

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

УДК 821.161.1

Б. Г. Бобылев, М. А. Комова

О ПРИНЦИПАХ ИЗУЧЕНИЯ И ОПИСАНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИКОНОПИСИ Ф. И. БУСЛАЕВЫМ И Н. С. ЛЕСКОВЫМ

Предметом исследования являются произведения Ф. И. Буслаева и Н. С. Лескова, посвященные русской иконописи. Авторы акцентируют внимание на принципах изучения и описания произведений иконописи.

Ключевые слова: филолого-иконографический метод, богословие иконы, иконография.

B. G. Bobilev, M. A. Komova

ON THE PRINCIPLES OF STUDYING AND DESCRIBING THE WORKS OF ICONOGRAPHY BY F. I. BUSLAEV AND N. S. LESKOV

The article deals with the works of F. I. Buslaev and N. S. Leskov, dedicated to Russian iconography. The authors focus on the principles of studying and describing the works of iconography.

Key words: philological-iconographic method, theology of icons, iconography.

Ф. И. Буслаев и Н. С. Лесков, одни из первых отечественных литераторов, решившихся во второй половине XIX в. обсуждать значение древнерусского искусства на страницах столичных печатных изданий. Сохраняемая старообрядцами, и из-за этого почти забытая официальной церковью, каноническая икона была на более чем два столетия заменена официальной светской живописью на религиозный сюжет. Ещё в XVII–XVIII вв., в связи с усилением светских и инославных влияний, следование основам традиционной отечественной иконописи значительно ослабло. Лучшие образцы канонической живописи Древней Руси оказались непонятыми в век Просвещения людям, воспитанным на идеалах западного искусства. Возрождение интереса к русской традиционной иконописи в XIX в. и ее истокам свидетельствовало об эволюции русского религиозного сознания.

Федор Иванович Буслаев является поистине фигурой иконичной. Его поступки следует воспринимать в восточноправославном смысле слова «ейкон» как поступки православного человека, стремившегося очистить в себе образ Божий посредством поста и молитвы; стремившегося подражать деяниям Первообраза, явившего себя миру для его спасения; передавшего потомкам как иконописец ученикам все тонкости разработанного им историко-стилистического и иконографического методов, которыми пользуются до сих пор после доработок его учениками (Н. Кондаковым, А. Кирпичниковым, Н. Покровским, В. Георгиевским). Характер Буслаева тонко просматривается в ряде лесковских праведников, не случайно одно из программных произведений Лескова — «Запечатленный ангел», поистине славословие, воспетое писателем русской иконе и пространствам вокруг нее, посвящено именно Буслаеву.

Лесков пользуется рядом аллюзий на основные положения знаменитых буслаевских «Общих понятий о русской иконописи» 1866 г., упомянув их в разных статьях. Этой симфонией науки и искусства в лице ее лучших представителей и обусловлен интерес к данной теме.

Прежде чем обратиться к сравнительному анализу текстов, начнем не с сугубо научного разговора о стилистике и композиционном построении православной иконы, а с того с чего начинал знакомить своих учеников сам Буслаев — с различных смыслов иконы и ее почитания. Изучение Евангельского повествования, житийной литературы, литургических текстов, иконографии как компонентов пространства, в котором возрастает христианин, была первична для Буслаева-преподавателя. Система обучения Буслаева, описанная в его воспоминаниях на примере обучения сына попечителя Московского учебного округа С. Г. Строганова — Гриши, строится на глубоко убеждении, что путь к духовности начинается не через знакомство с разрозненными литературными и художественными памятниками, а через, если говорить современными терминами, иконичное пространство. Буслаев воспитывал в первую очередь не литератора, не искусствоведа, он воспитывал достойного члена общества, христианина, что было наипервейшей задачей педагогики в то время, когда государство было христианским, что конкретизировало его идеологический курс. В деле такого воспитания особое значение имела личность православного учителя (живая икона, восходящая к Первообразу-Христу в делах). Буслаев с учеником отправлялся в воскресенье и праздники (естественно христианские) к причастию, ездил в монастыри на службы, говел на пост. Как дар Буслаев сохранял до конца дней маленькую записку, переданную ему 10-летним Гришей: «Федор Иванович! Будьте, пожалуйста, так добры устроить все, что можно, чтобы мы могли завтра поехать к обедне в Донской монастырь. Я Вас сильно прошу, не откажите мне, пожалуйста. Ваш Вам преданный ученик Григорий Строганов». В дополнение к урокам, построенным в форме диалога, Буслаев знакомит подопечного с памятниками русской старины (не по плохим иллюстрациям, а на месте, не вырывая памятник из контекста), также с рядом подлинных произведений в частных собраниях, сопровождая комментариями, исходящими из контекста культуры, в которой они возникли. Прогулки с учеником иногда завершались на древнем погосте Донского и Симонова монастырей своеобразным «memento могу» — увлеченным чтением надписей на надгробиях знаменитых людей, чьи дела остались в истории. Этому архаичному увлечению, характерному для ушедшей культуры барокко, дополненному воспоминаниями об античности, Буслаев придавал отечественный контекст. Это называлось у Буслаева «педагогическая экскурсия», являвшаяся преамбулой разговора об отечественном языке и истоках русской культуры. Без этого воспитание или выявление духовности в ученике было для Буслаева невозможным. Здесь были корни его долгого разговора о русской иконописи как об отражении идей восточнохристианского благочестия. Именно поэтому разговор о православной иконе Буслаев начинает описанием требований к внутреннему облику иконописца.

Ф. И. Буслаев был широко известен современникам как профессор-лингвист и тонкий ценитель древних искусств. Его тексты и сейчас являются примером высокого мастерства владения живой образной речью в пример многим современным искусствоведам, перегружающим отечественный язык обилием иностранных терминов. Говорить об особенностях отечественных памятников изобразительного искусства

и об их месте среди европейских, Буслаев стал, уже будучи признанным ученым-славистом, знатоком византийских и русских рукописных книг, изучившим на месте византийские и римские памятники. Буслаев разработал сравнительно-исторический метод исследования иконописи, впервые позволивший определить ее своеобразие. Рассматривая древние иллюминированные рукописи, ученый выявил глубинную связь слова и изображения как специфической черте средневекового искусства, отметив стилистическое единство памятников литературы и искусства одной эпохи. Поэтому особенности русской иконописи и ее достоинства виделись Буслаеву, в предельно точном воплощении религиозных идей (иконографии) в ущерб художественному значению. Буслаев как знаток современных ему научных теорий, вслед за рядом представителей мифологической школы, обнаружил в языке и памятниках изобразительного искусства и литературы отражение народного духа. Будучи убежденным в самобытности народных основ обычаев и сказаний, он выявил наследственную собственность русского народа. Ученый считал, что истоки восточной и западной культур были общими — древнехристианскими, что сближало их, но история развития этих культур — разная, что их разделило. Однако эта двойственность в эстетической оценке русской иконописи не уменьшает значения появления принципиально нового взгляда на икону. Накопление системных знаний по всеобщей истории искусства дало возможность Буслаеву создать ее особую ветвь — историю русского искусства.

Интерес к русской иконе, как и к русской средневековой словесности, возник в литературной среде не без влияния вкусов, выработанных старообрядцами. Любители русской словесности собирали иконы, публиковали иконописные подлинники, сказания об иконах и иконописцах, сохраненные древлеправославной церковью. Отсюда введенные в тексты Лесковым и Буслаевым характерные для старообрядцев термины (пошиб, корсунские письма, строгановская плавь применительно к стилю) которые сейчас вышли из употребления, но являются памятниками народной словесности XIX в. Именно в этой среде помнили о византийских основах древнерусского искусства.

В «Общих понятиях о русской иконописи», делая сравнительно-исторический экскурс, Буслаев указывает на принадлежность древнерусских памятников к византийской культуре — в этом новаторство Буслаева, редкое в то время и общепризнанное в наши дни. Византийское искусство интересовало Буслаева как базовый этап древнерусского, перенявшего тот же художественный язык, иконографию общих святых и почитаемых икон. Он приводит примеры как богатая многовековая родословная русской иконописи, мы бы отметили, подобно родословной русских царей в средневековом «Сказании о князьях Владимирских», восходила к императорскому роду. Этот византийский контекст был подмечен и Лесковым на страницах повести «Запечатленный ангел», как определяющий в выборе пути старообрядцами, ищущими неизменности иконного стиля с античных времен, как залога сохранения христианского благочестия. Отмечая наибольшую близость византийской и новгородской традиций, Буслаев, а за ним Лесков отмечают первоначальную направленность известного своими торговыми связями Новгорода на восточнохристианские аналоги, несмотря на близкое знакомство с произведениями западноевропейского романского и готического искусства, значительно уступающими византийским в романский и раннеготический период. Буслаев правильно отмечал сохранение византийских ориентиров даже в тот период, когда культура юга и северо-востока Руси не могла

оправиться от нашествия монголо-татар. Отмечая в позднем средневековье в XVI–XVII вв. развитие особой миниатюрной манеры исполнения икон, Буслаев связывает ее происхождение с новгородскими уездными центрами (с Великим Устюгом, близ которого были владения известного рода Строгановых, заказчиков икон), в дальнейшем именуя ее как строгановскую школу иконописи, «самой национальной из школ древнерусской иконописи», производной от новгородской. Умиляясь «ювелирной работе, испещренной яркими красками, будто эмаль», Буслаев ставил художественное достоинство строгановской школы выше всех остальных и считал ее высшей ступенью, которой достигло русское средневековое искусство за весь период своего развития. Отметим, что все выводы Буслаев делал почти вслепую, почти все иконы, о которых шла речь были под поздними записями и окладами. Поэтому Буслаев мог анализировать памятник, исходя из его иконографической композиции, минуя анализ стиля. В том кроется особенный акцент, поставленный Буслаевым на точной передаче в иконе апостольского и отеческого предания. Этот ученый стоял у истоков популярной в наши дни дисциплины «Богословие иконы», получившей развитие в начале XX в.

Обращаясь к христианским основам русского искусства, Буслаев говорит об особом эстетизме русской иконы, не связанном с классической европейской эстетикой. Но не будем обвинять Буслаева в отсутствии эстетической позиции. Икона понималась им через призму эстетики христианской, где на первом месте всегда стояла не тема внешней красоты и стиля, а катарсис-переживание (в смысле тем священной истории); мимесис-подражание (древним иконописцам и первым нерукотворным иконам — истинным свидетельствам жизни, смерти и воскресения Христа); форма, слитая с богословским содержанием; канон, исходящий из перечисленных особенностей.

Большое внимание Буслаев уделял значению личных качеств иконописца в творческом процессе. Цитируя постановление Стоглавого собора 1551 г., Буслаев отмечает возможность создания православной иконы только иконописцем, занимающим особое положение среди церковного клира, творящим икону, подобно литургическому творчеству святых отцов, подобно служению священника, а не ремесленником, зарабатывающим на жизнь иконным промыслом, поставленным на поток. Отметим, что этим настроением проникнута и беседа о правильном образе во вступительной части лесковского «На краю света», и в диалоге мастера Севастьяна и англичанина в «Запечатленном ангеле» о невозможности иконописцу писать портреты на светский манер. Иконописец должен быть носителем христианской традиции, а не поверхностным наблюдателем как ремесленник, который, внешне копируя иконографическую схему, не отдает должное самому главному — лику, а точнее его молитвенному выражению, т. к. сам не практикует. Отметим, что именно одухотворенность древних ликов на восточнохристианских иконах выделяет в выгодном свете православную икону в противовес романской и готической живописи, где выразительность, а точнее характерность всегда стояли на первом месте. Античное чувство созидающей мир зрительной красоты (калокрагии), воспринятое русской иконописью, конечно в меньшей мере, чем на своей прародине — Греции, и у ее преемницы — Византии, на Западе заменялось типичным понятием «некрасивое, но выразительное». Эти особенности были отмечены еще Буслаевым в его сравнениях предпочтительных достоинств восточнохристианского искусства перед западным.

Но все же идеалом для Буслаева была иконопись, сочетавшая верность евангельскому и святоотеческому преданию также, как в древнерусских композициях и неизменным соответствием законам классического искусства в точном рисунке, пропорциях, прямой перспективе. Фактически он стал одним из проповедников идей эклектики в церковном искусстве. Русское искусство, как считал Буслаев, не знало своей эпохи Ренессанса, и поэтому не заменило религиозный идеал чувственно-земным. Но воспитанный на эстетике Ренессанса, Буслаев, в противоречии с самим собой, замечал в канонической иконе (даже в воспетой им строгановской) деформации, неправильность рисунка и нарушение перспективы. Отмечая бессмысленность существования церковного искусства, Буслаев пришел к важной идее о необходимости отделения церковного искусства от светского [1, с. 67], и соответственно существования критики, отличной от светского искусствоведения. Эта же мысль проиллюстрирована Лесковым на примере киевских «иконопортретов» письма иеромонаха Иринарха, не понравившихся «заезжим» знатокам, пришедших к захоронениям пещерских святых как на вернисаж.

Под впечатлением от программного произведения Буслаева о русской иконе, Лесков в «Запечатленном ангеле» предоставляет сведения о новгородских древностях из уст самих старообрядцев. Мы одновременно узнаем сказания о росписях Софийского собора в Новгороде, о строгановских «дониконовых» иконописцах, о работающих для старообрядцев современных мастерах, продолжающих новгородскую традицию иконописи: палешанах, москвичах, мстерцах. В этих рассказах выявляются стилистические предпочтения, излагаются идеи, характеризующие высокий иконописный стиль. Мысль Буслаева о том, что только русская икона сохранила до 1700 г. всю чистоту религиозного взгляда на жизнь, была развита Лесковым в повести об иконе ангела. Следуя Буслаеву в общей оценке отечественной иконописи как подлинного выражения народного духа и русского характера, Лесков поставив акцент на художественно-эстетической стороне древнерусской иконы, чего не было у предшественников: Ровинского, Сахарова, Шевырева, Буслаева. Художественно-эстетический анализ иконописи, построенный Лесковым, — это явление самостоятельное и оригинальное в русской литературе. Повесть Лескова «Запечатленный ангел» на рубеже XIX–XX вв. несомненно повлияла на действительно научное изучение древнерусской живописи как одного из феноменов истории искусства, а не только как памятника религиозного мировоззрения.

Первым ответом Лескова на призыв Буслаева изучать древнерусское искусство стало формирование собственного «маленького собрания» древностей, насчитывавшего несколько десятков икон и живописных и графических произведений на религиозный сюжет. При знакомстве с сохранившимися описаниями этого собрания обращает наше внимание, на первый взгляд, беспорядочная подборка произведений по стилю и уровню исполнения. Главным отличием мастеров, выбранных Н. Лесковым, была преданность своему творчеству. Именно она раскрывала для писателя глубину душевных качеств мастера. Поэтому Лесков не делал разницы между иконописцами, работавшими и в традиции, и в провинциальной поздней живоподобной манере.

Образы праведников-иконописцев были выведены Лесковым, подобно Буслаеву, из святоотеческого предания о том, каким должно быть иконописцу. Писатель особое внимание концентрировал на иконоподобном облике мастера Никиты. Лесков помнил удивительного мастера как «...крупного мужчину, брюнета, со сверкающей

проседью», перед работой подвязывавшего пряди волос ремешком на «художный» манер. Никита «исполнял (миниатюры) своими огромными и грубыми на вид руками удивительно нежно и тонко как китаец» [5, с. 1–2]. Поэтизировано и восторженно воспринимал Никиту и Лесков-младший, отмечая, что мастер «был стилин с головы до пят. Весь Строганова письма. Высок, фигурой суховат, в черном армячке почти до полу, застегнут под-душу, русские сапоги со скрипом. ... Всего лучше была голова: лик постный, тихий, нос прямой и тонкий, темные волосы серебром тронуты и на прямой пробор в обе стороны положены; будто и строг, а взглядом благостен. Речь степенная, негромкая, немногословная, но внятная и в разуме растворенная. Во всем образе — духовен!» [6, с. 81]. Славы своему таланту Рачейсков не искал. Жизнь Никиты завершается в нищете. Последней волей иконописца было, чтобы его вещи были розданы «по совести».

В «Мелочах архиерейской жизни» Лесков на примере реального исторического лица — монаха Брянской Белобережской пустыни, а затем Киево-Печерской Лавры Иринарха, выводит и другой тип иконописца-праведника в соответствии с принципами написания русского бытового портрета. Иринарх смиренно выполняет все работы, на которые направляет его судьба: переезжает из родного Орла в Киев, возглавляет реставрационные работы в знаменитых киевских храмах, руководит мастерской и художественной школой для мальчиков. Мастер слыл бессребренником, т. е. не брал денег за работу. В итоге, мы не можем отыскать в архивах свидетельств о его кончине. Он так и остался для нас старцем вне времени, таким, каким предстают благочестивые отцы семейств на бытовых сословных портретах, где время течет иначе, где оно законсервировано для потомков в виде примера застывшей старины. Выбранных Лесковым двух иконописцев-праведников Никиту Рачейскова и мастера Иринарха, несмотря на принадлежность к разным направлениям в московском православии, в жизни объединял нравственный волевой выбор — не погрешить против совести. Им были свойственны одни и те же качества праведной человеческой души: причастность христианским традициям, твердость нравственных ориентиров, безыскусность, внешняя незаметность, смирение, отсутствие душевного смятения, созерцательность и внутренняя свобода, которые наиболее полно были отражены в их художественном творчестве.

«Внеэстетическая» позиция давала возможность писателю собирать иконы второстепенных мастеров-живописцев и отстаивать их в глазах столичных знатоков высокого искусства. Его устраивали монастырские письма «по старинке», «все на одно лицо», непрофессиональные, но богатые по своей особой теплоте и округлости письма, где главным критерием являлся не внешний уровень исполнения, а внутреннее содержание образа, передававшее посредством минимума средств молитвенное состояние.

В «Общих понятиях о русской иконописи» и Федор Буслаев уделяет внимание не только традиционной русской иконе, но и особому направлению в российском иконописании XIX в. — монастырским письмам. Именно в них благодаря сохранению и укреплению в XIX в. в русской культуре древних основ благочестия, при всей внешней направленности на композиции светской живописи на религиозный сюжет, сохранялся внутренний молитвенный настрой, свойственный произведениям древнерусским. Буслаев делает лирическое отступление об особенностях иконописного написания мужских и женских ликов в традиционной русской иконе, когда все лики

сводятся к единому типу. Эту особенность подметил и Лесков в описании киево-печерских «иконопортретов» в «Мелочах архиерейской жизни».

Манера Иринарха, на которой акцентировал внимание читателя Лесков в «Мелочах архиерейской жизни», соответствовала «довольно округлому монастырскому рисунку, в мягких тонах нежными лассировками, что, бесспорно, приличествует, иконному роду живописи». Лесков замечал в его произведениях всепроницающий «теплый колорит родства святости» [4, с. 272, 450–451]. Иринарх ставил себе задачу увековечить в некоторых отличительных деталях духовный подвиг Киево-Печерских подвижников. Руководствуясь христианскими представлениями о загробном мире, где у Бога все едины, он и не старался придавать какие-то характерные черты лику святого, который уже находился за пределом зримого бытия и сделал его основными характеристиками лишь те вещественные отличия, которые были его спутниками в молитвенном делании. Также не мог быть использован в подобных произведениях характерный для светской живописи поиск «типажа» для лика святого и выразительной композиции. Многие из сохранившихся картин Иринарха: «иконопортреты» старцев (термин Лескова) в Ближних и Дальних пещерах, живописные композиции, иллюстрирующие жития печерских старцев, выполненные Иринархом, являются точным повторением гравюр из авторитетного в среде иконописцев-монахов XVIII–XIX в. печатного Киево-Печерского патерика второй половины XVII в. и графических образцов европейской живописи на религиозный сюжет, которые в XIX в. вошли в сферу отеческого предания для киевских монахов-иконописцев. Обращая внимание на невысокий художественный уровень произведений, Лесков в свойственной ему ироничной манере отмечал, что о. Иринарх «имел удивительное несчастье писать всех на одно лицо» – качество, не удовлетворявшее вкусу многих «заезжих знатоков». Но живопись иеромонаха Иринарха была предназначена для камерного монастырского употребления, а не для вернисажа. После молитвы, выходя из Пещер к дневному свету, православный паломник должен был выносить с собой монументальный образ монашества, в который своими повторяющимися ликами и композициями соединяются все иконопортреты. В них нет ни одной лишней детали: светлые линии контуров нимбов, высветления тона на лбах, висках и дланях, темные клобуки, мелкие камешки четок, мерцающие кресты, строгая без изящества надпись имени святого. Завораживающие своей отвлеченностью предстают перед смотрящим живые печерские старцы, которые как горы возвышаются над своими гробами, будто восклицая, как в древнем патериковом сказании: «Христос воскрес!»). Вот единая мысль, воплощенная о. Иринархом в серии иконопортретов Печерских святых.

Другой иконописец-праведник отмечен Лесковым на страницах гениальной повести «Запечатленный Ангел». Произведение было опубликовано в 1873 г., когда начало научному изучению древнерусского искусства уже было положено Буслаевым, определившим его значительное место в мировой художественной культуре. Это был общепризнанный сейчас, а тогда известный лишь любителям древнерусской живописи, столичный мастер Никита Рачейсков, прототип мастера Севастьяна из повести. Открытие этого таланта всецело принадлежит Лескову. Ярким примером иконы письма Никиты, написанной в лучших традициях русских мастеров в восприятии любителей древнерусского искусства, являлась икона «Спас во звездах» из личного собрания Лескова (теперь в Орловском Государственном литературном музее И. С. Тургенева). Икона была выполнена по заказу Лескова в год выхода в повести

о деяниях ангела. Поэтому икону «Спас во звездах» следует считать не только поклонным образом Спасителя, но и историческим источником, отражавшим взгляды русской интеллигенции второй половины XIX в. (в том числе Буслаева и Лескова) на стилистические признаки качественной иконы. На оборотной стороне иконы из сохранившейся надписи: «Пошиб Новгор (одский) — плавь Строгон (овская)». Здесь отражена популярность «дониконовых» строгановских икон, которые ранее старообрядцы соотносили с новгородским кругом памятников (из-за близости к новгородским землям северных владений семьи Строгановых).

Старообрядческая иконопись беспоповцев в лице известного ее представителя Никиты Рачейскова во второй половине XIX в. испытывала влияние Палеха. О том свидетельствует колорит иконы «Спас во звездах», с его активным сочетанием бирюзово-голубого с киноварно-оранжевым. Живопись Рачейскова не так ярка, но светоносна, что можно объяснить тем, что для беспоповцев сдержанность в цвете говорила о чистоте помыслов (эта вера в зависимость праведности от выбора неярких цветов характерна для воззрений адептов беспоповского Спасова согласия). В этой иконе также нет явных имитационных признаков, придающих новоделу облик древнего произведения (трещины, темный лак, неровно лежащий грунт и т. д.). В покрытие подвеченной темной олифой лика Спаса отражена традиция «курсунских» писем, следование которым поощрил еще митрополит Макарий Московский в 1551 г., а также характерный для старообрядческой иконы настрой на «дониконов» древненовгородский стиль XVI в. При всей направленности на старину, мы замечаем и творческие вольности Рачейскова (напыление киновари и золота и фон из золотых пятиконечных звезд), что дает возможность отнести икону «Спас во звездах» к иконам-стилизациям под русский стиль, характерным для второй половины XIX в., а также увидеть отражение вероятного индивидуального заказа Лескова, сочинившую оригинальную авторскую композицию.

Икона Рачейскова Спас является еще ярким образцом иконографического творчества, которое выходит за рамки разновидностей икон-повторений. Если в XVIII — первой половине XIX в. строгановские иконы интересовали только старообрядцев, то среди первых исследователей русской иконы строгановские письма считались одними из лучших произведений церковного искусства. Они отвечали художественным вкусам XIX в., воспитанных на академизме — были изящны и миниатюрны по исполнению. Они были итогом, как тогда казалось, многовекового развития национального искусства. Лесков и Буслаев считали, что после долгого периода подражания иноземным мастерам, русское искусство только в XVI в. обрело на небольшой период времени свой индивидуальный стиль, прежде чем как в начале XVIII в. обратилось к западным художественным ценностям.

Лесков на страницах «Запечатленного ангела» избирает своеобразную тайнопись при создании единственного произведения, где главным действующим лицом является икона Ангела-хранителя. Возникший в XX в. в литературоведческих кругах спор о точной иконографии ангела (или Архангела) из повести сейчас разрешен. Раннее происхождение русских икон ангела-хранителя в доспехах от иконографии Архангела Михаила стала темой для ряда современных искусствоведческих исследований (И. Бенчев, В. Кутковой, М. Комова). Редкое изображение ангела-хранителя в латах стало известно Лескову и Буслаеву по ряду строгановских икон конца XVI в. — первой половины XVII в. Лучшим собранием строгановской иконописи XIX в., по

общему мнению, и Н. Лескова, и Ф. Буслаева, обладал работодатель последнего граф С. Г. Строганов. Знакомясь с его столичной коллекцией, литераторы не могли пройти мимо иконы «Ангел хранит спящего человека душу и тело» (Н. Савин, первая половина XVII в.), где ратный ангел высоко вздымает крест над изголовьем спящего праведника, изгоняя нечистого. Утонченность образов из собрания Строганова с плавкой живописью личного, размеренным движением, многофигурной композицией, ювелирным рисунком разнообразных золотых орнаментов, миниатюрный формат и блестящее техническое исполнение высоко ценились старообрядцами. Именно в этих иконах обращение к элементам и формам позднеготического искусства, носит опосредованный характер, через поствизантийскую иконопись. Строгановские мастера, как правильно отмечал Буслаев, интерпретировали этот опыт по-своему, применяя его к национальным традициям. Лесков, вероятно, был знаком и с другим изображением ангела-воина. На распространенной гравюре на первом листе печатного Канона молебного ангелу-хранителю второй половины XIX в., ратный ангел предстает коленопреклоненному человеку, подобно явлению Архангела Иисусу Навину. Все это говорит о прекрасном владении Лескова темой.

Бытует мнение, что русская литература и изобразительное искусство обладают особенной духовностью, напрямую не связанной с церковной средой. В том подмечаются понятия живого бытования культурной традиции и инерционных процессов, сохраняющихся в период посткультуры, т. е. упадка. Эти процессы постепенно сходят на-нет, когда исчезает питающая их среда, в данном контексте — христианская основа, а с нею и интерес к литературе и искусству. Поэтому единственной возможностью сохранения культуры христианского типа в России, является поддержание ее внутреннего стержня. Все отстраненное от православия приведет к постепенному формированию культуры другого типа и утрате отечественного языка. В связи с этим, возникает интересный для исследователя вопрос, о связи русской литературы XIX в. с литургией и, в частности, с акафистами, канонами и соответствующими им в иконописи житийными образами святых. Под этой призмой следует рассматривать произведения Буслаева и, в еще большей мере, Лескова.

Ряд известных икон Ангела-хранителя сопровождаются начальным тропарем Канона «Ангеле Божий, хранителю мой святой, живот мой соблюди во страхе Христа Бога». Это подчеркивает особую связь иконографии Ангела-хранителя с молитвами, предназначенными ему. Повесть «Запечатленный ангел» также связана с текстом Канона. В свою очередь составляющие Канон краткие песни (тропари и кондаки) являются словесными иконами, и именно словесная икона Ангела предстает на первых страницах повести в восторженном монологе старообрядца Марка. Словесная икона в повести соответствует словесной иконе — Канону. Не случайно Марк рассказ свой начинает коленопреклоненно, что полагается при пении Канона. «Канон Ангелу-хранителю» и богослужебный «Канон молебный хранителю человеческой жизни Ангелу» явились, наряду со «Словом о видении Апостола Павла» (Измарагд, конец XV–XVI вв.), молитвами на сон грядущий и записями в синодиках, письменными источниками для формирования иконографии Ангела-хранителя в XVI в.

Повесть строится в соответствие с тропарями, обращенными Богоматери и Ангелу-Хранителю с просьбой о заступничестве, которые в Каноне чередуются. Богородица предстает в завершении сюжета тем мостом в Церковь, куда Ее икона при-

была ранее посредством полицейского рейда, и на которой Она, почти не замеченная старообрядцами, в начале повести одиноко молилась. В конце повести икона Богородицы скрыто присутствует в молитве «Отверзу уста моя и наполнится Духа, и слово отрыгну Царице Матери, и явлюся светло торжествуя, и воспою радуясь Тоя чудеса» [2, с. 308]. Обозначенная в повести как катавасия (от греч. «схождение, спуск»), другое значение «возвращение» (войска с похода), эта молитва напоминает о пути, пройденном старообрядцами за Ангелом-воином. Для воскресной катавасии из ирмосов Богородичных праздников Лесковым не случайно был избран ирмос «Отверзу уста моя». Для человека, воспитанного в XIX в., не было тайной, что эта катавасия употреблялась не для богородичного двенадцатого праздника, когда текст катавасии меняется и приспособляется под конкретное событие (Рождество, Успение и др.), а для служб во второстепенные богородичные праздники, т. е. в честь икон Богородицы. Такая катавасия бывает только в воскресную утреню, первые часы которой вычитываются вечером. По монастырскому уставу во время пения катавасии оба клироса сходились на середину солеи, что в повести символически объединяет поющих старообрядцев и клирошан на архиерейском богослужении [3, с. 274–276]. Круг замкнулся. Под пение катавасии старообрядцы (а с ними и Ангел-хранитель общины, первоначально взятый в алтарь — область спасения, откуда временно был похищен), через цепи недостроенного моста, возвращаются после покаяния к Богородице-Церкви, а наутро принимают св. Причастие на литургии. Все приходит на круги своя, ангел (душа общины) старообрядцев распечатлен. Автор повести выступает не как проповедник, а блестящий знаток русской словесности, создавший в маленьком рассказе целый мир, полный тихого умиления от судеб праведников, подобно тому миру, который раскрывается для нас при взгляде на незабываемые миниатюрные образы письма строгановских мастеров.

Стилистические исследования, проведенные в XX в., завершившие этап «открытия» русской иконописи, отодвинули на второй план особенности изучения и описания произведений иконописи с помощью иконографического метода, характерных для текстов Федора Буслаева и Николая Лесковым. Казалось бы, филологи навсегда уступили место в исследованиях произведений иконописи искусствоведам. Но XXI век диктует свои условия. На достижениях Буслаева и Лескова основан современный комплексный метод филолого-иконографического анализа текстов и иконографических сюжетов.

Литература

1. Буслаев Ф. И. Общие понятия о русской иконописи // Буслаев Ф. И. Сочинения. Т. 1. СПб., 1908.
2. Канон благодарен Пресвятей Богородице // Псалтирь следованная. I часть. М., 1978. Репринт.
3. Катавасия «Отверзу» // Скабалланович М.: Толковый типикон. Киев, 1910.
4. Лесков Н.С. Мелочи архиерейской жизни. Собрание сочинений: В 12 т. Т. 6. М., 1989.
5. Лесков Н.С. О художнем муже Никите и о совоспитанных ему // Новое время. СПб., 1886.
6. Лесков А.Н. Жизнь Николая Лескова. По его личным, семейным и несемейным записям и памятям. В 2 т. Т. 1. Тула, 1984.