

---

*Известному искусствоведу, знатоку древнерусской иконописи и русской живописи, неугоминому популяризатору народного творчества, историку русской культуры Анатолию Рогову исполняется 80 лет.*

*Его книги “Мир русской души”, “Чёрная роза”, “Кладовая радости”, “Лики России”, “Кустодиевские масленицы” — всех не перечислишь, их более 30! — изданы за последние полвека тиражом более миллиона экземпляров.*

*Анатолий Рогов — давний автор нашего журнала. Его статьи из рубрики “Среди русских художников” постоянно печатались в “Нашем современнике”.*

*Поздравляем неугоминого подвижника отечественной культуры с 80-летием, желаем ему здоровья, душевной бодрости, творческой воли! Публикуем отрывок из его новой книги, посвящённой русской иконописи.*

*В 2008 году исполняется 1020 лет со времени Крещения Руси.*

## АНАТОЛИЙ РОГОВ

# ТАЙНА ИКОНОПИСИ

В прежние времена иконы были буквально в каждой русской избе, в каждой горнице и спальне любого жилища, любых палатах, покоях, светёлках и дворцах, на всех городских воротах, во всех присутственных местах, в кружалах, в любой лавке, лабазе, на любой речной и морской барке и барже, на ямских станциях, в походных шатрах, многие носили маленькие иконки на груди вместе с нательными крестами, почти все брали с собой в дальние дороги складни и целые складные киотики. Иконы имелись на каждом дорожном кресте-голубце. Были в каждой часовенке. В великом множестве в каждой церкви. И кроме того, все каменные церкви внутри покрывали сплошные росписи-фрески, которые представляли из себя те же иконы, только большие и повествовательно очень подробные, сюжетно развёрнутые.

Жизни без икон для русского человека вообще не существовало, так же как жизни без хлеба и воды.

Но ведь иконы — это живопись... и одновременно как бы и не живопись, а нечто значительно большее: иконам молятся, им поверяют самое сокровенное, что лежит на душе, на них надеются, от них ждут чуда, совета и помощи, утешения, успокоения, нередко и боятся их, когда сильно грешны. То есть они, видимо, действительно обладают некой неведомой силой, данной им самим Богом. Во всяком случае, они главные связные между людьми и Им даже в Божьих домах-церквях, не говоря уж о жилищах и всех иных местах. Потому и существовали иконы явленные, чудотворные, целительницы и заступницы. Даже у всей нашей страны, как известно, есть такая легендарная заступница-охранительница — Владимирская Божья Матерь.

Чтобы удовлетворить такую огромную потребность в иконах, требовалось, естественно, и великое множество иконописцев, или по-старинному — иконографов. Они были во всех мало-мальски значительных городах, работали в одиночку и целыми артелями, мастерскими. Были почти в каждом монастыре. В нескольких больших сёлах: Палехе, Мстёре, Холуе. Некоторые князья, бояре и именитые торговые гости имели собственные иконописные мастер-

ские, а с шестнадцатого века и на царском дворе завелась постоянная мастерская. И что любопытно: невозможно сказать, какая из них была лучше или хуже и где вообще писали лучше – в Новгороде Великом или Ярославле, в Кирилло-Белозёрском монастыре или при царском дворе? У всех были свои особенности, как, например, у Строгановской мастерской, родившей миниатюрное, почти драгоценное по отделке письмо, но это всего лишь особенности, которые много позже стали называть разными иконописными школами – Новгородской, Московской, Тверской, Ярославской. Блестящие мастера имелись везде, и великолепные иконы выходили отовсюду. Да и основной поток рядовых икон за века приобрёл такие отточенные формы, что тоже был весьма высокого качества.

Ведь как готовились иконописцы?

У каждого самостоятельного автора было несколько подмастерьев и ученик. Как правило, один. К желающим попасть в ученики сначала непременно приглядывались, разузнавали, есть ли у мальчонки тяга к рисованию, рисует ли и как, каков глаз, усидчив, трудолюбив ли? Если всё это наличествовало, десяти–двенадцатилетний парнишка брался в ученики. Меньше возрастом брали редко и старше тоже. Требовали, чтобы уже умел читать и писать. Начинали же с того, что мастер выдавал мальчонке грунтованную доску и рисовал на ней в левом верхнем углу контур рукавички. В центре доски нужно было научиться рисовать точно такую же. Делалось это кистью и сажей, разведённой на яичной эмульсии. Она потом свободно стиралась. Когда мастер скажет “хорошо”, переходили к рисованию руки с растопыренными пальцами, потом к руке, сжатой в кулак, затем к руке указующей, благословляющей, к левой и правой стопе ног, к другим частям тела. И лишь овладевший в совершенстве этими и другими деталями допускался наконец к копированию, опять же только в рисунке, какого-нибудь святого, потом ещё одного, ещё. Учитель смотрел, что у мальчика лучше всего получается: лица и головы или одежда? Если первое – начинали готовить из него “личника”, если второе – “платъечника” или “доличника”, если же всё – полного мастера, после чего, собственно, и начиналось самое главное: малец или очень долго учился рисовать буквально всё, или отдельно только головы и тела разных святых, или только доличное – разные одежды, палаты, горки, деревья, травы, орнаменты, а потом ещё дольше овладевал различной техникой письма красками, в том числе так называемыми плавями, когда краски наносятся тончайшими прозрачными слоями одна на другую в определённой последовательности, чтобы в них появилась прозрачная глубина и перламутровая переливчатость, поверх которых кладутся, обозначая, подчёркивая формы, оживки белилами или творёным золотом, а также разные узоры.

Постигал эту сложнейшую науку ученик всё на той же доске, выданной ему в первый день прихода в мастерскую. Напишет – мастер сделает замечания, и краски соскабливались ножом. Это называлось “работа под нож”.

Каждый этап обучения занимал месяцы, а всё ученичество не менее пяти-шести лет, так как одновременно с главным будущий иконописец непременно овладевал и техникой изготовления досок. Мало что у этих досок любых размеров должна была быть идеальная поверхность без единого сучочка, они и через сотни лет не должны были ни выгибаться, ни трескаться, для чего сзади в них в узкие пазы загонялись поперечные шпоны. С лица же, отступая от краёв на два-три пальца, в досках вытёсывались небольшие углубления – ковчезцы, в которые наклеивалась паволока – холст, потом всё это левкасилось – грунтовалось специально сваренной густой массой из рыбьего клея и мела с добавлением красок. Это делалось несколько раз, всякий раз подолгу сушилось, в завершение полировалось пемзой и собранным в полях и высушенным шершавым хвощом, после чего становилось гладкой и твёрдой как кость.

Краски иконописцы в старину тоже изготавливали сами, и многие красители добывали сами: разные глины, которые копали по берегам рек, шли на разные охры, некоторые растения – на всякие жёлтые и зелёные.

Пользовались и привозными красителями из далёких стран, среди которых были и редчайшие и такие же дорогие, как драгоценные камни. Камешки эти дробили, толкли, растирали каменными или фарфоровыми пестиками на гладких камнях или в каменных чашах почти что в пух. И мягкие красители растирали так же. Затем порошки ссыпали в сосуды с водой, хорошо меша-

ли и давали отстояться, пока вода не испарится, снимали верхний слой отстоя, а осадок из песчинок и примесей выбрасывали. Готовую краску – порошок ещё раз перетирали, и уже небольшими порциями смешивали в деревянных ложках или чашках с вязущими веществами, чаще всего с яичным желтком – это для охр, а то и с разогретой вишнёвой камедью – золотистой смолой, выступающей летом на вишнёвых деревьях, или с осетровым клеем для плотного твёрдого мазка.

И все кисти вязали, изготавливали сами: большущие и большие из свиной щетины, поменьше – из барсучьего волоса, ещё меньше – из беличьего, совсем тоненькие – из колонкового. Есть такой редкий зверёк с красноватой упругой шерстью.

И сусальным и творёным золотом самые важные иконы покрывали сами. Творёное золото – это настоящее золото, растёртое, приготовленное так же, как любой другой краситель, и наносимое кистью. А сусальное – листочки золота, раскованные тоньше самой тонкой бумаги. Чаще всего их использовали для нимбов Господа и святых, вырезали нимб, соответственный лику, и с помощью чеснока приклеивали на место. Чеснок сцепляет великолепно.

Для закрепления и предохранения живописи от внешних воздействий готовые иконы обязательно покрывали олифой. Для этого в тёплое время во дворах в котлах варили льняное или маковое масло. По несколько дней варили, доводя до кипения, подсыпали чуть-чуть мелку, цедили, вновь варили, иногда толкли янтарь, растапливая его на огне и добавляя в кипящую олифу, которая приобретала от этого золотистую прозрачную глубину. Несколько раз покрывали каждую икону олифой, чтобы сияла, светилась и сверкала на свету и от трепетавших перед ней свечей.

Случалось, конечно, что и три, и четыре года учится иной парнишка рисовать, писать, готовить доски и всё прочее, а не получается у него ничего путного с рисованием и письмом – не дал Бог таланта! Таким ничего не оставалось, как определяться в подмастерья, если, разумеется, тот же мастер готов был оставить его в таковых. А некоторым и вовсе приходилось искать иного пропитания.

Если же всё шло успешно, ученику поручали наконец писание простейших икон “в дело”, то есть на продажу. Если же он преуспевал и тут, то годика через два-три его допускали и до сложных, дорогих – на липовых и кипарисовых вызолоченных досках. Эта работа называлась “на золотых”, и он уже считался настоящим мастером и твёрдо знал, как все серьёзные изографы на Руси, что, несмотря ни на какое их личное мастерство, икона, по словам святого Иоанна Дамаскина, “суть видимое невидимого и не имеющего образа, но телесно изображаемого ради слабости понимания нашего”, и что “иконную хитрость изобрете ни Гизес Индийский, ни Полигнот, ни египтяне, коринфяне, хиане или афиняне, но сам Господь, небо украсивый звёздами и землю цветами в лепоту”. Знал, что первое подлинное изображение Христа сделал Он сам, приложив к лицу своему полотенце, на котором отпечатался Его лик, названный потом “Спасом нерукотворным”. Знал, что первыми подлинными иконописцами были, по легендам, евангелист Лука, апостол Ананий, ещё несколько святых, подвижников и отцов церкви. Именно Лука первым изобразил Богородицу, причём писал её якобы прямо с природы. И о многих других иконных образах и сюжетах сохранились такие же предания, и названы были такие изображения подлинниками, от которых все последующие иконописцы не имели права отступать. Так установили и строжайше предписали специальные Вселенские соборы, собиравшиеся по этому поводу: в Византийской Никее в 787-м и в Константинополе в 843-м годах. Последний установил и праздник Торжества Православия и утвердил так называемый иконописный канон, в котором самым детальнейшим образом были определены все допускаемые в иконописи сюжеты, композиции каждого из них, зримый лик, образ каждого святого, и прежде всего, конечно, Христа, Троицы, Богородицы, все знаки-символы, которыми так изобилует Священное писание и священные предания. Даже одежды всех святых в каждой композиции, любой предмет и деталь и цвет всего были строжайше определены и предписаны.

Главный цветовой символ всех икон – золото. Золото ведь всегда сияет, всегда излучает свет, не зная тьмы, стало быть, лучше всего обозначает сияние Божественной славы, в которой пребывают святые, и отражает Небесный Иерусалим, в котором, по словам Иоанна Богослова, все улицы “чистое

золото и прозрачное стекло”. Золото принесли волхвы родившемуся Спасителю. Спасение и преображение человеческой души также сравнивается в Библии с золотом, переплавленным и очищенным в горниле. Оно же, как самый ценный материал на земле, служит выражением и всего самого ценного в духовном мире. Золотой фон икон, золотые нимбы святых, золотое сияние вокруг фигуры Христа, золотые одежды Спасителя и золотые блики-оживки на одеждах Богородицы и ангелов – всё это служит выражением святости и принадлежит миру вечных духовных ценностей.

Охры жёлтые, как самые близкие к золоту по цвету, служат ему заменой, напоминают о нём, и потому обильно используются в иконописи. Настоящее сусальное и творёное золото было слишком дорого и не могло использоваться во всех иконах.

Белый цвет, как и золото, тоже является одновременно цветом и светом. Но применяется он значительно реже, чем золото. Белыми пишутся, например, одежды Христа в иконе “Преображение”, изображающей Его молитву на горе Фавор, где от Него стал исходить Божественный свет. В белые одежды облачены и некоторые праведники и святители.

Красный цвет символизирует огонь Духа, которым Господь крестит избранных Своих, в этом огне выплавляется золото святых душ. А в русском языке слово “красный” имеет ещё и значение “красивый”, и потому красное, особенно красные фоны, олицетворяет нетленную красоту Горнего Иерусалима, то есть Рая.

Красный и синий пишутся вместе, символизируя красоту и добро земное и небесное, милость и истину, то есть то, что соединяет в себе Бог.

Красным и синим пишутся одежды Христа и Богоматери.

Образы серафимов – красным, а херувимов – синим.

Зелёный цвет символизирует вечную жизнь, вечное цветение, это также цвет Святого Духа, цвет надежды.

Чёрный цвет, как не имеющий цвета, а значит, и света, и, стало быть, самый далёкий от Бога, символизирует ад и используется только в его изображении в виде чёрной, зияющей пропасти, дыры, бездны. В композиции “Распятие” под Голгофским крестом имеется чёрная дыра, в которой виден череп Адама – первого человека, который согрешил и умер. Черным-черна бездна под ногами воскресшего Христа на поломанных вратах ада при Его “Сошествии в ад”. Такова же пещера, из которой выползает змий, поражаемый святым Георгием в “Чуде Георгия о змие”. Больше чёрным не пишется ничего. Те же одежды святых, которые кажутся чёрными, на самом деле коричневые или тёмно-тёмно-вишнёвые и просто потемнели от времени. Ибо в преображённом мире, представленном в иконах, нет места тьме, так как Бог есть свет, и нет в Нём никакой тьмы.

А могли бы иконы обойтись без этих бесчисленных символов?

Нет, не могли. Потому что иконы не картины. Они хотя и изображают происходившее в основном на земле, но сверхъестественное, непостижимое, Божественное, зачастую и с участием небесных сил – разве это могло всё выглядеть совершенно по-земному, реально? И как в абсолютно человечно реальных святых или ангелах, архангелах или самом Христе можно почувствовать их подлинную, сверхъестественную сущность? Как, наконец, икона-картина, где что-то изображено иллюзорно, может заставить человека молиться ей, чувствовать что-то необыкновенное, чувствовать самого Господа Бога, общаться с Ним и со святыми заступниками, охранителями, целителями, молитвенниками? Конечно, это возможно только тогда, когда и язык иконы, изобразительный её язык подобен её предназначению, когда он способен нести именно то, что должен нести. Именно такой язык, рождённый в первые века христианства и иконописания, и узаконил иконописный канон. Язык абсолютно условный, язык сплошных художественно-живописных символов, который никак не похож и вообще не имеет ничего общего, например, с языком реалистической живописи. Он – именно и сугубо иконописный, и, возможно, действительно изобретён не Гизесом, не Полигнотом и кем-то ещё, а самим Господом.

Не случайно же главные подлинники, главные композиции и образы существовали в иконописи по тысяче с лишним лет. Не случайно основные её символы и символические цвета существуют по сей день. Не случайно всегда считали, что и делаться иконы должны только “чистыми руками”, и даже

записали это в 43-й главе “Стоглава” – сборника постановлений Московского церковного собора 1552 года о нравах и обычаях той и предыдущих эпох: “Подобает живописцу быть смиренну, кротку, благоговейну, не празднословцу, не смехотворцу, не сварливу, не завистливу, не пьянице, не грабёжнику, не убийце; особенно же хранить чистоту душевную и телесную со всяким опасением... А живописцев тех беречь и почитать больше простых людей...”

Известно, что многие славные иконописцы перед особо ответственной работой подолгу затворничали, постились, молились – готовили себя к ней, очищали душу, “набирались высоких чувств и мыслей”.

Среди иконописцев-монахов были так называемые исихасты – истые духовные подвижники-аскеты, добивавшиеся особыми безмолвными молитвами видений нетварного Фаворского света, общения с самим Непостижимым Богом, фактического приближения к Нему. “Человек не может стать богом по природе, – говорили они, – но может стать богом по благодати”. Это называлось обожением и было высшей, конечной целью религиозно-духовного совершенствования.

Христианство, как известно, пришло на Русь из Византии. Оттуда же были и первые иконы. И первые русские мастера, конечно же, только слепо копировали их. В том числе, наверное, и первый из известных нам по летописям искуснейший киевский иконописец монах Алимпий. Однако в двенадцатом-тринадцатом веках русские иконы уже заметно отличались от своих византийских прародительниц. “У византийцев всё суровое и гневное, у русских – ласковое и доброе”, – сказано в одной умной книге.

Как же так: строжайший божественный канон – и отличие, да заметное и постоянно растущее?

А дело в том, что, не нарушая основы канона, на Руси иконописцы всё же постоянно что-то понемногу изменяли в нём, сообразно своим понятиям и вкусу: чуть сдвигали фигуры или чуть меняли их позы, всё выразительнее делали их пластику, особенно пластику силуэтов, превратив силуэтность вообще в одну из важнейших своих особенностей, каких не знали византийцы. И, главное, на Руси всегда совершенно независимо и по-особому пользовались цветом, опять же в принципе не нарушая канон, религиозную символику; если требовалось, чтобы хитон – нижняя одежда в виде рубахи – на Христе был красный, а гиматий – верхняя одежда в виде прямого куска ткани – синий, они и были в сущности всегда таковыми, но только у красного и синего, как у всех иных цветов, ведь сотни оттенков и градаций, и этим русские пользовались прежде всего. То есть, попросту говоря, они постоянно совершенствовали иконописный язык, и, чем талантливей был мастер, чем острее он чувствовал возможности цвета и силуэта, тем смелее он совершенствовал, улучшал канон и даже создавал совершенно новые композиции, по существу новые подлинники.

Икона “Покров Пресвятой Богородицы” рождена на Руси.

Первые образы Богородицы созданы, по преданиям, как вы помните, самим апостолом Лукой. Называются они Одигитрия, что по-гречески значит Путеводительница. Божья Матерь представлена на них фронтально, по пояс, на одной её руке сидит младенец Христос, а другой она указывает на него, то есть духовно направляет к Нему, ибо Он есть Путь, Истина, Жизнь. Она ходатайствует за нас перед Ним, она сохраняет нас на пути к Нему. С небольшими дополнениями и изменениями Одигитрия была очень широко распространена на Руси, очень любима и именовалась по местам создания или обретения Одигитрией Смоленской, Иверской, Тихвинской, Грузинской, Страстной, Иерусалимской и т. д.

Богородичных икон очень много: Знамение, или Оранта, Умиление, акафистные, иллюстрирующие разные эпизоды жизни и деяний Божьей Матери.

В основе Оранты лежат слова пророчеств из Библии о рождении Сына Божьего от земной женщины. Мария представлена в позе Оранты, то есть молящейся, с воздетыми к небу руками, а перед её грудью расположен медальон или сфера с изображением младенца Спаса Эммануила, держащего в одной руке свиток – символ учения, а другой всех благословляющей. В Умилении же Мать нежно ласкает Сына. Он любовно обхватил её за шею, прижался щекой. Это самая трогательная, поэтичная икона, которую любили и почитали на Руси, пожалуй, больше всех посвящённых Богородице. Символизировала же она необходимость самого тесного общения души человеческой с Богом.

К Умилениям у нас относятся знаменитая Владимирская Богоматерь, Донская, Почаевская, Волоколамская, Фёдоровская и другие. А иконы акафистные все повествовательные, многофигурные, с различными сценами, о чём говорят и сами их названия: “Рождество”, “Успение”, “Неопалимая купина”, “О тебе радуется обрадованная всякая тварь”, “Умягчение злых сердец”, “Не рыдай мене мати во гробе зряща”.

К этому же типу икон относится и рождённый у нас “Покров Пресвятой Богородицы”.

Православный праздник в воспоминании о её чудесном явлении в 910 году во Влахернский храм, в осаждаемый турками Константинополь, установлен на Руси в двенадцатом веке. Богоматерь распростёрла тогда над собравшимися в храме надетое на ней длинное покрывало – мафорий и молилась за них – и защитила, спасла от гибели. Самые ранние подобные изображения появились у нас уже в тринадцатом веке, а в четырнадцатом сложились два основных отличнейших варианта: московский и новгородский, оба условно изображающие само событие – московский подетальнее и мягче по колориту, а новгородский – схематичней, символичней и ярче, звучней, как всегда у них, по краскам.

В Великом Новгороде родилось и невиданное нигде ранее дивное “Чудо о Флоре и Лавре”. Флор и Лавр – святые коневоды, покровители коней и коневодов, к которым их приставил архангел Михаил. Они трое и представлены крупно на иконе вверху: архангел в центре, Флор и Лавр по сторонам, архангел держит в руках уздечки двух грациозных коней, тёмно-гнедого и белого – они под ними. А ещё ниже – целый табун красивейших разноцветных коней и молодые коневоды на конях управляют табуном, там есть и два жеребёнка. Икона симметрична, ритмична, потрясающе изящная по силуэтам и, главное, поразительно нарядна, многоцветна по краскам; краски в ней сами поют о несметных красотах, богатствах и чудесах, дарованных людям Господом в поднебесной.

И знакомые всем Георгии Победоносцы на белых конях и полыхающих красных фонах рождены у нас, конкретно в Великом Новгороде.

И масштабнейшая “Битва суздальцев с новгородцами” с сотнями сражающихся воинов – то есть настоящее батальное творение.

В новгородском письме всё всегда было посвящено созданию величавого, духовно значимого образа. Монументально-торжественные композиции, подчёркнутая простота форм, яркая декоративность, построенная на эмоционально очень глубоких, а графически очень чётких отношениях больших цветовых плоскостей. Основные цвета тут: тёплые жёлтые и коричневые, прозрачно-зелёные и полыхающие киноварно-красные самых невыносимых оттенков – все такой интенсивности, такой звучности, что большинство новгородских икон воспринимаются как могучие и торжественные живописные симфонии, глядя на которые трудно остаться равнодушным, трудно не почувствовать мощь и величие изображённых на них святых.

Таков их “Спас нерукотворный” с огромнейшими глазами, который глядит на нас как бы свыше, хотя мы прямо перед ним, глядит с такой пронзительной проникновенностью, что даже сердце сжимается и чувствуешь робость – Сам Господь глядит!!! Таковы их многофигурный, многоярусный “Страшный суд”, ещё более сложная помянутая “Битва суздальцев с новгородцами”, “Пророки Даниил, Давид и Соломон” на горизонтальной иконе для пророческого чина, “Огненное восхождение Ильи Пророка” и “Илья Пророк” поясной на тревожно-багряном фоне.

Чарующую технику плавей – многослойного, углубляющего цвет письма – придумали тоже новгородцы.

А севернее и северо-восточнее Новгорода иконописцы будто списывали святых со своих коренастых, крепких, бородатых, скуластых, курносых и синеглазых земляков-лесовиков, землепашцев, поморов. Достаточно взглянуть хотя бы на приземистого, белобородого Кирилла Белозёрского, писанного его современником Дионисием Глушицким, видимо, действительно или прямо со своего подвижника, или по свежей памяти после его кончины. Это подлинный портрет, а не икона. И всё-таки одновременно икона – магией обладает той же.

Сейчас образа из тех краёв называют “северными письмами”. В них многое очень наивно и непосредственно, но глубина и очарование в этом тоже бездонные.

Наша же всеобщая тяга и любовь к сказочному узорочью ярче всего проявилась в Ярославле. Там даже румянец на щеках богоматери и младенца, и то писали как узоры — яблочками. И все одежды-одеяния разузоровали сверхзатейливо, празднично и радостно, а потом и все строения-палаты, пейзажи — всё, всё.

В четырнадцатом-пятнадцатом веках Русь уже имела совершенно свой, неповторимый иконописный язык.

Он же всё равно что музыка, этот язык. Музыкальные звуки ведь не звуки жизни, это или звуки небесные, или звуки нашей души, или то и другое вместе. Краски, колорит и пластика в иконах — то же самое. Они не краски и не пластика природы. Они — оттуда, свыше — и из нас. Они совершенно самостоятельный особый мир. И по-настоящему этот мир существовал только на Руси, а в творениях Феофана Грека, Андрея Рублёва и Дионисия вообще воспарил туда, откуда, кажется, пришёл. Рублёв и Дионисий — представители московской школы.

Поначалу москвичи заметно уступали новгородцам по образности и цветовой гамме — сдержанной, глуховатой. На Москве ведь работало много иконописцев греков, приглашаемых великими князьями и митрополитами. Воспитанные на византийском письме, они его и держались. Да и первые митрополиты были у нас, как известно, в основном греки, которые именно такой иконописи и хотели, потому ничего сугубо своего Москва и не давала. Но подошёл век пятнадцатый. Москва собрала вокруг себя многие бывшие удельные княжества, набралась сил, и в стольный град был зван из Великого Новгорода самый знаменитый из обосновавшихся на Руси греческих изографов Феофан Грек, которые начал работать в Благовещенском соборе Кремля вместе со старцем Прохором из волжского города Городца и иноком Андреем, по прозвищу Рублёв. С Рублёва фактически и началось великое московское письмо, которое позже достойно продолжил Дионисий. Они сами, их ученики и последователи много ездили, выполняли заказы уже по всей стране.

Москва стала центром русского иконописания с огромным количеством мастеров и мастерских. Каждый монастырь имел свою, знатнейшие бояре и князья имели. Были и независимые. А лучших из них собирали на царском и патриаршем дворах.

Впервые Иконный приказ с Иконописной палатой упоминается в кремлёвских документах в 1621 году. Но приближённые, любимые правителями иконописцы наверняка были и раньше. Там ведь только на царском дворе, только для его нужд и обихода было множество всяких мастерских, начиная с оружейной, колымажной, портняжной и кончая золотой и серебряной. Некоторые из них именовались палатами. Иконописцы не только писали иконы и расписывали храмы, но и делали эскизы знамён, украшали и иллюстрировали книги, расписывали палаты и покои, походные шатры, пасхальные яйца, игрушки царевичей и царевен. Их делили на два разряда, которые имели ещё и свои деления по категориям: жалованные иконписцы и кормовые. Жалованные назывались так потому, что получали от государя постоянное годовое жалование в шестнадцать рублей, плюс постоянные харчи, а кормовые — оплату только во время непосредственных работ и в зависимости от их сложности, иногда тоже с харчами, а иногда без. Жалованные тоже не обязательно получали по шестнадцать рублей, бывало и больше, но редко. Подробнее об этом позже. В сороковые годы семнадцатого века все царские мастерские и палаты объединили в одну Оружейную палату, которую возглавил один из ярчайших людей того времени, ближайший боярин царя Алексея Михайловича, талантливый государственный деятель и военачальник, основатель города Симбирска Богдан Матвеевич Хитрово. Он превратил Оружейную палату фактически в первую российскую Академию художеств, где молодые таланты проходили обучение у признанных мастеров. Во всех её подразделениях были созданы нормальные условия для плодотворной работы. При Хитрово молодые крепостные таланты выкупались у их хозяев, становились вольными.

В музейное хранилище Оружейную палату превратил Пётр Первый, а позже она стала и первым русским настоящим музеем.

Выполняя повеление Ивана Грозного, жалованными изографами была сотворена и самая огромная икона на Руси, по сути уже иконописная картина на дереве, предназначенная украшать не храм, а большую дворцовую палату. Называлась она “Церковь воинствующая” и в священной аллегории прослав-

ляла Ивана Грозного, покорившего Казань. Там изображён византийский император Константин, воевавший с иноземцами, святой Владимир, крестивший Русь, и сам Иван Грозный. Есть там и архангел Михаил, ведущий за собой на летящем коне воинов на конях во главе с полководцами, есть Богоматерь, венчающая их венками славы, есть города, из коих один горит – разумея Казань, есть текущая живая река и река мёртвая, застывшая, там тысячи фигур – и все стремительно движутся к цели – влево. Формат иконы картины горизонтальный, сильно вытянутый, композиция построена сложнейшая, трёхъярусная. Красочная гамма очень нарядная, светлая, празднично-ликующая, какой и должна быть в настоящем живописно-аллегорическом гимне великой для тех времён победе и её герою.

Чуть позже для Благовещенского собора Кремля была написана ещё одна огромная икона, называемая “Четырёхчастная”. В ней четыре многофигурные композиции: “Почи Бог в день седьмой”, “Единородный сыне”, “Приидите люди” и “Во гробе плотски”.

В “Единородном сыне” в одном из клейм, например, совершенно неожиданно представлен Христос: Он сидит на перекладине креста в воинских доспехах с мечом в руках, рядом ангел борется с дьяволом, птицы и звери поедают грешников, и смерть в виде скелета едет верхом на апокалипсическом звере.

А в композиции “Приидите люди” были изображены цари, князья, священнослужители и народ на Стоглавом соборе 1551 года. Иван Грозный на следующем соборе 1554 года удивлённо вопрошал о ней: допустимо ли изображать на иконах лиц, не причисленных к лику святых и “которые живы суще?” Кто ему отвечал и что именно – неизвестно, но писали эту икону псковские художники Останя, Яков, Михаил, Якушка и Семён Высокий Глаголь, вызванные в Москву вместе с другими мастерами “к государевым делам”. Образцы им указывал и наблюдал за работой знаменитый священник Благовещенского собора Сильвестр, воспитатель Ивана Грозного. Вероятнее всего, он и отвечал, обосновывая допустимость изображённого. Его поддержал митрополит Макарий. А пуще царя возмущался этими вольностями тоже известнейший многоумный дьяк Посольского приказа Иван Висковатый. Спор разгорелся нешуточный, победили же Сильвестр с митрополитом. Собор принял по этому поводу специальное постановление.

Художественно “Четырёхчастная” великолепа. Как и три других иконы псковичей для Благовещенского собора. При необыкновенной сложности композиции с сотнями фигур, она полна жизни, полна движения, всё в ней красиво, изысканно-утончённо, очень цельно, колорит богатый, тёплый, будто согревающий, тёмно-вишнёвые, густые зелёные и оранжево-жёлтые тона прекрасно сочетаются с блеском серебряных басменных (чеканных) окладов и эмалью венцов. Стоишь словно перед необыкновенной сказкой, от которой невозможно оторвать глаз, которой невозможно не восторгаться, а потом хочется видеть вновь и вновь.

Вот как смело и виртуозно работали большие таланты.

Выполняли государевы жалованные и кормовые иконописцы и заказы со стороны. В частности, именитых людей Строгановых, богатейших русских солепромышленников, владевших огромными оброчными вотчинами, начавших освоение Сибири и её несметных богатств. У них была собственная хорошо вооружённая дружина, они же наняли и атамана Ермака Тимофеевича с его казаками и снарядили их в сибирский поход. За века род Строгановых совершил немало разных благодеяний для родного Отечества, в том числе и в области художеств. Никита Григорьевич Строганов, живший во второй половине шестнадцатого века, например, страстно любил иконопись, выучился, сам стал изрядным иконописцем, собирал иконы и заказывал новые мастерам Оружейной палаты, но с непременным условием: чтобы были как можно нарядней, узористей, на заглядение, и небольших размеров, чтобы проходили для маленьких покоек и по-настоящему украшали их. И первым стал писать на тыльных сторонах досок имена авторов икон: Прокофия Чирин, Истомы Савина, Назария Истомина. Сами-то мастера свои работы до того никогда не подписывали, ибо считалось, что это Дух святой водит их рукой во время работы – как же можно обозначить собственное имя? Чирин, Савин и Истомин были из знатнейших жалованных, мастерством владели блестяще и радовали Строганова такой нарядной красотой, такой тонкостью и тщательностью про-



работки буквально каждой детальки, такой золотой разузоренностью, что он решил пойти дальше: сделать иконы равными настоящим драгоценностям. Набрал по стране иконописцев, открыл в своём вотчинном городке Сольвычегодске, что за Великим Устюгом, мастерскую, где по московским образцам изготавливали уже действительно иконы-драгоценности, которые называли строгановками или строгановского письма. Там их покрывали тончайшими золотыми орнаментами, больше всего схожими с орнаментами русской скани. Особенно славились миниатюрные строгановки, так называемые “Праздники” и “Жития”, когда на доске максимум в двадцать пять – тридцать сантиметров высотой в центре изображался в полный рост какой-нибудь святой – это называлось средником, – а вокруг него располагалось двенадцать, а то и в два раза больше клейм – крошечных круглых или квадратных сюжетных картинок с многими фигурками в каждой. Клейма повествовали о разных эпизодах жизни изображённого в среднике святого и писались из-за капельных размеров только с помощью мощных луп. Писались виртуозно, с детальнейшей проработкой всего и вся, а потом на каждую картинку наносился ещё и фантастически тонкий орнамент настоящим творёным золотом. И рамки и боковинки миниатюрных икон отделялись настоящим золотом, а положенные прозрачными плавями одна на другую краски светились дивными самоцветами, и каждая от этого превращалась в подлинную художественную драгоценность, подобных которым не было больше нигде.