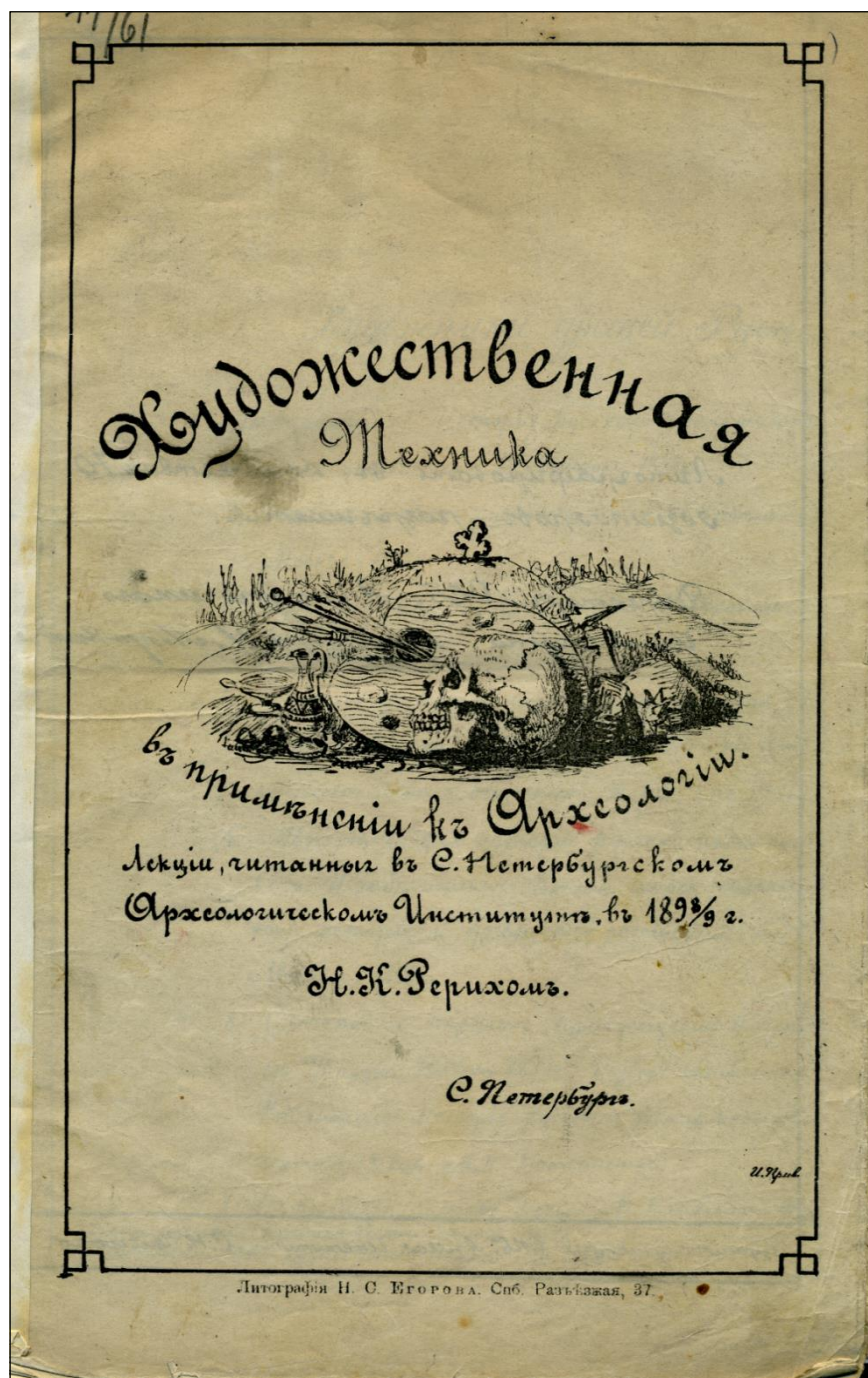


Н.К. Рерих. Идол. 1898.
(Ч/б. изображение)



ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ТЕХНИКА В ПРИМЕНЕНИИ В АРХЕОЛОГИИ

**Лекции, читанные в С. Петербургском
Археологическом Институте в 1898/99 г.
*Н. К. Рерихом***

С. Петербург

Издание слушателя СПб. Археол. Института С. Н. Чельцова.

Литографировать в количестве 70 экземпляров разрешается.

*Директор СПб. Археологического
Института профессор Н. Покровский.*

*Внизу страницы 3 автограф Н. К. Рериха:
“Художественная техника в применении
в Археологии. СПб. Археолог. Институт. Н. Рерихъ”*

ХУДОЖНИКИ ДРЕВНЕЙ РУСИ¹

Литература:

1. История русского общественного права до XVIII века. В. Лешков 1858 г.
2. Домашний быт русских царей. И. Забелин. Москва 1872 г.
3. Промышленность древней Руси. П. Аристов. СПб. 1866 г.
4. История русских школ иконописания до конца XVIII века. Д. А. Ровинский. Записки Императорского Археологического Общества. Т. VIII. СПб. 1856 г.
5. Материалы для истории русской иконописи. Собр. И. Забелиным «Временник Императорского Общества истории и древностей российских». Кн. 7-я Москва 1850 г.
6. Отчёт о первом присуждении наград графа Уварова 25 Сент. 1857 г. Разбор сочинения г. Ровинского: История русских школ иконописи, составл. акад. М. П. Погодиным.
7. О Художествах в России. В. Плаксина. Журн. Мин. Нар. Просв. 1844 г.
8. Русские народные картинки. Собрал и описал Д. Ровинский. СПб. 1881 г.
9. Русские юридические древности. В. И. Сергеевич. Т.1. СПб. 1890 г.
10. Исследования, замечания и лекции о русской истории М. Погодина. М. 1846 г.
11. Псковская Судная грамота, изданная Мурзакевичем. Одесса. 1846 г.
12. Beiträge zur Alterthumskunde Russlands. Ernst Bonnel. 1882.
13. Акты юридические. 1838 г.
14. В. В. Стасов. Разбор сочинения Д. Ровинского: Обзорение русского гравирования на металле и дереве до 1425 г.
15. Черты самобытности в древнерусском зодчестве. И. Забелин. Русский художественный архив. 1894 г.
16. Лекции и исследования В. И. Сергеевича.
17. Текст Русской Правды на основании четырёх списков разных редакций. Изд. Н. Колачев. М. 1847 г.
18. Акты, собранные в библиотечном архиве Российской Императорской Археологической экспедиции Императорской Академии Наук. СПб. 1836 г.
19. Исследование о русском иконописании Сахарова.
20. Подробное описание путешествия Голштинского посольства в Московию и Персию в 1633, 1636 и 1639 г., составленное секретарём посольства Адамом Олеарием. Пер. П. Барсов. 1870 г.
21. Древности российского государства, изд. по Высочайшему повелению.
22. La Russie et l'Orient par Pierling. Paris. 1891.

¹ Внизу страниц: 17, 33, 49, 52, 65 рукописи поставлен автограф Н. К. Рериха:

“Художественная техника в применении
в Археологии. СПб. Археолог. Институт. Н. Рерихъ”

23. Сборник Летописей.
24. Лубочные картинки Русского народа в Московском мире
И. Снегирева. М.
1861 г.
25. Русские гравёры и их произведения. Д. Ровинский. М.
1870 г.
26. Записки о Московии (Rerum Moskovitarum commentarii)
бар. Герберштейна.
27. Опыты изучения русских древностей и истории. И. Забелин.
28. Europäisierung Russlands. Brickner, Gotha.
29. Труды Первого Археологического съезда в Москве.
30. Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских. Н. Покровский. СПб. 1892 г.
31. Акты исторические, собранные и изданные Археограф. комиссией. 1842 г.
32. Дополнение к актам историческим. 1846 г.
33. Послание Епифания к пр. Кириллу 1413 г. Православный Собеседник 1863 г.
34. Об архитектуре первых деревянных церквей на Руси. Гр. А. С. Уваров. Труды 2-го Археологич. съезда в СПб. 1876 г.
35. Средневский. Святилища и обряды языческого богослужения древних славян. Харьк. 1846 г.
36. О России в царствование Алексея Михайлов. современное сочинение Григ. Кошихина СПб. 1870 г.
37. Заметки о (Русских) «Русахъ» Ибн-Фадлана и других арабских писателей. В. В. Стасов.
38. <Georgi>. Beschreibung aller Nationen des Russischen Reichs.
39. Weingold. Altnordischer Leben.
40. Сказания мусульманских писателей о Славянах и Русских. А. Я. Гаркави. СПб. 1870.
41. Гильфердинг. История Балтийских славян. Т. 1. Москва. 1855 г.
42. Султанович. Художественный отдел VI-го Археол. съезда в Одессе. СПб. 1885 г.
43. Русский исторический сборник, изд. общ. истор. и древн. Рос. Т.1. 1837. И. Снегирев. Об иконном портрете Великого князя Вас. Ивановича IV-го.
44. Описание Киева. Ник. Закревского. М. 1868 г.

I

Начало искусства на Руси.

Природа. Строительное искусство. Специалисты строители. Идолы [Ибн-Фадлани. Славяне и летописи]. Производство кумиров; Жрецы. Их положение. Дальнейшая судьба ваяния. Христианство. Киев. Иконопись и церкви. Русская Правда. Художники ремесленники – рабы. Городники. “Хитрость”; её значение. Художественно – ремесленные артели. Княжеские и митрополичьи иконописцы. 5 видов художников. Татарское нашествие. Отношение татар к ремесленникам. Центр искусства – Новгород. Развитие искусства.

... «Единственным началом искусства на Руси и средоточием была христианская вера»... - читаем мы в древностях Российского государства. Так ли это? Единственным ли началом искусства древней Руси была христианская вера? Конечно, не христианская вера, а религия; но и это узко. Сама природа была единственным началом искусства. В доисторическое время из природы рождались искусства, из жизни; они тогда не имели настоящего значения, были следствием потребностей естественных и нравственных. Так, не между Греками, прибывшими с Владимиром на Русь, следует искать первых наших носителей искусства, а там, далеко, в паутине седой древности.

Климатические условия России, прежде всего повлияли на развитие строительного искусства, постепенно приближающегося к понятию зодчества. Как у народа языческого, у нас ваяние естественно предшествовало живописи.

Следовательно, первые наши художники должны быть строители и ваятели. На это и указывают первые источники. Монах Яков в своей похвале Св. Владимиру пишет: «Храмы идольские и требища всюду раскопа и посече и идолы сокруши». Неизвестно, что это были за храмы языческие, но если они имели (что слишком вероятно) сходство с храмами прибалтийских и других Славян, то требовали при постройке искусства (ср. И. Средневский. Свят. и обряды я. б. д. С §IV, стр. 42).

В договоре Игоря с Византийским императором упоминается церковь Св. Ильи, неизвестно кем и когда построенная. По всей вероятности, она поставлена во времена Аскольда, который, по словам предания, крестился после похода в Царьград.

Воскресенский список летописи рассказывает, что некто Ольм при дворе своём выстроил церковь Св. Николая Чудотворца, которую Святослав приказал сломать в 971 году.

В житии Великой княгини Ольги (в Св. крещении Елены) говорится, что она, приняв христианскую веру, посещала северную Русь и на своей родине, в Пскове, водрузила крест, на месте которого была воздвигнута церковь. Есть упоминания о каменных нецерковных строениях языческого времени; летописец указывает на Ольгин терем «бе бо ту терем камен».

Важны летописные указания на крепостные сооружения-башни, вежи. На первых страницах летописи говорится о вежах, или башнях, в Древлянском городе Искоростеле. Известна Белая Вежа – хозарский город, взятый Святославом. Некоторые городки на Руси называются тоже белыми Вежами, по всему вероятно от побелённых башен. (См. И. Забелин. Черты самооб. в древнерус. зодч. стр. 305).

Вот описание вежи, построенной в 1259 г. Данилом Галицким при постройке города Холма. «Она возвышалась на каменном основании в 15 локтей, а сама была срублена из тесанного брусья и выбелена, как сыр: светилась на

все стороны». Князь Волынский Владимир Васильевич, построив город Каменец, создал в нём столб каменный высотой 17 сажень «подобен удивлению всем зрящим на него».

Карамзин полагает, что подобные вежи «служили не только для защиты, но и для украшения городов»; следовательно, возможно, что они носили на себе некоторый отпечаток художественности. Упомянутые церкви без сомнения были делом рук Греческих, но для языческих храмов и всяких городских укреплений у нас были свои мастера, недаром Русская Правда (как мы увидим) уже знает строителей укреплений – городников.

Так или иначе, все эти постройки и сооружения говорят за существование опытных в этом деле людей; хотя есть мнение, что каменные строения давно известны Славянам, но летописец видел в каменном строении нечто выдающееся, иначе бы не стал подчёркивать «терем камен», и если постройки были деревянные, то для возведения каменного терема, конечно, требовался специалист – строитель.

Первыми памятниками ваяния были идолы. Не знаю, кто были «Руссы» Ибн-Фадлана; может быть это финны, может быть скандинавы – это до настоящего очерка не касается, но привожу это свидетельство, как о племени, жившем в пределах Руси и несомненно оказавшем влияние на соседей. Ахмет Ибн-Фадлан, писавший в 20 годах X века (Гаркави. Сказ мусул. писат. о слав. и русских. стр. 95) говорит:

«(Рус)... подходит к высокому вставленному столбу, имеющему лице, похожее на человеческое, кругом его малые изображения, позади этих изображений вставлены в землю высокие столбы». Если принять аналогию, проводимую В. В. Стасовым, (Заметки о «Русах» Ибн-Фадл. стр. 297) между идолами Русов и изображениями, которые ставят Финны на могилах своих родичей почти до сего времени, то надо будет придти к заключению, что для производства таких кумиров специального искусства отнюдь не требовалось.

Собственно, Русские Славяне в древности не знали более развитой религии, чем простое жертвоприношение силам природы. Если бы они поклонялись кумирам, то Нестор едва ли бы прошёл их молчанием, когда рассказывал о «бесовских игрищах» этих племён. Служение лично представляемым мифологическим существам является в его повествовании только постепенно при господстве Варяжских князей. «Варяги, по словам Гильфердинга (Ист. балт. слав., т. 1 стр. 206), забыли на Руси о скандинавских божествах, но они, наверное, принесли с собою потребность в определённой, человекообразной мифологии, какая была у них в Скандинавии, в истуканах, какими славилась Упсала. Этим они, без сомнения, способствовали развитию народной мифологии подчинившихся им Славян». (Опять-таки не утверждаю, кто были Варяги, но ввиду множества совершенно различных мнений по этому вопросу не мешает иметь в виду, что если бы даже Варяги пришли из-за Немана, то и в таком случае, по свидетельству Титмара, Массуди, Гельмгольда были деревянные идолы, которые стояли в храмах в виде цельных человеческих фигур и все они описываются, как произведения искусства). Так. обр. выясняется время появления идолов, т.е. ваяния на Руси, речь же о специалистах ваятелей вряд ли может быть до возобновления Владимиром кумиров, когда летописец говорит: «и нача княжити Володимер в Киеве один и постави кумира на холму вне двора теремнаго: Перуна древяна, а голову его сребряну, а ус злат, Хорса, Даж-бога и Стрибога и Симарьгла и Мокошь». Тут уже нет сомнения в существовании ваятель-

ного искусства. Слова «вне двора теремнаго» показывают, что, может быть, и на теремном дворе или в другом месте стояли идолы, тут летописец как бы извещает нас не о новости происшествия, а о новости места. Но вероятно прежние кумиры были безобразны, грубы, так что новые идолы более изящные и богатые произвели сильное впечатление на народ и «жряху им, нарицающе я боги, привожаху сыны своя и дщери и жряху <бесом>, оскверняху землю требами своими... и пришед Добрыня к Новугороду и постави кумира над рекою Волховом и жряху ему все люди Новугородския, аки богу». Ясно, что идолы были не слишком безобразны, что они постепенно улучшались, что они могут быть названы художественными произведениями, а люди, создавшие их художниками.



Идол (рисунок из письма Н.К. Рериха к Стасову В.В.).

Кто же делал идолов? Если бы идолы вышли из-под руки иноземца, имели бы иноземное происхождение, то летописец в оправдание русских не преминул бы это отметить. Значит, идолы производились людьми русскими, что вполне и понятно. Кто же эти ваятели? Не всякому можно было поручить такое важное дело, как ваяние божества. Всякое божество должно было быть известного вида, иметь те или другие вполне определённые атрибуты... Все эти традиции могли быть известны одним ближайшим служителям богу – жрецам. Наиболее вероятно будет предположить, что они и были художниками этого дела, т.е., имея для более специальных работ, как то: литьё, чеканка, тесанье, специальных мастеров, они заведовали художественной стороной дела. Таким образом, при этом предположении надо заключить, что первые наши ваятели пользовались привилегированным положением, хотя его давало им, само собой, не художество. (К сожалению, ни в одном из многочисленных известий о прибалтийских Славянах при подобных описаниях идолов не упоминается, кем именно они были изваяны).

С водворением Христианства скульптурное искусство у нас сильно пало, как продукт язычества. Оно осталось лишь как средство украшать зодчество в виде барельефов.

Все наши сведения о первых шагах нашего христианского искусства ограничиваются летописными отрывками скудными и довольно бесцветными. «Повелел Володимер рубити церкви и постави церковь Св. Василия на холме, идеже стояше кумир Перун... и начаша ставити церкви по градам». Церковь Св. Василия была срублена и поставлена – следовательно она была деревянная. Потом следуют краткие упоминания о призвании зодчих из Царьграда для сооружения большого каменного храма во имя Богородицы на месте страдания первых и единственных мучеников в России. «Помысли создати церковь Пре-

святыя Богородицы, послав, приведе мастера от Грек... украси ю иконами... и вда ту все, еже де взял в Корсуни». (Лавр. стр.52). Так первую церковь деревянную ставили русские люди, иначе бы летописец упомянул о мастерах от Грек.

Под 1018 г. есть уже упоминание Эйнгарда, что в «этом большом (государстве) городе Китаве, селище сего государства, находится более трёхсот церквей». Древнейший дошедший до нас памятник русского зодчества – это Киево-Софийский собор (1037 г.).

Иконы в первых церквях были исключительно греческие. Об иконе в России есть упоминание, что в 986 году греческий философ, желая обратить Великого Князя в христианскую веру, показал ему икону, «на ней же бе написано судище Господне».

В XI в. встречаем первого русского иконописца, преп. Алимпия Печерского, который отдан был родителями в науку Греческим иконописцам, прибывшим в Киев для украшения Печерской Лавры. Печерский патерик замечает, что Алимпий по окончании монастырских работ, не переставал писать иконы до самой смерти.

В Новгороде первая церковь, деревянная, небольших размеров, во имя Иоакима и Анны, была выстроена под руководством епископа Иоакима, которого предание называет Корсунянином. Вторая была выстроена во имя Софии, тоже деревянная, в 1051 году на её месте был возведён каменный Софийский собор. На этом соборе видно сроднение Южно-Христианского зодчества с северонародным русским, тогда как Киево-Софийский собор есть, в сущности, создание Греческое.

Всматриваясь в архитектуру Новгородского собора, можно сказать, что он не только воздвигнут русскими руками, но и сочинён русским умом. Недаром летописи, говоря о вызове иностранцев для постройки других церквей, не упоминают о подобном призвании при постройке этого собора. Если только это предположение может стать достоверным, то насколько раньше развилось настоящее русское искусство на севере, сравнительно с Киевом.

В 1158 г. Немецкий император по просьбе Великого Князя Андрея Юрьевича Боголюбского прислал ему художников и мастеров для постройки во Владимире Каменного Собора во имя Успения Пресвятой Богородицы на месте, где был деревянный Храм, «...и украси (т.е. Андрей) ю дивно многоразличными иконами и драгим камением без числа и сосуды церковными, и верхи ея позлати; по вере же его и по тщанию ко святей Богородице приведе ему Бог из всех земель мастера и украси го паче всех церквей».

Неизвестно, что побудило князя вопреки традициям поручить постройку собора нелюбимым за разное верье с русскими Немцам, а не Греческим художникам; должно быть в это время в Константинополе искусства значительно пали, а предки наши настолько уже образовались, что сознали это падение.

В Суздале в 1194 г. обновлена была церковь Богородицы епископом Иоанном. По замечанию Карамзина, «летописец сказывает за редкость, что она была отделана одними русскими художниками»: «иже не ища (Иоанн) мастеров от Немцев, но налезе мастера от клевет святое Богородицы и от своих». Летописец, кажется, хочет упрекнуть Великих князей за то, что, имея уже своих мастеров, они обращались всё ещё к иноземцам. Но, так или иначе, но с лишком столет должно было пройти со времени принятия христианства, прежде чем нашёлся человек, решившийся на обновление храма стольного города своими руками, и то только на обновление, т. е. на шаблонную работу.

Но уже то отрадно, что у нас есть свои художники, признанные епископом. Кто же они были? что мы знаем о них? Мы знаем только, что искусство находилось в руках духовенства, смердов и рабов. На последних тусклый свет проливает статья некоторых списков Русской Правды: «За ремесленника и за ремесленницу 12 гривен», имеющая в виду несвободных. Под этим ремесленником надо понимать несвободного человека, знавшего то или другое ремесло – под этот вид ремесленников, так. обр., подходит и раб-художник, искусный в иконописи, резьбе и строительном деле. Такой раб, что вполне понятно, ценился вдвое дороже простого раба, не располагавшего таким рукоделием. Русская Правда знает только несвободных ремесленников не потому, чтобы свободных вовсе не было, а так как несвободные более всего нуждались в правительственной защите. Рассматривая свободные сословия того времени, надо прийти к заключению, что если понимать смердов, как низший класс населения, то им занятие ремеслом, а в том числе иконописью вполне приличествовало.

Кроме того, в высших сословиях были художники-дилетанты (т.е., вернее сказать, художницы), занимавшиеся иконописью, как делом богоугодным. Без сомнения, вследствие различных причин бывали художники специалисты и из высших сословий.

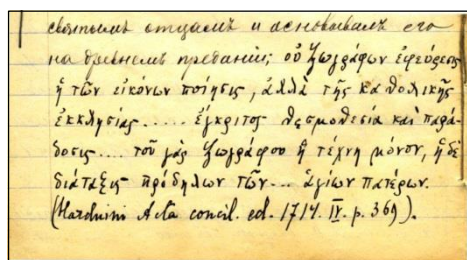
Немного странным может показаться, как это производилось подновление церкви, если наши художники, главным образом – рабы. Но не надо забывать, что рабы иной раз пользовались весьма почтенным положением и занимали, так сказать, довольно видные посты, кроме того, заведовать обновлением храма могли духовные чины и сам епископ.

Иноземные художники, по духу летописи, вероятно, находились в исключительных условиях, стояли весьма близко к князю и были в личной от него зависимости.

В XI в. наши художники должны были быть в своём деле довольно опытными; мы имели уже великое множество церквей: в Киеве, Новгороде, Чернигове, Владимире, Ростове, Переславле, Рязани, Галиче и др. городах. Не строились же все церкви и не писались же для них все иконы иностранными мастерами? Ведь кроме того иконы нужны были для всякого дома. Ясно, говорит Погодин, разбирая сочинение Ровинского, что у нас издревле были свои иконники в значительном количестве (тоже следует сказать и о строителях). В виду большого спроса на иконы, число художников должно было естественно увеличиваться и заявлять о себе, но общественное мнение, относясь с уважением к художникам, всё же не даёт им возвыситься. Оно, не соединяя с ремеслом понятия униженного, далеко от понятия о творчестве. Нет различия свободного художества от служебного ремесла. При таком взгляде ремесленники-художники не могли называться художниками в теперешнем смысле.

Но и в то время существовало понятие более близкое к нашему понятию о художнике: художник иногда назывался “хитрецом”, а художественность “хитростью” (конечно хитрость состояла не столько в изобретении, сколько в исполнении. Так на VII Вселенском Соборе диакон Епифаний говорил, что ведению художника должна подлежать только техническая сторона, сочинение же икон представлял он святым отцам и основывал это на древнем предании: <Ού Ζωγράφων ἐγχεύρεις τό...>² (Nardnini. Acta concil ed. 1714. IV. p. 369).

² Во избежание ошибок греческий рукописный текст не приводится (см. в оригинале). – Ред.



(А взгляд Епифания вероятно не представлял собою совершенно оригинального явления, - как говорит Покровский, - которое бы могло стать в полный разлад с действительностью).

Волынский леописец, рассказывая о великолепии церкви Св. Иоанна, построенной Даниилом Галицким, замечает, что на храме были изваяны головы «хитрецам неким».

Тогдашнему художнику уже позволяется проявлять свою «производительность и замышление»; к сожалению эти понятия обыкновенно прилагались почти только к иноземцам; долгое время только иноземцы могли быть «хитрецами», проявлять «производительность», а наши Ивашки с други подписывали себе церкви, не смея раздвинуть рамки, начертанные для них «хитрецами». И много воды утекло, прежде чем Стоглавый собор вспомнил о них.

Русская же Правда даёт понятие и о строителях. Она определяет городняку (строителю городских укреплений) «заклодиючи городню куну взяти, а кончавше начата, а за корм и за вологу и за рыбу 7 кун в неделю, 7 убороков пшена, 7 лукон овса на четыре кони, плати же доколе город срубят, а солоду едину додят 10 лукон». Так оценивался труд строителей. В древнее время они носили звания: плотники, древодельцы, кораблетворящие, мостники, деревянные здатели, городники и т.д. Из них под интересующее нас понятие зодчего более подходят два последние вида.

Под 1276 г. летописец упоминает о муже Алексее, который строил крепости. «И посла Владимир (Галицкий) мужа хитра, именем Алексу, иже бяше при отце его, многи города рубя и посла и Володимер с тоземцы в челнах во верх реки Лосны, абы где изнайти таково место город поставити».

Этот Алекса, стоящий во главе такой важной экспедиции, соединяет в себе администратора и строителя. Вероятно его «хитрость» и создала это почтенное положение.

С самого первого своего появления наши ремесленники, как в Греции, Италии, Германии и Англии, разбиваются на товарищества; появляются работы с други, с братиею, с товарищи, со ученики. Нередко художество с его тайнами передается от отца к сыновьям и внучатам, образуя некоторое подобие немецких Künstlerfamilien. Ремёсла предполагают при своём распространении лиц опытных мастеров, учителей и лиц молодых, новых, подмастерьев, учеников. При этом возникают продолжительные отношения [между] старшими и младшими, начальниками и их подчинёнными. Предположение о существовании успехов в древней Руси доказывается указаниями источников, напр.: в Псковской судной грамоте говорится о мастерах-плотниках, которые имели у себя учеников. В XIV в. Новгородский епископ Василий повелел расписывать церковь греку Исаю с други: в другом месте делается различие между старейшинами, начальниками иконописцев и их дружиною... В 1343 г. «Митрополит Феогност подписал своего Митрополитича-двора церковь соборную Пречистыя

Богородицы греческими мастерами, а князь Великий Семеон Иоанович подписывал церковь Архангела Михаила русскими иконниками, в них же были старейшины: Захарие, Денисей, Иосиф, Николае и протчии дружина их и не дописаша ее того лета, величества ради и мелкаго письма». В 1344 году подписывали: «в монастыри церковь Святаго Спаса, ...а мастера, старейшины и начальницы быша Рустии родом, а гречестии ученицы Гойтанов и Семен и Иван и протчии их ученицы и дружина».

У Митрополита были Греки, а у великого князя русские писцы – это характерно. Хорошо сказывается отношение летописца, а в его лице и общенародное к родным и чужеземцам художникам. Сказав печальную истину, что греческие иконописцы кончили своё дело скорее Русских, он старается оговориться, да не подумают, что Русские по неопытности не справились с задачей, “но ради величества и мелкаго письма”.

Вторая ссылка даёт нам неразрешимый вопрос: почему летописец говорит: “мастера, старейшины и начальницы?” Надо надеяться, что это синонимы, употребляемые летописателем для вящего вразумления. Вряд ли между этими понятиями возможно было существенное различие.

Доказательством ремесленных общин служит также различие, делаемое в грамотах к Строгановым (Доп. к Ист. Акт. I №№, 117, 118, 119) между «записными и незаписными мастерами». О дружине же говорит и Стоглавый собор.

Уже при первых началах нашего искусства мы имеем 5 видов художников. Во-первых, профессиональные художники: 1, иноземцы; 2, художественно-ремесленные артели; 3, монахи. (Конечно, все три вида нередко перемешивались). Во-вторых, художники дилетанты: 1, высшие духовные чины (Св. Петр, Митр. по выражению летописи: “извыче иконному художеству”. Затем Ровинский указывает 4 митрополитов Московских, занимавшихся иконописанием: Симон, Варлаам, Макарий и Афанасий; 2 лица княжеского и боярского преимущественно женского пола. Известны примеры княгинь и княжён, с превеликим усердием писавших иконы и книги. Писание книг обыкновенно было делом художественное; так, по словам Татищева, продолжатель Нестеровой летописи XII в. «был искусен в живописи, что едва не всех в его время бывших князей лица и возраст описал». Такие иллюстрации находим мы в житии Бориса и Глеба, Святославоном Сборнике, Временник Георгия Амартола и др.

Не пережило наше христианское искусство и четверти тысячелетия, как его поразило испытание, затормозившее правильное его развитие – татарское иго. Руси было не до искусства – лишь редко проскальзывает указание о постройке той или другой церкви. Иностранцы художники не едут.

Наши строители и живописцы обязаны были, как говорит Н. Аристов (Пром. др. Руси, стр. 88), работать на татар, но мастера, принадлежавшие духовенству, освобождались от этих работ; в ярлыке хана Узбека (ок. 1313) сказано: “а что будут церковные люди, ремесленницы... или писцы, или каменные зделатели, или деревянные, или... мастера каъковы... а в тех никто не вступается и на наше дело да не емлют”.

Плано-Картини пишет, что татары где владеют “как будто у себя берут всех лучших ремесленников и заставляют их работать на себя, а другие платят им подать от своей работы” Но следует добавить, не на одних татар обязаны были работать ремесленники: князья и духовенство имели право давать работы мастерам по особым условиям с народом и могли освободить их в виде льгот. В

грамоте Владимира Галицкого (1288) читаем: “аже будет князю город рубити, и ни к городу... не обязаны выходить на работу”.

В XIII и XIV ст. только богатый Новгород, пользуясь миром, мог приютить искусство, широко развившееся под свободным государственным строем его.

Новгородские иконописцы, вероятно, стояли на высоком уровне, если сами Немцы нанимали их расписывать свою ропату³. Ведь не из-за неимения же других мастеров пришлось им обратиться к русским. Новгород имел слишком обширные сношения с западом, чтобы оттуда нельзя было достать иноземных живописцев. К сожалению, до нас не дошло юридических памятников Новгорода того времени, где бы говорилось о художниках, по всему вероятно в нём они были более заметны и более выделялись из контингента других ремесленников, чем на юге. Но сравнительно недолго самосудный Новгород являлся единственным центром и средоточием искусства. Великокняжеский и святительский [престолы] начинают привлекать художников в Москву.

II

Москва. Период до Иоанна Ш. Иоанн Ш. Иноземцы. Свидетельство Контарини и Герберштейна. Иоанн IV. Стоглавый собор. Почитание иноземцев «паче простыя человек». Юридические случаи. Иконописцы – надзиратели. Светский и духовный суд. Границы творчества. Гравёры. Федор Иоанович и Московская разруха.

Переходя к Московскому периоду, надо упомянуть опять Плано-Куртини, встретившего в 1246 г. при дворе татарского хана русского художника, мастера Козьму. Это свидетельствует о том, что «наше русское» не окончательно было «убито татарами», что, по словам И. Забелина, не правильно многие полагают, «что Русь всегда пребывала для всякого иноземного нашествия, пришествия, принесения пустым местом, степью голою».

Вплоть до Иоанна Ш в Москве не происходит ничего выдающегося в деле искусства и его носителей. Калита даёт начало художественной деятельности: строит в Москве первую каменную церковь Успения, - 1329 г. церковь Иоанна Лествичника (Иван Великий).

Недолгое княжение Симеона служит продолжением начинаний Калиты и оставляет память началом в юной Москве иконописи и литейного искусства. Выше приведённые ссылки (на стран.[35]) относятся к этому княжению.

При Василии Димитр. построена и подписана церковь Рождества Богородицы (1395-95), подписаны соборы Архангельский (1399) и Благовещенский в (1405). Мастерами при подписывании этих двух церквей были Феофан Гречин, Семён Чёрный с их учениками, в числе которых должно быть был знаменитый Андрей Рублёв (Радонежский), на которого ссылается Стоглав, как на образец. (В 1405 г. он подписывал Благовещ. собор вместе со старцем Прохором с Гордца и в 1408 великую церковь Владимирскую вместе с иконником Данилом).

Выдающимся, если и не слишком благотворным событием для нашего искусства, был брак Иоанна III с Софьей Палеолог.

Возрождение, широким потоком разливавшееся по Италии и распространившееся по соседним странам, оказало теперь влияние и на Россию (хотя во все не такое существенное, как повествует западная литература – главным образом это влияние ограничилось передачею технических приёмов). В 1473 с царицею Софьею прибыло много иноземцев.

К этому времени относятся первые русские посольства в Европу, главной, а подчас и единственной целью которых был наем и доставка в Москву рабочих, артистов, художников, докторов и т.д.

Особенно замечательно путешествие Толбузина в Рим в 1475 г.; это посольство дало нам итальянца “бессмертной славы”. Рудольф Фиоравенти, - говорит Пирлинг, известный под именем Аристотеля, - был знаменитостью своей родины. Слава его была настолько велика, что губернатор Болоньи говорил про него «никто не знает в архитектуре того, что известно Фиоравенти». Призываемый одновременно Султаном Баязетом и великим кн. Иоанном III, он предпочел Кремль Босфору и отправился в Москву со своим сыном Андреем. Известный художник предпочитает Баязету, сочувствовавшему искусству, Иоанна III; покидает родину, прославлявшую его, - очевидно ему было известно хорошее положение художников на Москве.

В 1490 г. брат царевны Софьи привёз фряжского мастера Алевиза, Петра и др. Вообще в это время продолжается постоянный наплыв иностранных художников (немецких и итальянских) в Россию, оказывающих между прочим влияние и на живопись, тем более, что Греция не могла давать образцов для русских иконописцев; хотя среди этого наплыва художников вряд ли много было живописцев, так как, по свидетельству Краковского каноника Сакрария 1500 г., русские “только чествовали образа, поставленные в их церквях, или писанные их мастерами”.

Говоря о наплыве иностранцев в Россию, следует не забыть одно любопытное свидетельство венецианца XV в., рисующее взгляд иноземцев на русских. Известный венецианский патриций Амброджио Кантарини, посланный в Персию с важными поручениями к Узун-Гассану, говорит, что резиденция Великого князя (Иоанна III) сводилась к сборищу плохих домов, выстроенных за дешёвую цену без всяких художественных претензий, а относительно населения России замечает, что мужчины и женщины красивы, но этот народ находится в животном состоянии (*gente bestiale*).

Относительно княжения Василия III барон Герберштейн говорит, что Василий первый начал обводить крепость стеною, что крепостные сооружения (*eins castus mauerwerk Basilicae*) и дворец князя выстроены из кирпича на итальянский манер теми итальянцами, которых князь вызвал обещанием больших наград. В бытность Герберштейна в России строились многие храмы из камня.

Но это одни исторические факты: как же теперь работали наши родные художники? Какое положение занимали они в обществе? Как смотреть на них? Куда их отнести? Совершенно такие же вопросы должны были подыматься и во время Василия III и начала царствования Иоанна Грозного. Художников увидели, но как смотреть на них, не знали. Иконописцы, выдвинувшиеся за пределы древних ремёсел, оставались сословием, никуда не приуроченным, хотя на деле они находились все это время под началом церкви.

Ко времени Иоанна IV этот вопрос настолько назрел, что Стоглавый собор нашёл нужным посвятить ему целую главу (43), рисующую довольно ясную картину положения русских художников с начала московского периода, именно, с начала, потому что постановления собора не могли явиться извне, а были, без сомнения, следствием многолетней практики.

Давая художнику прочное положение, заставляя общество относиться к нему с уважением, собор предъявлял к нему строгие требования. Вот какими

хочет видеть художника собор: «Подобает быть живописцу смиренну, кротку, благовейну, не празднословцу, не смехотворцу, не сварливу, не завистливу, не пьяницу, не грабежнику, не убийцу, но инаچهж хранити чистоту душевную и телесную со всяким опасением; не могушим же до конца тако пребыти по закону женитесь и браком сочетатися и приходити ко отцем духовным и во всем извещатися и по их наказанию и учению жити в посте и молитвах и воздержании со смиренномудрием, кроме всякаго зазора и безчинства и с превеликим тщанием писати образ Господа нашего Иисуса Христа,... смотря на образ древних.

Поставивши художников в такие строгие рамки, собор успокаивает их возвышением их положения: «аще которые нынешние мастера живописцы тако обещавшеся учнут жити и всякия заповеди творити и тщание о деле Божии имети и царю таких живописцев жаловати, а святителям их бречи и почитати паче простых человек».

Собор отдаёт художников всецело на съедение высшего духовенства, т.е. смотрит на них почти как на служителей церкви: «Митрополиту, архиепископом и епископом бречи о многоразличных церковных чинах, пачеж... о живописцах и прочих церковных чинах». Каждый новый ученик живописца должен сперва получить известную санкцию епископа: «и аще кому открывает Бог такое рукоделие, и приводит того мастер ко святителю». Участь ученика зависит от произвола епископа: «аще будет написаное от ученика по [о]бразу и подобию, и увесть известно о житии его в чистоте и всяком благочестии... абе благословив наказует его и во пред благостно жити... И приемлет от него ученик той честь яко же и учитель его, паче простых человек».

(Высшим духовным властям) Архиепископам и епископам поручается везде испытывати мастеров иконным и «избравше коиждо их во всём пределе живописцев нарочитых мастеров да им приказывати надо всеми иконописцы смотрити, чтобы в них худых и безчинных не было: А сами епископы смотрят над теми живописцы, которым приказано и брегут такового дела накрепко... А вельможам и простым человекам тех живописцов во всем почитати и честно имети».

Неужели же собор улучшает положение лишь получивших привилегию от епископа живописцев начальников: только они почитаются «паче простых человек»? Очевидно, здесь собор подразумевает не одних только начальников живописцев, которым приказано смотреть за другими; без сомнения, не они только, а все пишущие «не символовкой» пользуются этим упроченным положением. Здесь собор, желая установить некоторую иерархию в живописном деле, выразился неточно: иначе же не было бы различия между пишущими «худо и не учась» и живописцами «добрыми», но не начальниками. Тут мы имеем дело уже не с более выдающимися членами, представителями артели, а в некотором роде художниками надзирателями, инспекторами и притом даже ответственными: «а иже от гораздых мастеров иных не научит и не укажет да будет он Христа осужден, скрывшим талант на муку вечную».

Интересны некоторые чисто юридические подробности, упоминаемые Собором. Вероятно, практиковалось, что мастера, представляя святителю учеников, показывали чужие, не ими писанные работы. (По всей вероятности, это делалось из желания выдвинуть родственника, потому что иные корыстные побуждения вряд ли уместны). Собор говорит: «аще кому не даст Бог такового рукоделия, учнет писати худо или не по правильному завещанию жити: а ин

(мастер) укажет его гораздо и во всем достойна суще и показывает написание инаго, а не того, и святитель обыскав полагает такового мастера под запрещением правильным, яко да и протчии страх примут и не дерзают таковая творити. А ученику оному иконнаго дела отнюдь не касаться». Как же это святитель делает розыск? Это даёт повод предположить в случае правильного видения дел существование ещё особых должностей, ведь подобные проверки были часто необходимы. Запрещение было для художника наказанием весьма тяжёлым, так как лишало его заработка и лишало средств к существованию.

Также предусматривается и случай зависти.

«Аще которому ученику откроет Бог учение иконнаго письма и жити начнет по правильному завещанию, а мастер начнет нахуляти его по зависти, дабы не приял чести, якоже он приял», и за это полагалось на мастера запрещение: за скрытие таланта полагается «осуждение от Бога на муку вечную».

Затем характерен следующий случай: «которые по се время писали иконы, не учась, самовольством и самоволкою и не по образу и те иконы променяли дешево простым людем поселянам невеждам: оно тем запрещением положити чтобы учились у добрых мастеров... и аще которые не престанут от такового дела, таковии царскою гразою наказуются и да судятся».

Это весьма важно. Здесь единственный раз упоминается не духовный суд, да и то не за самый проступок, а за ослушание. Очевидно, художники только за дисциплинарные и вообще уголовные проступки отвечают пред Светским судом, в делах же профессиональных судятся лишь епископом.

Что уважение к художникам было не на словах только закона, а и на деле, говорит Лешков (Ист. общ. права. 433), это можно видеть из «пожилой записи» 1615 г., где Архимандрит Хутынского монастыря принимает на себя содержание и уплату жалованья иконнику только бы тот жил у него и работал на него. Так, конечно, действовали епископы, власти и монастыри для удержания других художников. В pendant к тесным рамкам, в которые заключает собор художников, можно привести указ XVI или начала XVII в.: « како назнаменити святаго и в колко мер (прив. Ровин. в Ист. рус. икон. стр. 74). Размер святому всякому мера: полдевяти главы до пят и весь в 9 глав; до пупа три главы, а локоть по пуп смечай; а от пупа до колена три главы, а от колена беру полтретьи главы, а весь святой три меры, а в плечах две главы, а в брюхе полторы главы. А в лицах размер в три же меры: брада до губы да нос – первая мера, а вторая мера – нос так же до брови, а глазам мера три глаза; а прямое лице знаменити и лоб третья мера всей главы; а уши ставить у прямыя главы, как пригож против брови, а уши до половины ноздри, а глаз ставить посреди уха».

С XV в. только Москва и могла доставлять материал для развития художеств, вышедших из уровня первоначальных потребностей; она делается единственным центром искусства; всё более или менее выдающееся стремится и вызывается в стольный город (и этим, к слову сказать, тормозится областное искусство, примером могут служить результаты исследования Сусловым древних северных церквей, где оказывается, что развитие зодчества того края остановилось на XV в.). Это стремление к центру обуславливает появление актов условий, которыми общины и частные лица стараются обеспечить себя на случай произвольного ухода ремесленников, посредством пеней и других подобных следствий неустойки в слове и обязательстве (Акт. юрид. № 195. Акт. 1. II).

Во второй половине XVI в. вместе с книгопечатанием появляется особый вид художников – гравёры. «В противоположность многочисленным гравёрам запада, художникам творцам, история нашей гравюры, говорит В.В. Стасов, разбирая сочин. Ровинского, заключает в себе только весьма большое число гравёров копистов и мастеров художников в собственном смысле между ними нет». Первая гравюра на дереве, изображавшая Евангелиста Луку, появилась в виде приложения к первой напечатанной по царскому повелению в Москве книге (Апостол 1564 г.). Специальных гравёров наша история не знает; по большей части гравёрами были знаменщики Государя, впоследствии состоявшие при отделении Оружейной Палаты.

Время Фёдора Иоановича, Бориса Годунова и московской разрухи не прибавило ничего выдающегося в жизни художества. (Как особенно грандиозное сооружение этому времени следует отметить постройку Борисом Годуновым колокольни Ивана Великого, предпринятой во время голода 1600 года, чтобы дать заработок народу).

Ш

Оружейный приказ и палата. Иконописцы жалованные и кормовые. 3 статьи. Жалованье. Вызов иконников в Москву. Патриаршие иконописцы. Приём иконников в Оружейную Палату. Испытание. Сословие городских иконописцев.

Мнение Ровинского. Казуистика вызова в Москву. Иностранные живописцы. Отношение духовенства к иноземцам. Жалованье. Ученики. Записи. Неустойка.

Иконописцы вне стольного города. Холуйское дело. Выборные. Движение в живописи. Живописный дворянский манер. Зодчие. Миниатюра-иллюстрация. Лубки и немецкие печатные листы. Их продажа. Патриаршие указы, вызванные ими.

3 периода в жизни художников до XVIII в. Просьба Антиохийского Патриарха. Сравнение требований Стоглава и Оружейной грамоты 1669. Отношение Алексея Михайловича к художникам. Влияние на них утилитаризма Преобразователя.

Эту часть очерка нельзя не посвятить глубокоуважаемому Ивану Егоровичу Забелину, так как она основана на материалах, собранных, за малыми исключениями, им одним.

Во время Михаила Фёдоровича и Алексея Михайловича, в этом золотом веке нашего старого искусства или, точнее, наших художников, мы встречаемся с особым, вполне определённым учреждением – Оружейным Приказом, который по характеристике Катошихина «ведает тот же окольник, что и Новую четверть, а с ним дьяк. А ведомо в том приказе дворы, где делают ружье и казенная оружейная палаты и ствольного и ложного и замочного и иного дела мастера... и дают им за работу поденный корм из царские казны...и на всякий расход и на жалованье мастеровым людям деньги емлют из Новья четверти» (Кат. «О России» стр. 86).

Оружейная палата, между прочим, имела в своём ведении и иконный терем, где работали иконописцы. Иконный Терем является какой-то своеобразной Академией Художеств того времени, к тому же довольно целесообразной: - всё что ни есть лучшего и способного собирается в терем в силу царских Указов.

Царские постоянные живописцы имеют строго выработанный строй. Они разделяются на жалованных и кормовых; как те, так и другие выбирались из добрых городских живописцев. (Ровин. ист. рус. шк. икон. стр. 34.). Кормовые живописцы отличались от жалованных тем, что они не получали годового жа-

лованья хлебом и деньгами: им выдавался один поденный денежный и дворцовый корм во время работы. Одни состояли постоянно при Оружейной Палате, другие по окончании работы распускались по домам.

По своему искусству и живописи они разделялись на большую, среднюю и меньшую статью.

К первой статье во время работ причислялись и жалованные мастера. Каждая статья имела особое жалованье: напр. в 1660 г. выдавалось «большой статье по гривне человеку; 2-ой статье по 2 алтына по 5 денег; 3-ей статье по 2 алтына и 2 деньги. С сытного дворца московским иконописцам по 8 чарок вина дворянского; по 4 кружки меду уежонаго; по ведру браги человеку; с кормового дворца по две есты на день; с хлебного дворца потомуж, да <.....>, а городовым иконникам против того в полы. Да московским же по праздникам в неделю и по вся субботы приказ с романсею» (Заб. мал. ист. иконоп. стр. 36).

Несмотря на такую прочную по-видимому постановку дела, очевидно не всегда аккуратно получали царские художники свое жалованье. В материалах, изданных Забелиным, неоднократно встречаются подобные случаи; для иллюстрации приведём один, где в числе челобитчиков является знаменитый Симон Ушаков. «Царю Государю и Великому князю Алексею Михайловичу всея Великия и Малыя и Белья Руси Самодержцу бьют челом холопи твои иконописцы Симка Ушаков, Степка Рязанец, Федка Зубов, Никита Павловец, Федка Козлов, Ивашко Леонтьев, Ивашко Филатов, Сергушко Рожков, Егорко Зиновьев, Андрюшка Ильин, Федка Матфеев. По Твоему Государеву указу на нынешний Государь на 178 год Твоего Вел. Государя жалованья кормовых денег нам не выдано. Милосердный Государь Царь и В.К. Алексей Михайлович Всея Великия и Малыя и Белья России Самодержец, пожалуй нас холопей Твоих, вели Государь и нам своё Велик. Государя жалованье кормовые деньги на нынешний 178 год выдать. Царь Государь, смилуйся пожалуй 178 г. Декабря в 2 день по сей челобитной оружейные палаты иконописцам Симону Ушакову с товарищи Государева жалованья поденнаго денежнаго корму Сентября с 1-го числа Марта по 1-е число нынешняго 178 года, а кому имяны мастеровым людем поденнаго денежнаго корму дать и почему и то писано ниже сего...» Причём Симон Ушаков в 1668 году получал 30 рублей в год, ржи и овса по 26 чертвертей, поденнаго корму по 3 алтына 2 деньги на день.

Кроме годовых и поденных окладов, как жалованные, так и кормовые иконописцы получали и жалованье имянинное и праздничное. В 1666 г. день Светлаго Христова Воскресенья им выдано из приказа Большого двора «по ведру вина, по 2 ведра пива, по ломтю ветчины, по три части солонины, по пяти языков говяжьих, по пяти положков гусиных, по осьмине муки пшеничной человеку». Часто по окончанию значительных работ, иконники получали особенное жалованье: Степан Рязанец за иконное художество получил: «однорядку сукно <мундир> с пуговицы серебрянными, ферези камчатые куфоперные с завязки шелковыми с золотом, кафтан камчатый куфтерный, под ферези штаны суконные, шапку бархатную с соболем, сапоги сафьянные; зуфь на охобень добрую, для того писал он, Степан, в церковь иконное воображение» (Одежда, как видно, знатная, дворянская). Подобные же выдачи проводились и при торжественных событиях; так по случаю рождения царевича в 1666 г. выдано всем царским иконописцам по сукну на человека.

Как уже указано, в Оружейную палату иконописцы выбирались из добрых городских иконописцев. В 1669 г. по Государеву указу боярин и оружейничий

Богдан Матвеевич «приказом взят в Оружейную палату, в жалованные иконописцы для приказных всяких верховых дел и для починки образов вновь, огородные слободы тяглицы Василия Иванова, сына Колмогорца. В 1668 г. определены в жалованные иконописцы ученик Симона Ушакова Георгий Терентьевич Зиновьев (крестьянский сын Гаврилы Островского, купленный у него за 100 р. (Заб.100) и нижегородец Никита Иванов Половец (крестьянин князя Якова Куденетовича Черкасского). Вот откуда брались жалованные иконописцы. В одно время при Оружейной палате находилось до 10 жалованных иконописцев, иногда и больше. Часто количество иконописцев, состоявших при Оружейной палате для Государевых и Приказных дел, оказывалось весьма недостаточным и тогда, как при подписании Архангельского Собора в 1660 г. в Москву собирались иконники других городов России.

Патриархи, как и раньше, имели своих иконописцев, которых, однако, в случае надобности вызывали в Оружейный приказ и посылали на работы наравне с городскими иконниками.

При вступлении в число жалованных иконописцев давалась поручная запись. Подобные записи принимали пристава Оружейного приказа; в ней несколько прежних жалованных живописцев ручалось за новопоступавшего в том, что он за их порукою будет «у Государева дела, в иконописцах, всегда с своею братиею беспрестанно и не пить и не бражничать и не ослушаться и всегда быть готову, а будет он с своею братиею беспрестанно быть не станет и на нас порутчиков пеня Великого Государя; а пени, что Великий Государь укажет и наши порутчиковы головы в его Андреево место» (Заб. 102). Под конец приводились свидетели.

Из другого подобного акта мы узнаём, что человек призванный и принятый в число царских живописцев, как бы закрепощался у Оружейной Палаты. Антон Анфимович ручается, что и ему, «к Государеву делу к иконному письму всегда быти готову и с Москвы не съезжать». Это выражение чрезвычайно напоминает записи, дававшиеся боярами князю при приезде на службу и свидетельствует, как дорожили художниками, предусматривая случай переманивания.

При приёме производилось также некоторое испытание, Никита Иванов написал (Заб. 102) «по указу Великаго Государя вновь иконнаго своего художества воображение, на одной уке образ Всемиловитоваго Спаса, Пречистыя Богородицы, Иоанна Предтечи. И по свидетельству Московских иконописцев Симона Ушакова с товарищи, Никита Иванов мастер добрый». От того или другого заключения производивших испытание зависел самый приём нововыписанного. Так, Климент Еремеев (Заб. 65) отсылается обратно в Галич, потому что он, по заключению московских иконописцев, - «иконного воображения писать не навычен; и по нашему В. Государя указу тот Климко с Москвы отпущен и впредь его к иконным делам высылать не велено, а жить ему в Галиче по прежнему... больший или меньший размер жалованья.

Жалованье назначалось сравнительно с тем или другим, или, как говорилось, против того или другого, из старых иконников, смотря по искусству новопоступившего.

Городовые иконописцы в XVII в., говорит Ровинский (Ист. рус. шк. икон. 39) не составляли особого сословия. В числе их встречаются садовники, огородники, ямские бобыли, крестьяне пушкарки, много лиц духовного звания, так что выходит, что особое сословие живописцев составляли лишь иконописцы жалованные и кормовые; иначе говоря, в Москве это сословие доходило численно

стью лишь до 30 человек. (10 жал. 20 корм.). С этим трудно согласиться. Вернее предположить, что, если и встречаемся с указаниями на то, что тот или иной иконник был огородник или крестьянин, то этим лишь указывается его происхождение, его первоначальное занятие, хотя может быть и не оставленное при вступлении в число живописцев, отчасти указанием на то, что и городовые иконописцы причислялись к особому сословию, служат между прочим слова его же, Ровинского, что всем городовым иконописцам, как видно из дел Оружейного приказа, велись списки, и в вызове их соблюдалась очередь. Для стенового письма в Успенском соборе 1642 г. приказывается «во Пскове иконописцов по росписи и сверх росписи сыскать всех... что их есть наших посадских людей и боярских и княженицких и монастырских и торговых и всяких людей у кого ни буди, чтоб... стенному церковному письму прорухи не было» (Акт. Археогр. экс. Ш). Этим-то внесением в роспись и обуславливалось вступление в особое сословие художников. Воеводы руководствовались этими списками при высылках иконников по царским указам на Москву. «Се яз Емельян Дмитриев сын Пушкарев, да яз Конон Григорьев сын Попов, да яз Стахий Митрофанов, все мы Костромичи посадские люди. Тяглые иконники поручимся, есмы ружейного приказу приставу Дмитрию Алексеевичу друг по друг в том: быти нам у Государевых иконописных вместе неотступно; а буде мы у Государевых иконописных дел не учнем быть или сбежим и на нас на иконниках пеня Государя Царя и В. К. Алексея Михайловича всея Великия и Малыя и Белыя России Самодержца, а пени, что Государь укажет. А кто нас иконников будет в лицах и порутчика на том пеня и порука вся сполна. (Заб. 22).

Иной раз присылка иконников вызывала переписку такого рода: воеводе Переяславля Залесскаго Федору Дмитр. Солнцеву было отписано: «с осудом большим», что «ныняшняго 167 г. Июля в 15 день писал ты к нам В. Государю с Переяславским разсылщиком с Левкою Дмитриевым и прислал переяславских иконописцев Степку Ляпунова с товарищи трёх человек и по них поручные записи; а в поручных записях поручных никого не написано, а писали порознь поручные записи они иконописцы меж собою сами и то так делают плуты, не рассмотря кто там к нам В. Государю пишут; а про монастырских иконописцев прислал ты к нам В. Государю тех монастырских властей сказки за их руками; а в сказках их написано: Горицкаго монастыря козначей Сергей сказал: монастырский Дмитрейко Григорьев ныне в Москве, а Федоровскаго монастыря Игумен Перфилай сказал, что в Федоровском монастыре иконописцев нет; а Предтеченский поп Микита сказал, что сын его Федка отдан иконному письму доучиться Костромким иконописцам. А Переяславские иконописцы Степка Ляпунов с товарищи на Москве у наших дел сказали: Городецкаго монастыря иконописец Дмитрейко Григорьев в монастыре и Федоровском монастыре иконописец Купрятка Андреев, а Попович Федка в Переяславле Залесском, а не в отъезде а к нашему иконописному делу не выслан; и то знатно, что ты Переяславских монастырей влаstem в тех иконописцах для своей бездельной корысти дружить и тех иконописцев к нам Государю не выслал» (Заб. 22). Затем Солнцеву строго приказывается немедленно выслать иконников из вышеупомянутых монастырей.

Эта отписка чрезвычайно характерна. Оказывается, даже такие почтенные люди, как игумены монастырей, не останавливались ни перед чем, шли на подкуп, решались официально давать Государю ложные сведения, лишь бы сохранить у себя иконописцев, не отпустить их в ненасытную Москву.

Аналогичный случай видим из отписи Ярославскому воеводе Василию Яковлевичу Унковскому... “в прошлых годах до морового поветрия был у наших иконописных дел иконописец с Устюга Великаго Федор Евстафьев, а ныне он Федор от наших иконописных дел бегает живет по городам в хоромах. И ныне ведомо нам Вел. Государю про него Федора учинилось, что он Федор живёт в Ярославле у гостя нашего у Аникея Скрыпина... приказывается Федора Евстафьева немедленно выслать в Москву. Тогда Скрыпин подаёт челобитье, из которого явствует, что он нанял Федора для подписания Ярославской церкви Покрова Пресвятыя Богородицы, причём дал ему, Федору, наперёд денег на маля, чем ему от соли подняться и долги свои уплатить; и привёз он “того иконника с женою и детьми от соли Вычегодской в Ярославль на своих поводах и просит позволить Фёдору докончить подписание этой церкви”, что ему и было позволено. Странно, к слову сказать, вышеупоминаемая задолженность иконописцев. Если их так ценили и удерживали, то, казалось бы, не должны были скупиться вознаграждением, а примеры уплаты старых долгов при найме живописца вещь часто повторяющаяся. По Государеву указу при принятии Ивана Леонтьева в число живописных живописцев Государевой казны были заплачены его кабальные и бескабальные долги (Заб. 14). Но вряд ли эта задолженность может служить доказательством плохого материального положения добрых живописцев, – это единичные случаи.

Для большей верности за иконниками посылались “самопальный”, с которым строго на строго приказывалось тотчас же выслать их к делу, вероятно в случаях неоднократного укрывательства.

В некоторых случаях иконописцы вместо вызова в Москву получали заказ для написания известных икон дома. Ростовский Митр. Иона пишет: ...“И мне б, Государь, богомольцу твоему по росписи образцы велеть Переяславским и Костромским иконописцем написать у себя самым добрым мастером и прислать к Тебе Великому Государю на срок”. За всё время подобной работы иконник получает денежный корм, освобождается от тягла: и на дом его не ставилось стояльцев.

Как указывалось выше, при вызове на Москву иконников из других городов велись списки и соблюдалась некоторая очередь, но точность этих списков и очередь была слишком относительная, если мы имеем жалобы такого рода “...а на Вологде иконописцов человек сорок и больше, а из иных, де, городов иконописцов к Москве и не емлют из Даниловской слободы, из Ярославля, из <Ищи>, из Кинешмы, из Гороховца, из Тулы: и в дальних, де, волокитах чинятся им многия убытки и от того разорились в конец, а жены их и дети на Устюг ходят в миру и питаются Христовым именем. И В. Государь пожаловал бы велем их имать в Москву для иконнаго письма по очередно, чтобы им с домиками своими не разоритца и конец не погибнуть”. (Забелин. 108)

Кроме разделения на жалованных и кормовых и на три статьи иконописцы иконнаго терема разделялись по роду занятий на знаменщиков (рисовальщиков), лицезщиков (писавших лица), долицевщиков (писавших ризы и палаты), тровщиков (пейзаж), златописцев, левкащиков, терщиков.

В круге занятий иконописцев Оружейной палаты (Ровин. Истор. рус. икон. 36) “Кроме иконописи входило составление планов, городов, рисунков для гравирования, работа для денежного двора”, а на кормовом дворе доски пряничные писали и кадки яичные травами писали и столы травами писались, решетки и шести а также прорезные доски (для царевича), болванцы, трубы,

печи и т.д.; составление смет, сколько надо было материалов сколько человек и во сколько времени могли окончить работу; прием красок, надсмотр за работами (хотя главный надзор поручался иногда столынику и дьяку)” и уже упомянутый разбор новых иконников на статьи и производство им приёмного испытания. Насколько ценились отзывы царских изографов, можно видеть из того, что при расписании Грановитой Палаты Симон Ушаков с товарищами сказали, что Грановитые Палаты “вновь писать самым добрым письмом прежнего лутче или против прежнего в толикое время малое некогда; к Октябрю месяцу никоими мерами не поспеть для того: приходит время студеное и стенное письмо будет не крепко и не вечно”. И работы начались на следующий год. Кроме иконного терема иконописная работа производилась и “в пещерах от Краснаго Крыльца”. Жили московские иконописцы около одного места, так как некоторые улицы Китай- и земляного города слыли иконными.

В заключение о государевых и патриарших иконописцах надо привести грамоту патр. Никона (с выговором властям за пристрастный их розыск по делу об обиде иконника Артемия монастырскими крестьянами, из которой можно видеть, что патриарх, равно как и государь, находились на страже интересов своих художников... “Писали мы к Вам велик. господину, между прочем, - читаем мы в грамоте Никона, - что... прислал к вам наш иконник Артемий для снимку икон и Октября, де, в 28 день он, Артемий, поколотил мужика Панку, от воров кто не оборонится хотя бы и больше перерезал он себя боронясь, малая то вина. И вы пишете про своих лишь, а кто его бил про то никакого <дви...> нет, а сами свидетельствуете, что бить и гораздо бить, а кто бил, того нет, кроме его расписных речей, а знатно то: мужик виноват, зазвал в гости, да сильно потчивать и не стал пить и они почали его бить и вы его же сковали без ума”. (Акты ист. VI 149).

Но несмотря на сравнительно близкое положение иконописцев к Государю, по окончании службы за старостью они не получали пособие. Так Ивашко Соловей подаёт челобитную Алексею Михайловичу в том, что «его беднаго за скорбь и за старость от... Государевой Оружейной Палаты отставили и ныне он бедной и бесприютный скитается <сам> четверть с женишкою и с робятишки между двор, где дене, где ночь, помираю с голоду и наги и босы (Заб. 74). Затем Соловей просит позволения постричься в Федоровский монастырь, что ему и разрешается, а семейство его остаётся без всякой помощи.

Из иностранных живописцев, западные, находили приём только у царя, так как патриархи их весьма не жаловали и старались набирать себе иконописцев лишь из Греков и своих Русских. Хорошей иллюстрацией отношения духовенства к западным выходцам служит рассказ Олеария. Он говорит, “что в прежнее время Немцы, Голландцы и Французы и другие иностранцы, служившие у Великого Князя или по торговым делам прибывшие и жившие в Москве, должны были носить платье и всю одежду, сшитые на русский образец, чтобы тем оградить их от ругательств и оскорблений черного народа. Но назад тому (1638) год нынешний патриарх изменил это и именно по следующему случаю: однажды, когда в городе был большой торжественный ход, в котором принимал участие сам патриарх, благославляющий обыкновенно по улицам народ, толпящийся вокруг, несколько немцев, стоявшие также в толпе между русскими, отвечали на благословление патриарха не такими низкими поклонами, как русские. Патриарх с неудовольствием посмотрел на них и, узнав, что то были немцы, сказал: “не подобает недостойным иностранцам по неведению моему

их получать моё благословение”. И потому, чтобы впредь он мог узнавать их и различать от русских в толпе он издал строгий приказ всем иностранцам, чтобы они немедленно перестали носить русские одежды и ходили в своих их стране свойственных платьях”. Насколько можно судить по сохранившимся источникам, положение иностранцев при дворе было довольно прочное, но всё-таки решиться ехать на русскую службу требовало значительного риска, они едут в Россию “ради пресветлой неизреченной милости Царя и многомилости-ваго и похвального жалованья”. Жалованье и подарки им выдавались бóльшие, нежели русским иконописцам, относились к ним с бóльшим уважением, что вполне и понятно. Так Данило Вухтерс получает “денег 20 рублёв, 20 четв. ржи, 10 пшеницы, четверть круп грешневых, две чети гороху, 10 четей солоду, 10 четей овса, 10 полоть мяса, 10 ведр вина, 5 белужек, 5 осетров; а иным живописцам выдача в корму не в образец, для того, что тот мастер живописец свидетельствованный и пишет самым мудрым мастерством”. (Заб. 82).

Но рядом с этим встречаются такие факты, что Станиславу Лопуцкому, польскому выходцу, нечем было “лекарем за лекарство платить, во время болезни (Заб. 108)”; а затем после его смерти жене его опять пришлось беспокоить Царя, так как она помирает голодной смертью и похоронить его ей нечем, на что и было выдано ей 20 рублей. Конечно, выражение: помираю голодной смертью нельзя понимать в прямом смысле; подобные выражения употреблялись для вящего умиловивления.

Знаменитый живописец Богдан Салтанов, выходец из Шаховой области, записанный 1675 за своё искусство и за службу, а также за то, что принял православную веру, в дворяне по московскому списку – первый художник дворянин – жалуется на то, что ему «на 179 г. месячного корму ничего не дано и проелся без остатку и занял на пропитание у своего человека 60 р. с лишком и те деньги изхарчил же и впредь прокормиться стало нечем (Заб. 120)». Ещё можно бы допустить некоторую беспечность в отношении второстепенных художников, но такое обхождение со знаменитыми живописцами весьма странно.

Иноземные художники, поступая [на] Государеву службу получали учеников, которых должны были выучить всему, что сами знают. Иной раз иноземцы не совсем выполняли эту задачу, так ученики Станислава Лопуцкого Ивашка и Доронка говорят: “мастер их живописному письму не учил; только их выучил по дереву и по полотнам золотить”. Тогда от Лопуцкого отнимают учеников и отдают Даниле Вухтерсу, который говорит, что он, “Станислава Лопуцкого всякия живописныя дела делает лутче, не только что его, Станислава, но и прежняго живописца Ивана Детерса всякие живописные дела делает лутче”. Из-за учеников как у иноземных, так и у русских мастеров выходят споры, доходящие до Государя. При отдаче сына в ученье на урочные годы заключалось обстоятельство, запись, в силу которой ученику “дожив своих реченых лет не сбежать и не покрасть;” в случае же нарушения этих условий, ставилась неустойка, напр.: “а будет сын его Ларионов, не дожив урочных лет от меня пократчи збежит, взяти мне в том Ларионов по записи за ряду десять рублей”. Для взыскания этой неустойки обращаются к Государю с челобитной, прося дать Царский суд и Управу (Заб. 5).

Какова же общая картина положения художников, кроме мастеров Оружейной Палаты, вне стольного города? Если бы не принимать в расчёт утрированных выражений челобитен, то по материалам Забелина, получается картина весьма мрачная. Мы уже раньше видели положение Устюжских мастеров.

Можно ещё привести отписку Вологодских иконников от 1660 г.... «В прошлом году 160 по Государевой грамоте высланы были с Вологды к Москве для их иконного письма Терентий Фокин, Архип Акинфеев (и т.д. всего 8 чел.), а ныне те иконописцы.... по Твоей Государевой грамоте у иконного письма на Вологде в Знаменском монастыре: Матвей Гурьев живет на Тотме, Агей Автомаков да Дмитрий Клоков устарели, Сергей Анисимов стемнел, которые иконники сверх того есть и те у Государева иконного и у стенного ни у какого письма нигде не бывали, потому что стары и увечны и писать никаково письма не видят и до нынешних Великого Государя грамоты с Вологды разорились в мире для ради недороды хлебныя кормитися Христовым именем, потому что люди старые и увечные и скудные и должные, то наша и сказка». (Грустная сказка) (Заб. 34).

Столичные иконописцы, имея пред собою образцы и учителей, могли не выходить из рамок, начертанных для живописцев ещё Стоглавом и свято подерживавшихся и впоследствии, но в захоlustье весьма понятно, что художники не могли так строго соблюдать традиции и подобные отступления доходили до сведения Царя, вызывая его Указы. « В 1668 г. стало ведомо Великому Государю, Царю и В.К. Алексею Михайловичу... что на Москве и его градах и в слободах и в селех и в деревнях объявились многие (не искусные) живописцы и от неискusstва воображение святых икон пишут не против древних преводов и тому их неискустному учению многие последуют и у них учатца, не рассуждая о воображении святых икон. А которые иконописцы начертанию и иконного воображения искусны и прежних мастеров иконного воображения преводы у себя имеют и от тех ученья не приемлют и ходят по своим их волям, якож обычай безумным и во разум неискустным, к тому же ещё в некоторой веси Суздальского уезда, иже именуется село Холуй, и того села Холую поселяне неразумные прочитания книг божественного писания дерзают и пишут святые иконы безо всякого рассуждения и страха, их же честь святых икон по божественному писанию не первообразное восходит. А те поселяне от своего неразумия то же воображение Святых икон пишут с небрежением. И В. Государь ревнуя поревновах о чести святых икон, указал отписать в патриарший разряд, чтобы Великий Господин Святейший Иосаф, Патриарх Московский и всея Руси, благословил и указал на Москве и во градах воображение святых икон писати самым искусным иконописцам, которые имеют у себя древние преводы и то со свидетельством выборных иконописцов, чтоб никто неискустен иконного воображения не писал, а для свидетельства на Москве и во градах выбрать искусных иконописцев, которым то дело гораздо в обычай и имеют у себя древние преводы для иконного воображения, а которые неискустны иконного художества и тем воображение святых икон не писать. Также на Москве и во градах учинить наказ крепкой, которые всяких чинов люди у иконописцов святые иконы принимали добраго мастерства со свидетельством, а без свидетельства отнюдь не принимать, а которые иконописцы живут в Суздальском уезде в селе Холую и тем иконописцам впредь воображение святых икон не писать же и о том о всём послать грамоты из Патриарша разряду. И по Государеву Указу патриаршу боярину и дьяку доложу Великаго Господина Святейшаго Иоасафа, Патриарха Московскаго и всея Руси, о том учинить по Указу Великаго Государя».

Но раз уже зародившееся зло трудно было искоренить, так как «по глухим деревням плохие мастера не истово писали иконы и продавали их прасолам и щепетильникам, которые развозили по сёлам и городам».

Не так же стройно было тогдашнее управление, чтобы наблюдать в глушных деревнях. Иконописцы были весьма многочисленны, если имелись не только в городах, где могли иметь хороший заработок, но проникали и в глухие деревни, впрочем, это были не сословные живописцы города, а занимавшиеся, так себе, в виду, вероятно, доходности ремесла.

В этой грамоте встречается интересное выражение «выборные» иконописцы. Эти выборные иконописцы совершенно аналогичны выборным иконописцам Стоглавого Собора, или как я назвал – художникам–надзирателям, инспекторам, и выбор их предлагается тоже духовным чинам. Гораздо было бы проще во избежание лишнего письменного производства Царю самому издать народно вышешприведённую грамоту, но он обращает её к Патриарху, ожидая от него циркулярного постановления. Оно и понятно, как я уже раньше указывал, все дела, касающиеся художества, были подведомственны духовному начальству и царь только обращает внимание патриарха, не вмешиваясь не в свою среду, а вот если после патриаршего указа... «какие люди учнут чинить о том прещение и тем людем по указу В. Государя велено учинить указ подначальной, смотря по делу». (Всё это живо напоминает постановления Стоглава). Так, не только за столичными, но и за иногородними иконниками всегда существует надзор.

Интересно сопоставить предписание о письме икон Стоглавого Собора и Собора 1667 г.: из этого сравнения видно, насколько развилась жизнь и расширились задачи искусства. В постановлениях Стоглава читаем: ... «и с превеликим тщанием писати образ Господа Нашего Иисуса Христа и Пречистыя Его Богоматери и Святых Пророков... по образу и по подобию и по существу, смотря на образ древних иконописцев. И знаменовати с добрых образцов». (Забел. Ист. Мат. 2). Собор Алексея Михайловича требует... «да оныя (иконы) лепо, честно, с достойным украшением, искусным рассмотром художества пишемы будут, во еже бы всякаго возраста верным, благоговейная очеса си на тя возводящим к сокрушению сердца, ко слезам покаяния, к любви Божией и Святых Его угодинок, к подражанию житию их благородному возбуждаться и предстояще им мнети бы на небеси стояти себе пред лица самых первообразных»...

В половине XVII столетия совершается некоторое движение в иконописи: появляется писание икон по- живописному, на манер фряжский. Пример в подобном писании подавали прибывшие иноземцы, хотя были сторонники старого письма, которые «что застарело, того и держатся», как пишет изограф Иосиф Симону Ушакову: «а еже что от давна потрачено и обещано, от сего наипаче ныну приемлют старину и похваляют». (Ров. Истор. икон. 42). Из этого выходило, что многие живописцы для одних заказчиков писали по иконному, для других на фряжский манер.

Зодчие наши того времени и вместе с тем начальники плотничьих артелей назывались плотничными старостами, а плотники рублениками. Иностраный инженер и полковник Густаф Декентин, выехавший в 1658 г., называется вымышленником, а живописец Петр Энглес называется мастером преоспективного дела.

Говоря о живописцах, мы всё время подразумеваем иконописцев; между тем в XVII в. появляется и другой род художества, а именно лубочные картинки. О существовании миниатюр-иллюстраций мы знаем уже гораздо раньше. Как на первый пример картинок гражданского содержания можно указать на вирши в погребке Гетмана Сагайдачного 1622 года. Лубки имели чрезвычайно

широкое распространение: от крестьянских изб до царских хором. «Немецкие печатные потешные листы» продавались с книгами и рукописями в овощном ряду, потом на Спасском мосту. Стоимость и доступность печатных листов в царские палаты видим мы из приходо-расходных книг Оружейной Палаты. Так 1637 г. Июня 16-го дня «дано торговым людям овощного ряду за немецкие за печатные листы 20 алтын (немецкими они назывались по своему происхождению), а взяли те листы из Государевы мастерския палаты в хоромы Государю Царевичу Князю Алексею Михайловичу да Государыням Царевнам боярин Борис Иванович Морозов да окольный Вас. Иван. Стрешнев». Потом в 1637 г. Марта 8-го «дано овощного ряду торговому человеку Ондрюшке Петрову за 9 листов потешных 8 алтын 2 деньги, а те листы принимала Крайчая Соломонида Медецкая». В комнатах Царевича Алексея Михайловича, умершего в 1670 г. висело «пятьдесят рамцов с листами фряжскими». Сочинители, а тем более издатели этих картинок, весьма мало известны. Вероятно некоторые из знаменщиков, т. е. рисовальщиков, были и сочинителями их; есть надпись на одной гравюре: «знаменил Симон Ушаков, резал Василий Андреев». Мы не знаем ни одного художника, всецело посвятившего себя этого рода искусству.

Древнейшие лубочные картинки были преимущественно духовно-религиозного содержания, какое им присуще в большой мере и поныне. Иностранцы, говорил Снегирёв, пользовались этим средством для распространения своих религиозных мнений и верований в русском мире и доставляли листы, изображавшие Спасителя, Богородицу, Небесные Силы и Святых Угодников Божьих. Такие изображения, по свидетельству Моск. Патр. Иоакима, «никакого подобия первообразных лиц не являли своим неискусством, но представлялись не истово и не право, на подобие лиц своестранных одеждах немецких». (Акт. Археогр. эк. IV. № 200). Этот патриарх в 1674 г. запретил покупать такие листы, кои печатали немцы фетики, лютеране, кальвины по своему проклятому мнению.

Но всё же иностранные образчики не исчезли и не остались без подражания. Это видно из Синодального Указа 1721 г. Марта 20 «появились тогда в Москве изображения святых, несогласныя с преданием церкви и с подлинниками, или перед начальниками иконописцев, предосудительныя уже по одному тому, что достойно покланяемые и чествуемые лики святых установлено писать на досках, а не печатать на бумажных листах». Печатные же листы допускались духовным начальством как для пригожества, а не для почитания. «Ими, - замечает Патр. Иоаким, - украшались храмины, избы, клетки и сени». Указ 1721 года запрещает выставлять «на продажу на Спасском мосту и в других местах Москвы сочинённые разных чинов людьми службы и каноны равно и эстампы (листы) печатанные своеволью, кроме типографий». Для рассмотрения подобных изданий была учреждена изуграфская палата. Хотя для приведения этих текстов и пришлось заскочить за начертанную по времени границу, но они уж очень хорошо объясняют положение этих листов в обществе и отношении к ним духовенства. Таким образом, жизнь наших художников всегда находилась в зависимости от духовенства.

Всматриваясь в историческую жизнь наших художников, мы не можем не заметить трёх рельефных правовых пунктов её, соответствующих главным периодам истории нашего государства. В первом художники-рабы, ремесленники и смерды; во втором, они, хотя принадлежат еще к низшему классу, но их «почитают паче простыя человек»; в третьем мы видим художника дворянина

(Салтанов); - удивительно последовательное развитие. Поистине, золотая пора для художников – время Алексея Михайловича; всякое более или менее выдающееся дарование находит дорогу.

Наконец, художники наши не только выдвигаются у себя на родине, но получают санкцию восточного патриарха. Мы уже учим своих первоначальных учителей греков; учителя обращаются к ученикам, признавая их первенство. Антиохийский Патр. Макарий в 1668 г. бил челом Алексею Михайловичу в том, “что в Епархии моей, Государь, в Антиохии и в Дамасце суть четыре церкви: во Антиохии Соборная церковь Петра и Павла да церковь Иоанна Златоустаго, а в Дамасце соборная церковь Рождества Богородицы, да церковь священномученика Киприана и Устинии. И во тех Государь Церквах от многих лет иконы местныя обетчали, а иконников Государь добрых мастеров у нас нет, написать и поновить некому. Милосердный Государь, пожалуй меня богомольца своего, вели Государь в своё Царское богомолье в те соборные церкви дать икон, Спасов образ по полям было 12 праздников с страстными да образ Пресв. Богородицы, да образ Петра и Павла, да образ Николая Чудотворца в житии и чудесех, да образ Иоанна Златоустаго, да образ Киприяна и Устинии, добрым письмом, чтоб и в тех церквах Твоему Царскому Величеству была в наших странах вечная похвала и слава”. Вон куда расходится русское искусство!

Художники уж не рабы-ремесленники, они довольно близко подходят под наше понятие “художника”. Как апофеоз художников времени Алексея Михайловича следует привести место торжественной окружной грамоты 1669 г. (Акты Археогр. эксп. IV, стр. 225) ...«Яко при благочестивейшем и равноапостольном Царе Константине и по нем бывших царех правоверных церковницы, ~~изряднее же клирое~~ велиею честью почитаеми бяху, со сигклитом царским и прочиими благородными равенство почитания повсюду приемаху тако в нашей царстей православней державе икон святых писателие тщаливии и честнии, яко истинные церковнаго благолепия художницы, да почтутся, всем прочиим председание художникам да восприимут и кисть разноцветно употреблена тростию или пером писателем, да предравенствуют; достойно бо есть от всех почитаемыя хитрости художником почитаемым быти. Почтежеся образотворения дело от Самого Бога, егда во Ветхом Завете повеле ангельская лица в храме си и под киотом завета вообразити. Прият честь в новой благодати от Самого Христа Господа, егда изволих лице свое на обресе Авгарю Царю без писания начертати. Почтеся от Святых Апостолов, ибо Свят. Евангелист Лука Святые иконы писаша. Почтеся от всея православныя кафолическия церкви, егда на Седьмом вселенском Соборе иконам Святым должное утвердися поклонение. Почтеся и от Ангел Святых, ибо многожды сами святые иконы Божьим написаху повелением, яко во Святой великой Лавре Киево-Печерской, вместо иконописца Алимпия Святаго и иногда многоащи. Непреобидимо и пренебрегаемо сие православное рукоделие и от начальствующих в мире во вся предтекшие веки бяше: не точию бо благородных чада, гонзающе празднотельство и безделнаго щапства, многшарною любезно труждахуся кистью: но и самем златый скипетр держателем изряднейшая бываше утеха, кистию и шары разноцветными художеств хитроделием Богу естеству подражати. Кто бе в древнем Риме преславный Он Павел Емилий, его же похвалами вся книги историческия исполнишася: сей взыска в Афинах Митродора иконописца, купно и философа, во еже бы научити юныя си крамешнему преславных побед своих начертанию. Коль славный род Фабиев Римских: сих праотец Фабий

неменьшую похвалу стяжа иконною кистью, яко прочие мечем и копием острым. А гречестье премудрие законополагателие толь честно сие судиша быти художество яко же завет им положити, да никто от раб или пленник иконнаго писанья вдан будет изучению, но точию благородных чада и советничьи сынове тому преславному навькнути художеству. Толико убо от Бога от церкви и от всех чинов и веков мира почтеннаго дела художницы в ресноту почи таеми да будут; ... ~~нервое же чести им пристойныя место да имат знаменитель искуснейший та же иконописателие искуснейшие, потом прочию по своему чину.~~ Сим тако быти хотящим в нашей православнаго царствия державе неизменно выну узаконяем и повелеваем подражающе узаконению благовернаго Государя Царя и В. Кн. Иоанна Васильевича, всея Руси Самодержца, в Стоглаве воспоминаемому в главе 43, да о честных и святых иконех и о иконописателех вся вышереченная в сей грамоте нашей царстей не преступно хранима и блюдома будут выну...”

Вставка Н.К. Рериха: Не преступили мы царскую непреступную грамоту.

Нечего пересказывать эту грамоту: она сама по себе даёт, можно сказать, редкую по колориту картину положения художников и симпатичного отношения к ним тишайшего царя. А что потом ожидало художников? Потом Пётр пишет Сенату (Полн. Обр. зак. VII. № 4443): «... без живописца и гравировальнаго мастера обойтись невозможно будет, понеже издания, которыя в науках чиниться будут (ежели оныя сохранять и печатать) имеют рисованы и гравированы быде».

Слово «художник» забывается; художники опять мастера, без которых только обойтись невозможно. Развитие их жизни делает шаг назад почти на столетие. Национальное искусство останавливается. Грозная туча надвигается с запада.

Отдел рукописей ГТГ, ф. 44/61, 35 л.



Н.К. Рерих. Древняя жизнь. Конец 1890-х гг.