

ГЕОРГИЙ МИРОНОВ



Лики России



Георгий Миронов

**Лики России (От иконы
до картины). Избранные
очерки о русском искусстве и
русских художниках X-XX вв.**

«Новая Реальность»

2013

Миронов Г. Е.

Лики России (От иконы до картины). Избранные очерки о русском искусстве и русских художниках X-XX вв. / Г. Е. Миронов — «Новая Реальность», 2013

Интерес и несомненная польза этого издания состоит в том, что увлеченный читатель замечательным образом может превратиться в благодарного зрителя. Когда расширив круг своих познаний, углубившись в увлекательный мир чувств, мыслей, сопереживаний, возникнет желание подтвердить или опровергнуть это в живом общении с героями живописных произведений, с шедеврами изобразительного искусства непосредственно в залах музея.

© Миронов Г. Е., 2013

© Новая Реальность, 2013

Содержание

О России с любовью	6
Русские художники в литературных портретах Георгия Миронова	8
Древняя Русь	10
Штрихи к портрету предка	10
Красно украшенная земля русская	13
Связь времен и искусств	20
«Московское царство» /XV–XVI вв./	23
Золотой век русской живописи	23
Групповой портрет в историческом интерьере: Феофан Грек. Дионисии. Рублёв	29
Феофан Грек (1380-е-1415)	29
Дионисий (ок. 1440 – конец 1502)	30
Андрей Рублёв (ок. 1360–1370 – 1427)	32
Конец ознакомительного фрагмента.	34

Георгий Ефимович Миронов
Лики России (От иконы до картины).
Избранные очерки о русском искусстве
и русских художниках X-XX вв

Посвящается моей жене и другу, искусствоведу Ларисе Малининой

Издание осуществлено при поддержке Корпорации «Развитие и Совершенствование»

Руководитель проекта академик С. В. Баранова

Об авторе:

Георгий Ефимович Миронов – член Союза художников, Ассоциации искусствоведов, Международного художественного фонда, доктор исторических наук. Лауреат премии им. В. Маяковского Центрального Дома работников искусств за литературные произведения, посвящённые художникам.

О России с любовью

Работы профессора Г. Е. Миронова хорошо известны мировой научной общественности. Его монографические историко-библиографические очерки, вошедшие в десяти томник «История государства Российского: Свидетельства. Источники. Мнения», представляют собой уникальное явление в историографии. Здесь информация об отечественной истории, сообщаемая как специальными, так и популярными печатными источниками, ставится в широкий культурный и социальный контекст и преподносится таким образом, что оказывается равно интересна и доступна и профессиональным историкам, и самому широкому кругу читателей. Г. Е. Миронову принадлежит честь разработки нового жанра исторического исследования. По умению увидеть и осмыслить исторические события не только через собственно исторические источники, но и через источники литературные и изобразительные (живопись, кинематограф, фотография и т. д.), он занимает одно из первых мест в российской науке. Г. Е. Миронов – один из немногих, кто активно разрабатывает тему «Русское искусство в контексте истории государства Российского». Он сумел в своих книгах блестяще продемонстрировать, сколь много о повседневной жизни и исторических событиях, об истории народной психологии говорят нам произведения выдающихся художников. Памятники искусства рассматриваются

Г. Е. Мироновым не только с эстетической точки зрения, но и как свидетельство хода истории, как концентрированная память эпохи. В его книгах популярность изложения материала удачно сочетается со строгой научностью подхода. Г. Е. Миронов показывает, как постепенно выработывался «тот гуманный, внутренне свободный интеллигентный слой, которому предстоит играть выдающуюся роль в истории и культуре XIX–XX столетий». История культуры у Г. Е. Миронова чрезвычайно персонифицирована, но отнюдь не представляет собой мозаику портретов политических и культурных деятелей. Через биографии глубже постигаются процессы, проистекавшие в российской истории и культуре (эти два понятия образуют в работах Г. Е. Миронова нерасторжимое единство).

Книги Г. Е. Миронова «Древняя Русь» (X–XIV вв.), «Московское царство» (XV–XVI вв.), «Россия – поиск пути», «Россия – выбор пути», «Обретение гармонии», «Пассионарная Россия» и др., посвященные историографии России, прочно вошли в российскую историческую литературу, рекомендованы для поступающих на исторические факультеты, студентам, лицеистам, преподавателям истории в качестве обязательной литературы при изучении и преподавании истории России. Это первый в отечественной науке опыт популярной историографии столь объемного и дискуссионного материала, каким является отечественная история. В этих монографиях Г. Е. Миронова рассказ о книгах вписан в более общий контекст разговора об исторических концепциях, трактовках событий и личностей, о научных дискуссиях, художественных вымыслах писателей. Впервые в нашей исторической науке рассказ об истории государства и об истории культуры, национального искусства ведется не параллельно, а один в контексте другого. Потребность в книгах, которые систематизировали бы и прокомментировали для неспециалистов множественные источники и исследования, была очевидна, что и сделало книги Г. Е. Миронова, по признанию прессы, интеллектуальными бестселлерами. Замечательное свойство книг Г. Е. Миронова еще и в том, что ему удается органично связывать исторические источники и исследования с логикой развития исторического мышления общества.

Сегодня библиотеки страны, школы, лицеи и вузы широко используют книги Г. Е. Миронова в пропаганде как научно-исторической, так и художественной и искусствоведческой литературы.

Отличительная черта Г. Е. Миронова и в том, что он работает на стыке наук. Проблемам русского искусства был посвящен целый ряд статей Г. Е. Миронова, опубликованных в отече-

ственных газетах и журналах. Его попытки впервые представить русское искусство в контексте истории государства и общества в книгах вызвали большой интерес научной общественности. Найденные ученым историографические и искусствоведческие приемы рассмотрения искусства в контексте истории получили дальнейшее развитие в книге, которая представлена читателю.

Профессор Баранов В. В.,

президент Центра научного и информационного сопровождения национальных проектов

Русские художники в литературных портретах Георгия Миронова

Весьма непросто практикующему живописцу оценивать искусствоведческие труды. Художник должен создавать произведения искусства, критик – оценивать их художественную значимость, а соглашаться или оспаривать его – занятие хлопотное. И я бы никогда не взялся за столь неблагодарное дело, если бы не одно обстоятельство. С Георгием Мироновым, доктором исторических наук, доктором искусствоведения, автором многочисленных изданий и публикаций нас связывают длительные, почти родственные, дружественные отношения. Не рискну сказать, что знаю его близко и глубоко. Скорее со временем открываю для себя все новые грани его несомненных дарований.

Готовясь к этому разговору, заново и с удовольствием перечитал его портретные зарисовки русских художников. Автор разворачивает перед нами галерею портретов гениев кисти от блистательного О. Кипренского, легендарного К. Брюллова, трагического П. Федотова, неистового Ф. Крамского, многоцветного А. Рябушкина до великого В. Сурикова. Импонирует желание и умение Г. Миронова погрузить читателя в среду, окружающую художника, подвести к пониманию, а возможно, еще раз утвердиться в своих размышлениях, как рождается произведение, великий замысел, что этому способствует, а что создает неодолимые препятствия. Размышляя над судьбами великих, и сам – незаурядная творческая личность, – Г. Миронов кажется вопрошает себя: когда художник творит счастливо и вдохновенно, а когда заканчивает свой путь в искусстве мучительно доживая.

Перед нами блистательный рисовальщик, гениальный портретист О. Кипренский, подаривший миру одно из лучших прижизненных изображений А. С. Пушкина. Интрига его жизни от происхождения до полного признания и раннего увядания. Он стал великим, а начинал жизнь как «ничтожный».

В истории искусства он сосуществует рядом с другим романтиком, воспевавшим стихию в своих картинах, И. К. Айвазовским, на мраморном саркофаге которого в родной Феодосии начертаны слова: «Будучи смертным оставил по себе бессмертную память». Убедительно и, увы, слишком правдиво. Сродни Рембрандту, Вермееру, Де Витте Г. М. Миронов «вяжет» русских гениев живописи светскими условностями, нестойкими знакомствами, крепкой дружбой, событиями общественно-политической жизни – всем тем, что есть эпоха, в которой довелось жить и творить художнику. Они разные, по жизни счастливые и не очень. Однако скорее не они выбрали свою судьбу, она была им предначертана свыше.

Отказаться от обеспеченного положения, обречь себя на полуголодное существование, решиться на это мог лишь человек, обладающий большим мужеством, и главное, непоколебимой уверенностью в себе. Это о П. Федотове, отдавшем жизнь любимому искусству. По словам самого художника, основной фонд его дарования, основу творчества составили детские впечатления. Умение смотреть и видеть, запомнить и впоследствии реализовать как раз и отличает подлинный талант. Наш современник, известный художник академик В. Сидоров не раз говорил: «Все мои картины – из детства!». П. Федотов выполнил в полной мере завет К. Брюллова, благословившего молодого художника на неустанный труд и стал прекрасным мастером, привнеся в русское искусство новые темы, по сути, став первым настоящим «жанристом». Но увы, повторив трагическую судьбу многих так любимых им «малых голландцев».

Об И. Крамском. Как важно для русского художника иметь высокородное происхождение, в противном случае придется жизнь положить, добиваясь всероссийской славы. Г. Миронов пишет, что лучше было иметь и то и другое, дабы попасть в число избранных, быть принятым «обществом». Страшно и унижительно быть неучем и невеждой в кругу людей с

университетским образованием, как мучит робость человека, не получившего вовремя должного классического образования. Преследовало это и сына писателя маленького городка Острогжска И. Крамского, революционера художественной жизни России, идеолога и создателя артели передвижников, написавшего блестящую галерею портретов выдающихся деятелей отечественной культуры и дававшего уроки живописи Великой Княгине, иллюстрировавшего альбом «Описание священного коронавания Их Императорских Величеств Государя Александра Третьего и Государыни Марии Федоровны всея России». Давно ушедшая эпоха, а как похоже на день сегодняшней.

Г. Миронову дороги его герои. Будучи гениальными в своих деяниях, они предстают живыми людьми, мучимыми относительными неудачами, страдающими от нереализованных замыслов, честолюбивыми, амбициозными.

Интересны неожиданные реплики автора, мгновенная мысль, как новый штрих, как мазок кисти, введение все новых персонажей, действующих лиц. Как профессиональный источниковед автор использует не только архивные материалы, но активно привлекает уже опубликованные воспоминания, официальные документы, письма и дневники из семейных собраний. У внимательного читателя возникает заинтересованность, естественное желание расширить свои познания, и что греха таить, иной раз и проверить автора публикации.

Мне представляется, что интерес и несомненная польза этого издания состоит в том, что увлеченный читатель замечательным образом может превратиться в благодарного зрителя. Когда расширив круг своих познаний, углубившись в увлекательный мир чувств, мыслей, сопереживаний, возникнет желание подтвердить или опровергнуть это в живом общении с героями живописных произведений, с шедеврами изобразительного искусства непосредственно в залах музея.

Труды Георгия Миронова отмечены многочисленными государственными наградами, орденом Русской Православной Церкви Святого Даниила Московского, орденом Европейской академии наук «За заслуги в науке и культуре» и др. Он является членом Союза писателей и Союза художников России, действительным членом Академии Российской словесности, Академии русской литературы и др.

С. Сиренко

Профессор МГАХИ им. Сурикова

Древняя Русь

Штрихи к портрету предка

Читая древние берестяные грамоты, мы, конечно же, представляем людей, которые их писали. Это как бы портрет, дописанный нашей фантазией. Но не сохранилось ли портретов того времени? В нашем нынешнем представлении о портрете, конечно же, нет. И все же, все же...

Ведь сохранились иконы X–XIV вв. А «икона» – это переделанное на русский лад слово греческое «экон», что значит образ.

Происхождение свое православная икона ведет от эллинистической портретной живописи. В частности, среди ее «предков» – замечательные фаюмские портреты I–III вв. н. э.; написанные на досках восковыми красками изображения реально живших людей были найдены в местах их погребения в оазисе Фаюм в Нижнем Египте. И дошедшие до нас византийские иконы VI–VII вв. н. э. обнаруживают несомненное сходство с фаюмскими портретами. Первые иконы на Руси были греческого письма и, следовательно, доносили до нас, при всей условности такого предположения, изображения не древних наших предков, а древних византийцев и греков. Однако уже в XI в. рядом с греками работали русские мастера, а они, при всей строгости и необходимости соблюдения канонов, приносили в иконы и свое, русское, в частности черты своих современников в статичные изображения святых...

И вот что еще интересно: как известно, каноны были жесткие, и иконы в целом были похожи, где бы ни писались. И все-таки уже в XIII–XIV вв. появляется своеобразие в манере письма икон новгородских и псковских, ярославских и московских.

Однако сегодня нам сравнивать их сложно, и основное представление о станковой живописи той эпохи сложилось у нас на основе новгородской школы. Произведения этой школы дошли до нас в значительно большем числе и лучшем состоянии, чем работы иконописцев других русских земель того же времени.

С 30-х гг. XIII в. нашествие монголов надолго задержало естественное развитие культуры нации, художественная жизнь во времена ига на Руси лишь тлела. Новгород же, окруженный лесами, топями, болотами, делался для неприятеля труднодоступным и не испытал в полной мере последствия нашествия. Однако и здесь несколько десятилетий не возводились храмы, а стало быть, и не развивалась иконопись. Немного создавалось. Немного сохранялось столетия. Единичные памятники той эпохи дошли до нас...

«Памятник прежде жившим... воспоминания о прошедших делах». Так определил назначение иконописи известный живописец XVII в. Симон Ушаков, ставивший весьма высоко мастерство своих предшественников из веков XIII–XIV...

Люди творческие и самолюбивые, они не желали ограничиваться переписыванием при строгом соблюдении установленных канонов икон греческого письма, а создавали свою, русскую икону, причем «праобразцом» изображенных на ней святых нередко выступали вполне реальные люди, современники или недалекие предки. Так, нетрудно попытаться увидеть черты реально живших в Древней Руси князей: Бориса, «сидевшего» в Ростове Великом, и Глеба, «сидевшего» в Муроме. Коварно убитые их сводным братом Святополком, метко прозванным Окаянным, братья были после гибели канонизированы, причислены к лику мучеников. Первые русские святые... Свидетельства о них бережно собирают в глубине веков агиографы. Но и иконописцы щедро отдали дань этому сюжету... Одна из самых ранних икон ростово-суздальской школы, датируемая концом XIII – началом XIV в., как и более поздняя новгородская конца XIV в., – передают нам облик князей как людей вполне реальных. Пытливый «изучатель

древностей» может сам сравнить князей на иконах и... в летописях. Вот, скажем, как описывал современник князя Бориса: «Ростом высок, станом тонок, лицом красив, взглядом добр, борода и усы малы, ибо молод еще». Вроде бы и не сильно богатая характеристика. Однако бесспорно – портрет индивидуальности, которую нетрудно увидеть и на иконах той эпохи... Индивидуальности не только княжеской, но и... крестьянской. По точному замечанию М. В. Алпатова, характерной особенностью древнерусской иконописи, отвечавшей социальной структуре Древней Руси, было наличие в ней слоя «господского» и «крестьянского». Среди икон той эпохи мы находим роскошные работы мастеров из княжеских центров, при всей условности такой постановки вопроса, но вольно или невольно, прямо или косвенно передающие облик своих иконных прототипов, и изделия посадских и крестьянских мастеров, более бедные по материалу, незамысловатые по исполнению, но также несущие в себе внешние черты людей определенных социальных групп Древней Руси.

Впрочем, связь иконы с внешним видом реально живших в данную эпоху людей – в контексте этого очерка – вовсе не цель исследования, скорее, средство втянуть читателя в далекий, возможно, от его интересов разговор об иконописи Древней Руси. «Портретное сходство» с нашими предками персонажей икон – вещь трудно доказуемая. Мне здесь хотелось подчеркнуть, что уже в первые десятилетия после освобождения от татаро-монгольского ига в русской иконописи намечается развитие своей, национальной школы, независимой от византийской. В XI–XII вв. на Руси действительно преобладала еще иконопись византийского характера, преимущественно большого размера, иконы походили на фрески. Изображались величественные, спокойные фигуры с устремленным на зрителя взглядом. В иконах XI в. больше спокойствия, в иконах XII в. – больше драматизма. Меняются эпохи, меняются иконописные концепции. Складывается русская школа, и «персонажи» икон своим внешним видом все более напоминают жителей Древней Руси, нежели Византии...

В XIII–XIV вв. в некоторых работах сохраняются и развиваются традиции иконописи домонгольской эпохи. Однако появляются все больше явлений нового порядка, возникает удивительное явление в иконописи – так называемый русский примитив. Вынужденный разрыв с домонгольской школой, старыми традициями помогал складыванию национальной русской школы. Рублев и Дионисий появятся позднее. Но ведь для того, чтобы пришли в русское искусство эти гении, потребовались десятилетия XIII – начала XIV в., когда безвестные мастера закладывали основы будущего расцвета русской национальной иконописи.

Любить русскую икону как произведение искусства может представитель любой религиозной конфессии. Понять ее как феномен русской культуры вне русского православия невозможно...

Прежде всего, каждому, останавливающему свой взор на русской иконе, надлежит знать, что писались они людьми чистыми и благочестивыми, которые в обществе Древней Руси пользовались репутацией людей высоконравственных. Иконы могли писаться лишь убежденными в истинной правдивости того, что изображалось на досках и фресках. По словам М. Алпатова, глубокая человечность древнерусской иконы не только в том, что большинство их посвящено образу прекрасного, возвышенного человека или богочеловека. Человечность в том, что все, что на них изображено, соразмерно разумению, чувствам и переживаниям человека, окрашено его сопереживанием. Икона Древней Руси проникнута чистой верой ее писавшего, но лишена фанатичной страстности. В этом одна из ее коренных особенностей и отличий. Она добра...

На одной иконе Богоматери XIII–XIV вв., экспонируемой в Третьяковской галерее, рукою ее владельца была написана целая молитва о спасении жизни князя и архиепископа и об избавлении от нашествия иноплеменных. По сути дела, каждая древнерусская икона – молитва.

Нетрудно изучить древние источники, запомнить сюжеты древнерусских икон, усвоить каноны тех лет. Не поняв икону Древней Руси сердцем, научившись лишь «толковать» ее сюжет

и рассказывать об эпохе, ее породившей, современный человек рискует пройти мимо этого уникального явления нашей национальной культуры, остаться глухим к призыву, читаемому посвященным в глазах иконных «персонажей». С верой иконы писались. С верой и постигаются. Ибо икона не есть окно в реальный мир – при всех внешних схожестях иконных святых и реально живших людей, при всей достоверности изображенных в иконных клеймах эпизодов реальной жизни князей, монахов, дружинников, крестьян – икона если и окно, то в мир потусторонний – это к концу жизни поняли крупнейшие наши искусствоведы, заложившие основу науки о русской иконописи, -М. Алпатов и В. Лазарев. Древнерусская икона еще и тем уникальна, что давала представление об обоих мирах – реальном и потустороннем.

Исследователь В. Лазарев в последней своей работе (рукопись лежала на его столе в день смерти, 1 февраля 1976 г.) «Русская иконопись от истоков до начала XVI в.» приводит тому необычайно красноречивое подтверждение.

В Третьяковской галерее хранится уникальная икона, так называемое Устюжское Благовещение, происходящая из Георгиевского собора Юрьева монастыря под Новгородом. Чем же она уникальна? Сцена Благовещения представлена в ней в редчайшем иконографическом изводе – со входящим в лоно Богоматери младенцем. В верхней части иконы изображен в полукружии Ветхий Деньми, от чьей руки идет прямой луч к лону девы Марии. Тем самым художник показал с предельной для его времени (речь идет о ранней эпохе древнерусской иконописи XI–XIII вв.) наглядностью, что действительно воплощение Иисуса Христа произошло по воле всевышнего в момент благовещения. В. Лазарев в связи с разбором этой иконы пишет: «Для конкретного мышления новгородцев очень характерно, что художник либо заказчик остановился именно на данном иконографическом варианте. В связи с этим невольно вспоминается один рассказ, приведенный в прибавлении к Софийской I летописи под 1347 г. Здесь повествуется о поездке новгородцев в земной рай, который они во что бы то ни стало хотели увидеть своими глазами, иначе говоря, хотели убедиться, как и на иконе, в конкретности того, что по природе своей было трансцендентным».

И опять – в седой старине глубокой находим новое подтверждение странности и привлекательности духовной жизни наших предков.

Можно выучить наизусть сотни страниц искусствоведческих текстов, проштудировать десятки томов и не понять в русской истории ее главного стержня, на котором и строилось здание русской православной духовности, – своеобразности духовной жизни русского православного человека, равно доверчиво относившегося к реальному и трансцендентному, одинаково старательно постигавшего красоту окружающего его мира материального, мира природы, и мира духовного, мира веры, и одновременно – стремительно создававшего вокруг себя гармоничный мир красоты (храмы, иконы, произведения мелкой пластики, ювелирные украшения, посуду и т. д.).

Красно украшенная земля русская

«О светло светлая и красно украшенная земля Русская!» – восклицает автор древнего памятника нашей письменности «Слова о погибели Русской земли». И далее перечисляет «многие красоты», удивляющие на Руси, – озера и реки, горы и дубравы, «города великие» и «села дивные». Все в гармонии и многообразии, вдохновляющем художественное творчество народа...

«Не счесть утрат, понесенных художественным наследием Древней Руси, – пишет Лев Любимов в «Искусстве Древней Руси», – от беспощадного времени и не менее беспощадного невежества. Погиб целый океан красоты. Однако не счесть и художественных богатств, оставленных Древней Русью, которыми и по сей день украшена наша земля».

Из восторга и удивления перед окружающим гармоничным миром, гармонии души, рождаемой православием, перешла красота в повседневный быт – в вышивку и резьбу по дереву, в ювелирное и гончарное искусство, в кузнечное да плотницкое мастерство.

Так же как вера, архитектура, живопись, церковное пение, слово сливались в синтез искусств, в удивительную гармонию прекрасного в православном храме, так и окружающая человека в повседневном его быту красота – в предметах быта, украшениях, одежде и т. д. – сливалась в гармонию бытия.

Врожденное чувство прекрасного, стремление к красоте – ее постижению и ее созданию, столь убедительно выразившиеся в архитектуре, иконописи, фресках, деревянной скульптуре Древней Руси и столь ярко запечатленные в летописном сказании о «выборе веры» (выбрали на Руси веру с самым красивым обрядом), – все это позволило уже в эпоху X–XIV вв., условно обозначенную как Древняя Русь, вобрать русским в себя, воспринять и использовать для своих творческих задач художественную систему Византии с тем, чтобы на рубеже эпох, к концу XIV в., дать возможность русскому гению достичь полного расцвета, истинной самобытности.

Если истоки высоких достижений в архитектуре, храмовой росписи, иконе, мелкой пластике XI–XIV вв. нужно искать в менталитете русского народа, формируемом православием, то истоки высоких достижений в русской архитектуре, искусстве, ремеслах последующих эпох лежат, конечно же, в Древней Руси.

Как перья удивительной жар-птицы сверкают сквозь толщу веков произведения прикладного искусства, созданные нашими предками. И благодарить за этот праздник мы должны прежде всего археологов. Именно на основе археологических находок XX в. были созданы исследования Н. В. Покровского, М. В. Седова, Б. А. Рыбакова, М. М. Постниковой-Лосевой, Н. Г. Платонова, Т. В. Николаевой, Н. Г. Порфиридова, А. Д. Арциховского, С. М. Темерина, Ю. Л. Шаповой, М. Д. Полубояринова, Г. Н. Бочарова и др.

Особенно удивительными, открывшими нам многогранный талант русских людей, живших в X–XIV вв., были открытия, сделанные археологами в Новгороде. И не только художественный гений народа помогал понять бережно вынутые из земли произведения древних мастеров, но и психологию древних новгородцев, их быт, нравы, всю сложную и противоречивую историю новгородской республики. Если мы хотим понять свои истоки, основы нашей современной культуры, нужно заглянуть в историю Господина Великого Новгорода.

Так, произведения прикладного искусства, сохранившиеся на протяжении веков в новгородской земле, помогли понять тесную связь, существовавшую между прикладным и изобразительным искусством, монументальной и станковой живописью, миниатюрами и орнаментами рукописных книг. Выдающийся художник, искусствовед и реставратор Игорь Грабарь в одной из своих ранних статей оставил необычайно яркую и эмоциональную, в то же время научно точную зарисовку:

«Одного взгляда на крепкие, коренастые памятники Великого Новгорода достаточно, чтобы понять идеал новгородца – доброго вояки, не очень обтесанного, мужиковатого, но себе на уме, почему и добившегося вольницы задолго до других городов, предприимчивого не в пример соседям, почему и колонизировавшего весь гигантский Север; в его зодчестве – такие же, как он сам, простые, но крепкие стены, лишённые назойливого узорочья, которое, с его точки зрения, «ни к чему», могучие силуэты, энергичные массы. Идеал новгородца – сила, и красота его – красота силы. Не всегда складно, но всегда великолепно, сильно, величественно, покоряюще. Такова же и новгородская живопись – яркая по краскам, сильная, смелая, с мазками, положенными уверенной рукой, с графами, прочерченными без колебаний, решительно и властно».

Становление своего стиля уже в XII в. и расцвет новгородских ремесел были продиктованы целым рядом причин. К этому времени города российские, и в частности Новгород, окончательно приобретают характер ремесленных центров. В нем начинают создаваться ремесленные объединения. Хозяйственный подъем Новгорода сопровождается общим подъемом культуры. Появляется светская литература. Одна за другой возводятся церкви и монастыри, для украшения которых требовались самые различные предметы – от литургической утвари до простейших лавок. Ремесленник постепенно от работы на заказ переходит на работу для рынка. Возникают мастерские, объединяющие ремесленников с определенной специализацией.

Так возникает в Новгороде уже в первой половине XII в. крупная мастерская серебряного дела, объединив при себе чеканщиков, резчиков, ювелиров, эмальеров, в XIV в. мастерская вновь расширяется, объединив еще и мастеров меднолитейного дела...

Тогда же, в XII в., в Новгороде возникают и с каждым последующим веком расширяются мастерские резчиков по дереву, мебельщиков, костерезов и т. д. А поскольку в культуре все взаимосвязано, то, скажем, под влиянием развития деревянной резьбы особое своеобразие приобретает орнаментика новгородской рукописной книги. С подражания резьбе по дереву начинали первые резчики по кости, влияние стилистики резьбы по дереву долгое время чувствовалось и в серебряном деле.

И в каждом ремесле новгородцы достигали уровня, как сейчас сказали бы, мирового класса.

Обработка металла, скажем, в Новгороде всегда занимала лидирующее место среди ремесел, новгородские серебряники упоминаются в летописях. Мастерские ювелиров были открыты археологами. Даже в слоях XI–XII вв. Мастера умели делать и уникальные украшения, и недорогую серебряную посуду, иконки, украшения из меди и бронзы. Наряду с литьем уже с XI–XII вв. ремесленники Великого Новгорода знали чеканку, ковку, скань, эмаль по золоту и меди. Вещи были удивительно красивы не только по форме, но и по цвету. Так, скажем, до нас дошли эмали той эпохи с сочетанием синего, зеленого, красного, голубоватого цветов. Как никогда ранее в X–XII и позднее, в XIII–XIV вв., ремесла и искусства развивались в удивительном синтезе, воздействуя друг на друга. И, скажем, те же медальеры и эмальеры следовали за живописью фрески и иконы. Однако связь была не только между ремеслом и искусством, существовали невидимые нити, соединяющие ремесла и искусства древнего Новгорода и средневековой Европы, – мастера Новгорода Великого – это очевидно уже при первом сравнении – прекрасно знали произведения западноевропейских коллег.

Искусство в эту эпоху, как и в иные, отражало общее состояние страны и народа, – татаро-монгольское иго задержало рост архитектуры, редко стали строиться храмы, – и тут же это «культурное торможение» отразилось на прикладном искусстве, иконе, фреске – стало меньше заказов... А художники и ремесленники той поры ещё не умели «работать в стол». Но – и это очень важно для последующего развития культуры – художественная традиция при этом не прерывалась! Особенно в художественных ремеслах не прекращался непрерывный творческий процесс. И, может быть, в большей степени, чем в других странах, в Древней Руси,

скажем, в XIII в. народное творчество, по меткому замечанию Г. Бочарова, «буквально пронизало и оплодотворило все виды искусства». В Новгороде этот процесс проявился особенно заметно. Ибо здесь, под влиянием народных художественных вкусов, грекофильское направление слабо все быстрее, все громче заявляли о себе свои, национальные стилистические особенности, приемы, грани.

И вот что интересно: то, что национальное побеждает в стилистике, подтверждается и тем, что национальное побеждает в тематике. Так, под влиянием народных традиций и сказок в прикладное искусство, в икону и фреску все более проникают «свои» святые – типа Святого Георгия, свои герои – вроде Александра Невского...

Русский историк И. Рыстенко, автор опубликованного в 1900 г. труда о легендах, посвященных Святому Георгию, определял время сложения русских духовных стихов о Георгии и драконе концом XII – первой половиной XIII в. В то же время Георгий-змеборец начал вытеснять в русской живописи и прикладном искусстве Георгия-воина. И большинство памятников с изображением Георгия дошло до нас тоже из Новгорода. «Чудо Георгия о змие» сделалось излюбленным сюжетом в искусстве как Новгорода, так и прилегающих областей, и далеких «сфер влияния», как, например, Карелии – с XIII в. Причем на Севере Георгий становился, пожалуй, самым любимым и распространенным святым (в какой-то степени с ним мог «соревноваться» лишь Святой Никола) и воспринимался здесь как символ борьбы с суровой природой и языческими племенами. Недаром, как писал А. П. Шапов в работе «Древние пустыни и пустынножители на северо-востоке России» (СПб., 1906), на путях новгородской цивилизации воздвигались многочисленные церкви, посвященные Георгию.

И тут происходит очень важная с точки зрения формирования русского православного менталитета метаморфоза, замеченная когда-то нашим замечательным искусствоведом Г. К. Вагнером: происходит постепенное преломление византийских иконографических изводов в местные, складывающиеся на Руси традиции. Уже в первой половине XII в., как заметил Г. К. Вагнер, новгородские художники наделяли Георгия чертами как мученика, так и воина: на нем не только хитон и плащ, но и доспехи, он держит в руках крест и меч. А ведь иконографические изводы, совмещающие в одном лице и мученика, и воителя, были неизвестны в византийской иконографии! Сложение их происходит на русской почве, а символика приспосабливается к реальной действительности. Вслед за Георгием и чисто русские страстотерпцы Борис и Глеб тоже начинают изображаться с мечом и крестом.

Отход от жестких византийских канонов, стремление к созданию своего, чисто русского стиля началось, скорее всего, в прикладном искусстве, а уж потом перешло вначало на иконопись, а затем и на фреску. Отпечаток народных вкусов хорошо заметен на серебряных панаягах XIII в. Интересный пример высказанного выше тезиса – небольшая шиферная иконка XIII в. в серебряной сканной оправе в Троице-Сергиевой лавре. На фоне иконы – плохо читаемая надпись «Святой Георгий». Изображение всадника, поражающего копьём змия, выполненное в высоком рельефе, чрезвычайно наивно и во многом напоминает глиняные народные кони-игрушки. Фигура Георгия большеголова, с маленьким туловищем, по замечанию исследователя троице-сергиевской коллекции Т. В. Николаевой, – словно вырезана из дерева и напоминает найденные на Севере деревянные иконы-рельефы.

Происходит, если так можно выразиться, русификация искусства Древней Руси, постепенная замена жестких византийских канонов своими русскими, продиктованными нередко народным творчеством, обогащенным народным, сельским ремеслом. В искусство XIII в. приходит обобщенный и лаконичный рисунок, упрощенная композиция, некоторая, выражаясь формулой Г. Н. Бочарова, «простоватость образов, а иногда и примитивизация стиля». Вначале – в прикладном искусстве, вслед за ним – в иконописи. И вновь, спустя какое-то время, отшлифованные иконописцами новые каноны возвращаются в прикладное искусство. Так, созданные в новгородской литейной мастерской и обнаруженные археологами литые иконки с

Георгием XIV в., по наблюдению Н. Порфиридова, свидетельствовали об интересе мастеров к определенному иконографическому типу, весьма близкому к реально жившим в то время новгородцам, и изображали крепких, хорошо сбитых, коренастых, приземистых мужичков. Трактовка изображений – плоскостная, подчеркнута силуэтная, как и в живописи той поры, которую обстоятельно исследовал В. Н. Лазарев. Причем ремесленники-литейщики изготавливали литые изделия для самых широких кругов новгородского люда и, в соответствии со вкусами своих заказчиков, привносили в свои (часто напрямую именно заказанные) изделия черты народного примитива. Причем, не боясь нарушить иконографию, мастера смело вводили в литые новые художественные приемы и земные, реалистические детали. Так, например, по наблюдению Г. Бочарова, орнаментальный прием или мотив «веревочки», украшающий рамки иконок новгородских литейщиков, явно шел от литых деревянных пилястр-колонок, оформляющих новгородскую мебель и другие бытовые изделия XII–XIV вв. Одно ремесло влияло на другое, все вместе – на икону и фреску, а потом обогащенные ими приемы и мотивы возвращались обратно. Шло складывание национального искусства, основанного на православии, но возвращенного на сочной почве народных, исконно русских представлений и об окружающем мире, и о прекрасном.

Вот еще любопытный пример, подтверждающий верность высказанного выше тезиса: самое древнее искусство на Новгородской земле, наверное, резьба по дереву. Самые ранние деревянные ковши, обнаруженные на раскопках, относятся к X в., самые поздние – к XIV в., однако формы их, по наблюдению исследователей 50-60-х гг. XX в. В. Седова и И. Засурцева, были почти идентичны! Шесть веков держались каноны и приемы народных мастеров! Объяснить это можно тем, что сложившиеся в древности приемы были тесно связаны с магическими языческими обрядами, праздниками-братчинами, традициями пира, где вкруговую зелье пьется из ковша, в X–XII вв. они «накладываются» на православные христианские праздники. В органичном симбиозе приемы ремесленников доживают вплоть до XX в.! В России, наверное, наиболее свободно, органично безболезненно произошло наложение православия на язычество, одной культуры на другую. И основу этой органики нужно искать в Древней Руси XII–XIII вв.

Если же говорить о специфике выбора материала новгородскими ремесленниками, то и тут есть свои особенности. Так, в области литья, серебряного дела новгородцы мало отличались от коллег из западноевропейских цехов, не уступая ни в качестве, ни в количестве продукции. А вот по части работы с деревом мастера Древней Руси опережали мастеров дальнего зарубежья (не говоря уже о ближнем)...

Весь быт Древней Руси был связан с деревом, лесом. Из бревен рубились дома, на досках писались иконы, из дерева выгачивали посуду, выстругивали ковши и ложки, вырезали шахматы, из бересты сворачивали туеса, на бересте писали грамоты...

Мебель, сделанная древнерусскими мастерами, была проста и прочна. Декор мебельный свидетельствовал об умении сочетать яркость с масштабностью, простоту с монументальностью. До XII в. мебель вообще делалась, как правило, не столярами из специальных мастерских, а самими горожанами (не говоря уже о селянах) – коробка, лавки, стулья, столы делали для себя, как правило, сами. Иногда проявляя при этом большую смекалку и фантазию, создавая мебельные шедевры из кривулин-развилкок, корневищ. В XII в., веке расцвета древнерусских ремесел, появляется мебель «рангом» повыше, – созданная ремесленниками, специализирующимися на ее изготовлении. Появляются кресла и скамьи-лавки со спинками. Новгородскими экспедициями обнаружено свыше десятка разных спинок кресел и узорных спинок скамей XII–XVI вв. Мастера-профессионалы делали и относящиеся к этой далекой эпохе братины, ковши, станцы, кубки, чаши и чарки, блюда, украшенные узорочьем, выточенные на токарном станке, – они пришли на смену долбленной посуде, делавшейся самими селянами и горожанами, но и после появления «токарной» посуды долбленная еще долго бытовала в древнерусском городе и селе.

Реже мебель, чаще посуда для усиления декоративного, а может быть, как предполагает Г. Бочаров, и магического начала украшаются либо гравированными и красочными изображениями различных чудовищ, либо получают скульптурные навершия в виде головок фантастических животных.

Открыв современной цивилизации древнерусские декоры, изделия из дерева, металла, кости, глины, археологи, а затем и искусствоведы более всего поразились и порадовались не столько даже высокому мастерству, сколько... доброте, в них заложенной. Это были вещи, созданные людьми православными, нацеленными на доброе отношение к окружающему миру. Как писал Г. Бочаров, древнерусской культуре был чужд «дух устрашения»: в орнаменте, в скульптурных навершиях почти не встречаются «чудовища», которые вызывали бы неприятное чувство. Иногда-строгость, чаще – юмор и насмешка, добродушие.

Искусство православных жителей Древней Руси было строгим, монументальным, иногда – возвышенным, иногда – по-мужицки заземленным, но всегда человечным и жизнерадостным, оптимистичным (вспомним одну из заповедей христианства: уныние и отчаяние – тоже грех!).

И второй, очень важный момент, который мне чрезвычайно близок и понятен в искусстве Древней Руси X–XIV вв. и который как бы приближает к нам ту далекую эпоху: изографы ли, кузнецы, резчики по дереву, мебельщики или гончары, все они работали на достаточно высоком уровне, при том что, как и в другие эпохи, существовали люди разных талантов. Но – почти каждое художественное произведение этой драматичной, но светлой по духовности эпохи было создано на высоком художественном уровне вне зависимости от того, делалось оно для себя или для продажи. И на продажу делали как для себя, любовно и старательно. И это, по мнению специалистов по эпохе, в значительной степени подготовило расцвет профессионального искусства XII–XIV вв., опиравшегося на народные традиции, на опыт и мастерство простых ремесленников.

Высокие достижения народного, ремесленного искусства Древней Руси питали и гениальные всплески в храмовых росписях, и удивительное развитие светского жилого интерьера, дворцовые росписи. Как пелось в былине, «на небе зори, и в тереме зори, все в тереме по-небесному» – красным да лепым был, видно, интерьер жилища древнерусского князя, расписанный древним мастером и описанный в былине.

И красоту оценить жители Древней Руси могли, и посмеяться над собой.

В 1956 г. в Неревском раскопе Новгорода был найден небольшой камень с карикатурным изображением новгородца, может быть, первым в русском искусстве дружеским шаржем... Находка датируется XI в.

Отличие от камня дерево – материал недолговечный, но и о XI, и наверняка о XII в. можно судить по сохранившимся памятникам резьбы и росписи по дереву. Как ни странно, реже встречаются в раскопках произведения из кости – казалось бы, материала более прочного.

Дело тут не в материале, а в менталитете жителя древнерусского города или села: дерево было материалом более привычным и близким, обработкой кости занималось сравнительно мало мастеров, тогда как по дереву работал каждый второй.

Однако изучение находок из кости не просто раздвигает наши представления об уровне художественных ремесел Древней Руси, но и позволяет – вновь – увидеть взаимосвязь искусств и ремесел в ту эпоху, столь важную для развития последующих эпох русской культуры. Так, относящаяся к XII в. рукоять ножа, обнаруженная в новгородском раскопе, выполнена в виде рыбы сига. Кружочки – глазки, целиком покрывающие поверхность предмета, начинают смотреться как рыба чешуя. Такая орнаментация рукоятки препятствует скольжению вещи в руке, приобретая тем самым определенную утилитарность. Интересно, что впоследствии мотивы рукоятей-рыб были использованы новгородскими книжными писцами-орнаменталистами.

Костяные находки, относимые археологами к XII в., как отмечали еще в конце 40-х гг. XX в. С. А. Изюмов и позднее А. В. Арциховский, могут многое рассказать о быте наших предков в ту эпоху, – из кости делались различные инструменты, украшения для книг и одежды, накладки налучий, костяные петли колчанов, женские украшения с изображением русалок и драконов.

... Чем дальше изучают ученые Древнюю Русь, тем больше узнают о ней, о себе, о народе нашем. Вот, скажем, долгое время считалось, что в Древней Руси были лишь привозные вещи из стекла. Археологи опровергли это предположение: при раскопках Смоленска, Полоцка, Любеча, Рязани и других городов были обнаружены не только работы древнерусских мастеров из стекла, но и целые стеклодувные мастерские. Более того, внедрение новых методов в археологию, в частности спектрального анализа, позволило выявить свинцово-кремнеземное и калиево-свинцово-кремнеземное стекло, неизвестное нигде, кроме Руси. Это позволило точно определить, что произведения из стекла, созданные из этих составов в домонгольскую эпоху, были созданы именно русскими мастерами.

Русское стекло было очень высокого качества. Как доказал Л. А. Безбородов, оно не покрывалось перламутровым налетом от долгого пребывания в земле, как византийское, оно было совершенным по технике, – браслеты, бусы, посуда изготавливались путем вытягивания, навивки, накручивания, т. е. способами, филигранно заимствованными находчивыми русскими из других ремесел, в частности металлообработки. Уже в XI–XII вв. из стекла (русского стекла!) в Древней Руси делались украшения и посуда, и даже... оконное стекло. И хотя стеклодувные мастерские пока не найдены в ряде русских городов, были они повсеместно, что доказывает большое количество найденных повсюду изделий из русского стекла.

По мнению археологов, начало бытования стекла в Древней Руси – X–XI вв., расцвет – XII–XIV вв. Причем – еще одно проявление высокого колористического, эстетического вкуса наших предков из Древней Руси – стеклянные изделия отличались тонкой и разнообразной цветовой гаммой, с преобладанием фиолетового цвета. М. Д. Полубояринов в своем исследовании о стеклянных браслетах древнего Новгорода отметил такую любопытную особенность, он задумался, почему едва ли не половину всех находок составляли темные браслеты! И исток этой эстетической, на первый взгляд, традиции стал искать в... технологии. И обнаружил удивительную, но уже привычную находчивость русского человека. Дело в том, что средневековая технология была такова, что любое отклонение от нормального режима варки приводило к получению не прозрачной, а темно-грязной массы. Ошибки, особенно у подмастерьев и учеников, случались достаточно часто – не выбрасывать же добротное сырье. И мастера нашли выход: они придавали браслетам из темной массы сложные формы, дополняя их цветной перьевью, изделие приобретало особую нарядность... В конце XIV в. мода на стеклянные украшения проходит. И мастерские хиреют. У каждого искусства и ремесла – свое начало, свой пик, своя судьба...

История стеклодувных мастерских в Древней Руси – своего рода срез менталитета и культуры древнерусского горожанина. Как пишет Э. Ю. Шапова в исследовании «Стеклянные изделия древнего Новгорода», история стекла Древней Руси интересна общей связью и историей декоративно-прикладного искусства профессиональных изографов: как и в других случаях, древние новгородцы, например, не только из произведений своих земляков (где они диктовали спрос и, следовательно, «заказывали музыку»), но и среди привозных изделий отбирали лишь то, что отвечало местным вкусам, лишь те изделия, которые отвечали их представлениям о красоте.

Древняя Русь прислушивалась и тогда к «мировой моде», но, не пытаясь диктовать миру свою, жила-то по своим законам, в том числе и в сфере прекрасного. Своя жар-птица была у каждого гордого рязанца или новгородца, смолянина или ярославца. И у каждого мастера Древней Руси было свое перо жар-птицы. Уж коли ухватил, не выпустит. Именно поэтому

искусство Древней Руси и сейчас вызывает самый живой интерес. Там – истоки нашей сегодняшней самобытности. И – завтрашней.

Связь времен и искусств

Удивительно перекликаются в Древней Руси разные искусства и ремесла, то одно доминирует, то другое, воздействуя друг на друга, стимулируя друг друга, воспринимая быстро и доброжелательно друг у друга опыт и достижения.

Принятие христианства дало могучий толчок развитию искусств, оно способствовало совершенствованию каменного зодчества, а с ним и монументальной, а затем и станковой (иконной) живописи. Ведь живопись была органичной частью православного храма. Стены, купола, своды храма покрывались фресковыми росписями, которые вместе с декоративной скульптурой, отделкой интерьера, драгоценной утварью создавали единый художественный ансамбль.

И первые века жизни «в православии», X–XI, доминировала именно монументальная живопись – мозаика, фреска...

Изучение этих памятников Древней Руси многое приоткрывает в духовной жизни русского православного человека, ибо искусство тогда было далеко не так уж условно и отвлеченно, каким стало позднее. Нередки были портретные изображения, причем наделенные острой характерностью. Однако усиление проповеди монашества, аскетизма, отрицания земного мира уже в начале XII в. формирует новый стиль, для которого характерны условность и отвлеченность. Человеческие лица в живописи становятся все более бесстрастными, утрачивают индивидуальные особенности.

В XII–XIII вв. в зодчестве и живописи все ярче обрисовываются местные школы, связанные с процессом дробления Руси и самостоятельной переработкой старой художественной традиции X–XI вв. в новых региональных культурных центрах, таких, как Владимир, Новгород, Псков и Старая Ладога. Среди них в хорошем состоянии до нас дошли, например, части росписи конца XII в. Дмитриевского собора во Владимире – дворцового храма князя Всеволода Большое Гнездо. По формулировке М. К. Каргера, это «последний яркий отзвук эллинистической традиции в русском искусстве» (Древнерусская монументальная живопись XI–XIV вв. М., 1983).

Как всегда, богатую пищу для размышлений о взаимосвязи искусств в Древней Руси дают памятники Великого Новгорода. Жемчужина архитектуры эпохи и ее монументальной живописи – собор Софии, выстроенный в 1045–1050 гг. Роспись была завершена в 1105 г. А в 1144 г.

были исполнены фрески в притворах. И хотя от росписи сохранились лишь фрагменты, они дают представление о стиле художественной эпохи. Не только русские надписи, но и существенные особенности в трактовке лиц и фигур, сближающие эти фрески с более поздними новгородскими росписями XII в., не оставляют у специалистов сомнений в том, что фрески 1106 г. были исполнены русскими, по-видимому новгородскими, мастерами.

Одним из самых драгоценных памятников культуры Древней Руси – до разрушения храма фашистами в годы второй мировой войны – была роспись Спаса-Нередицы (1199). Когда-то все стены, столбы, своды, арки и купол храма были покрыты фресками, сохранившимися на протяжении долгих веков. Своеобразный новгородский колорит с преобладанием ярких, интенсивных цветов: красно-коричневых, желтых, зеленых, белых и синевато-голубых, характерный рисунок, русские надписи с пробивающимся местным говором – все это не оставляло у специалистов сомнений в новгородском происхождении мастеров церкви на Нередице. Причем М. К. Каргер в упоминавшейся книге приводит крайне любопытное наблюдение, свидетельствующее и о национальных, и о художественных чертах менталитета «творческой интеллигенции» Древней Руси. Он, например, обратил внимание на то, что над росписями работала целая группа живописцев, каждый из которых, в рамках обязательных иконографических схем, сумел сохранить свою творческую индивидуальность. При внимательном «про-

чтении» росписей становилось очевидно, что один мастер писал широким живописным мазком, другой имел склонность к графической манере, третий соединял живописность с четким графическим контуром. И при всем своеобразии почерка каждого вместе они создали удивительно целостную по композиции и единству иконографической схемы роспись...

Монгольское нашествие нанесло тяжкий удар по художественной культуре Древней Руси. Культура была на подъеме, на взлете. Как птицу подбила древнерусскую культуру татарская стрела. Даже для Новгорода, избежавшего непосредственной встречи с иноземными полчищами, это было тяжелейшей травмой, ибо культура развивается не только на почве взаимовлияний разных видов искусств.

Можно было выжить на новгородском островке русскости, но сохранить, а тем более развить художественную традицию на острове крайне трудно...

Однако золотые перья жар-птицы русской культуры не были сожжены в пожарищах войн и нашествий. И уже к 90-м гг. XIII в., и особенно в первые десятилетия XIV в. начинается возрождение, русский Ренессанс. Не растеряв в годы татарского ига свои традиции, сокровища, духовность, Новгород начинает лидировать в этом процессе.

Мощный подъем русской культуры в конце XIV в., последовавший за Куликовской битвой, способствовал тому, что в русском искусстве XIV в. черты нового художественного движения проявляются с каждым новым десятилетием с новой силой.

Гораздо большей силой и свободой отличается и русская живопись этой эпохи – для нее становится характерной установка на эмоциональное раскрытие образа человека. Начинается это «очеловечивание» живописи с фрески, продолжается в станковой живописи – иконе.

Замечательный памятник этой эпохи – собор Снетогорского монастыря во Пскове с удивительными росписями, исполненными в 1313 г. У специалистов нет сомнений – они созданы были местными, псковскими мастерами. И вновь связь искусств увидели здесь исследователи: фрески «корреспондируются» с более поздними псковскими изображениями...

Но не порывались и связи с византийской традицией, с поисками мастеров европейского Возрождения.

Как считают исследователи культуры этой эпохи, эта связь просматривается в монументальных росписях церкви Успения на Волотовом поле. Памятник этот погиб в годы второй мировой войны, а с его гибелью прекратилась и дискуссия вокруг него. Споры были и по датировке росписей (1363? 1352? 80-е гг. XIV в.), и вокруг авторства – то ли грек, то ли новгородец, русский? Однозначно соглашались – шедевр, да еще и перекликающийся динамикой построения композиции и отдельных фигур, глубоким эмоциональным напряжением, ролью архитектурного пейзажа с фресками и мозаиками Константинополя, Сербии, Болгарии, Греции, Грузии...

Необходимо сказать, что славянские связи в Древней Руси были развиты значительно сильнее, чем можно было бы предположить, не обращаясь к памятникам культуры. Так, погибшие в годы второй мировой войны фрески церкви Спаса на Ковалеве в Новгороде были исполнены в 1380 г. – еще одно свидетельство своеобразия развития художественной культуры эпохи – на средства некоего Афанасия Степановича и «подружки» (жены) его Марии, как сообщила об этом надпись над западным входом в храм. По мнению специалистов, росписи были созданы, скорее всего, сербскими мастерами. Балканские мастера, работавшие в Ковалевском храме, несли в своем искусстве традиции византийской живописи XIV в., однако, что весьма примечательно, уже усложненные и обогащенные, переосмысленные в русской художественной среде.

Так изучение памятников архитектуры и монументальной живописи Древней Руси подводит к сложным размышлениям о взаимосвязи культуры во времени и пространстве, о связи архитектуры, монументального и прикладного искусства. Каждому непредубежденному зрителю становится очевидно: у этой культуры были глубокие корни в народном многовековом

творчестве, у нее была монолитная православная база, ей были свойственны широта и многообразие стилей и культурных связей. И она выстояла, продемонстрировала миру уникальное явление в истории мировой цивилизации.

«Московское царство» /XV–XVI вв./

Золотой век русской живописи

XV век и первая половина XVI столетия – это переломная эпоха в русской иконописи, время создания многих шедевров и становления новых начал в живописном творчестве. К этому периоду проявляли вполне закономерный интерес такие крупнейшие знатоки древнерусской живописи, как И. Э. Грабарь, М. В. Алпатов, В. Н. Лазарев.

В их трудах предприняты попытки рассмотреть феномен русской иконы. Когда-то историк Н. Костомаров откровенно признавался, что в иконе «Молящиеся новгородцы» его больше всего интересует изображение костюмов людей XV в. И в наши дни историки и археологи, да и некоторые искусствоведы ставят в заслугу иконописцам то, что они пытались изображать русских людей во всем их бытовом окружении, среди деревянных построек, плугов, саней и т. п. Это, однако, очень односторонний подход к иконе.

Живопись Древней Руси можно и нужно рассматривать как источник для изучения истории и культуры, но нельзя забывать ни об основных функциях иконы, ни об ее эстетическом значении. Важно также помнить, что между древнерусской иконой и современной картиной лежит глубокий водораздел: современная живопись часто восстает против традиций, древнерусская иконопись всегда свято чтит их; сознание современного художника нередко противоречиво, разорвано, древнерусский же мастер всегда отличался целостностью мировосприятия.

М. В. Алпатов, отметив эти различия в своей монографии-альбоме «Сокровища русского искусства XI–XVI вв.: Живопись» подчеркивает, что современному человеку, чтобы подняться к постижению художественного мира древнерусской живописи, необходимо преодолеть три ступеньки. Первая – восприятие древнерусского искусства как чего-то непривычного, странного, но очаровательного, когда мы любимся им, ничего в нем не понимая. Вторая ступень – аналитическое, критическое изучение древнерусского искусства, постижение всего того, что находится вокруг него. Эта ступень предполагает изучение исторических предпосылок, литературных источников, особенностей различных школ древнерусской живописи, установление исторических дат, хронологических рамок. И наконец, третья ступень, взойдя на которую мы постигаем сущность древнерусского искусства, обнаруживаем то, чего нельзя заметить с первого взгляда, о чем не могут рассказать исторические экскурсы и филологические комментарии. «Только на этой высшей ступени, – справедливо пишет М. В. Алпатов, – можно составить себе обоснованное мнение о том, что в древнем русском искусстве является самым ценным, в чем его поэзия, в чем его общечеловеческое значение».

В этой монографии известного искусствоведа предлагается периодизация древнерусского искусства.

Первый период (XI–XII вв.) – домонгольский, время феодальной раздробленности, насаждения византийской культуры, роста монастырей. В живописи преобладают строгость, напряженность, драматизм. Дают о себе знать первые признаки русской школы.

Второй период – время татарских нашествий, эпоха древнерусского примитива. Русь оказалась обособленной, лишилась возможности создавать крупные памятники, принимать зарубежных мастеров. Язык искусства становится непосредственнее. М. В. Алпатов сравнивает домонгольские и послебатыевы изображения весьма чтимого на Руси святого Николая. «Никола XII в., – пишет ученый, – мудрый, величавый проповедник, Никола XIII–XIV вв. – добрый и ласковый старичок, близкий простым людям».

Третий период – время от Феофана Грека до Рублева. Объединение страны поначалу сопровождалось попытками возрождения достижений домонгольского периода. Сам Феофан

проходит (вместе с искусством Руси того времени) путь от трагического пафоса к жизнеутверждающему творчеству, раскрывающему гармонию мироздания; идея гармонии становится определяющей в произведениях Андрея Рублева.

Четвертый период связан с работами новгородской школы XV в. Она была немыслима без Рублева и в то же время отличалась необычайной самобытностью. Более занимательные, нежели философские, творения мастеров новгородской школы куда непосредственнее, чем работы московских иконописцев. Новгородский художник, по точному замечанию М. В. Алпатова, похож на купца Афанасия Никитина, дивившегося красотам Индии.

Пятый период – время Дионисия. Это был гений, равный Рублеву. Его искусство столь же возвышенное, идеальное, но – очень существенная деталь – Дионисий находит идеальное не в ангелах, как Рублев, а в людях, которые, подобно античному хору, присутствуют при торжественном священнодействии. Красота Дионисиевых работ проявляется не в простоте и ясности, как у Рублева, а в сложности, богатстве красок и форм. Имя Дионисия, по мнению М. В. Алпатова, знаменует собой последнюю эпоху расцвета русской живописи. Некоторые иконы первой половины XVI в. дают нам представление о том, каким образом русская иконопись могла бы органически перерасти в живопись нового времени, – это уже не священные легенды, а рассказы о событиях из земной жизни людей.

Однако органичному развитию русской живописи положили конец постановления Стоглавого собора. Искусство, полагает М. В. Алпатов, стало орудием в руках Церкви, а сама Церковь – орудием в руках деспотического самодержавия. Канонизация образцов, мелочный контроль, нетерпимость к любым отклонениям от канонов – все это было несовместимо с истинным творчеством. «Начиная с середины XVI века, – пишет М. В. Алпатов, – официальное искусство Древней Руси теряет свои достоинства. В нем начинает преобладать шаблон, усиливается ремесленность, меркнет воображение даже самых даровитых художников. Если в это время что-то еще и создается примечательного, то преимущественно в провинции. Между иконами XV века и иконами XVI века имеется то же коренное различие, как между греческими оригиналами и римскими копиями».

Теперь обратимся к другому фундаментальному труду М. В. Алпатова – «Древнерусская иконопись». Как и многие другие работы по древнерусскому искусству, это и монография, и альбом. Задача книги – стать чем-то вроде предисловия, комментария к творчеству мастеров Древней Руси. Поэтому альбом и построен не совсем обычно. В вводной статье известный ученый кратко рассказывает об общих проблемах понимания и истолкования древнерусской живописи. В первом разделе альбома русские иконы даны в сопоставлении с византийскими, что помогает уяснить своеобразие русской школы. Во втором разделе воспроизводятся иконы разного времени, посвященные одному и тому же сюжету, одной и той же теме, что дает возможность убедиться: следование канонам вовсе не исключало их своеобразного истолкования. В особом разделе собраны иконы, которые входили в иконостасы и несут на себе печать принадлежности к монументальным ансамблям.

В начале каждого раздела расположены произведения, дающие представление об образе человека в иконописи соответствующей эпохи. В заключительном разделе – «Пояснения к таблицам» – даны подробные комментарии, атрибуция, библиография.

Следует особо отметить стремление ученого связать в единый комплекс проблемы изучения прошлого нашей страны и истории русского искусства. Знакомство с историко-культурной основой древней иконописи помогает глубже понять ее роль в жизни минувших эпох. Конечно, это не значит, что каждое произведение иконописи следует возводить к определенным историческим предпосылкам. В ее развитии была и своя внутренняя закономерность. «Но, тем не менее, русская иконопись – это историческое явление, и первая задача историка – поставить его в связь с историей страны и народа».

Период с конца XIV в. до середины XVI в. Алпатов определяет следующим образом: «Пройдя через тяжкие испытания татарщины, русский народ находит силы начать борьбу за независимость, при этом хранит верность унаследованным через византийцев заветам греческой античности и христианства. Он еще не свершил всего, что ему предстояло свершить, но уже начал объединяться ради успешной борьбы с врагом и осознавать свое единство. В искусстве, как в предварительной модели, он выражает свои чаяния и стремления, общественные, нравственные, религиозные идеалы. Расцвет иконописи предшествовал возникновению самодержавия, во многом порожденного борьбой с Востоком и при этом приобретшего черты восточного деспотизма. Расцвет падает на годы исторического кануна. Отсюда в иконах так много утопического, возвышенно-идеального, несбыточно-прекрасного».

В наши дни иконы золотого века (XIV–XVI вв.) находят приют на стенах музейных залов. Но первоначально они должны были пребывать там, где жил и действовал человек, – в красном углу избы, на придорожном столбе, они высились над воинской ратью, выступавшей в поход. Разумеется, больше всего их было внутри храмов.

Именно в храме реализовывалось воздействие иконы на человека, точнее – на людей, ибо если картину человек предпочитает рассматривать в одиночестве, то иконы обращаются к сообществу людей и сами составляют некое сообщество, своего рода хор – храмовый иконостас. Одно из лучших исследований о характере живописного ансамбля, каковым является древнерусский иконостас, принадлежит выдающемуся философу, богослову, ученому-естественнику, погибшему в сталинских лагерях, отцу Павлу Флоренскому. Это работа «Иконостас». Буквальный смысл иконостаса – моление святых, обращенное к восседающему на троне Христу-Вседержителю (существуют еще местный ряд-чин – с иконами на различные темы, праздничный – со сценами из жизни Христа и Марии, и пророческий); однако иконостас с самого начала имел не только богословское, но и философско-эстетическое значение, являлся полифоническим художественным произведением, оказывающим очищающее воздействие на души людей.

Древнерусская иконопись XIV–XVI вв. имела множество региональных особенностей. Разобраться в них поможет уникальное по замыслу и воплощению издание – монография В. Н. Лазарева «Русская иконопись от истоков до начала XV века» вкпе с альбомами, посвященными отдельным региональным школам – новгородской, псковской, московской, «северным письмам», художественным центрам среднерусских княжеств. В этой монографии рассказывается о зарождении национальной станковой живописи, о технике и эстетике русской иконы, о наиболее значительных мастерских изографов, об отдельных выдающихся мастерах. Специальные, узкие научные вопросы обсуждаются не в основных главах, а в обширных «Пояснениях к иллюстрациям», которые образуют самостоятельный раздел книги, предназначенный прежде всего для профессионалов. Читатель обнаружит в монографии и наиболее полную библиографию русской иконописи XI–XV веков.

Знакомство с книгой В. Н. Лазарева побуждает вспомнить о рекомендации В. О. Ключевского тщательно изучать древние иконы не только для «выпрямления души» и эстетического удовольствия, но и как уникальные источники по отечественной истории. Читая монографию, мы можем рассмотреть историю различных русских земель с точки зрения уровня развития культуры, понять взаимосвязь этого развития с политической историей.

Так, ученый отмечает интенсивное становление иконописи на Севере, в Пскове и Новгороде, и анализирует причины этого явления. В. Н. Лазарев отмечает удаленность северных центров от Византии и установившийся в них республиканский образ правления; эти факторы позволяли ставить и решать различные проблемы, в том числе и художественные, более независимо и смело. К тому же северные области Руси не были затронуты татарским нашествием, и традиции народного искусства держались здесь особенно крепко. Закономерно поэтому, что

именно питаемые новгородскими традициями иконописные школы русского Севера (Поморья) долее всего сохраняли в себе древние, восходящие чуть ли не к домонгольской старине, черты.

По мнению В. Н. Лазарева, о сложившейся национальной школе иконописи можно говорить с того момента, когда в эпоху Андрея Рублева обрела свое лицо московская школа, решительно разорвавшая с византийским наследием.

Древнерусское искусство, разумеется, не исчерпывается созданным в Москве, Новгороде да Пскове.

В. Н. Лазарев отмечает наличие самостоятельных художественных центров во Владимире, Нижнем Новгороде, Твери, Ростове и Суздале. Здесь мы опять видим связь истории искусства и политической истории. Школы эти начали возникать в период политической раздробленности Руси, когда иконы изготовлялись не только в крупных, но и в небольших городах – Великом Устюге, Тихвине, Каргополе, в селах Обонежья. Это «мужицкое» искусство особенно долго сохраняло патриархальность и наивность жизнеощущения, простодушный и примитивный, полный очарования художественный язык. Это северное письмо показывает нам, сколь мощным был пласт народного искусства, повлиявший на дальнейшее развитие национальной школы живописи.

В книге В. Н. Лазарева содержится подробный анализ тех изменений, которые претерпели на русской почве образы византийских святых Георгия, Власия, Флора и Лавра, Ильи Пророка, Николы, Параскевы Пятницы. В соответствии с концепцией автора иконопись XVI в. стремилась к изображению не легендарных, а реальных событий, к почти портретной фиксации библейских эпизодов, к созданию национального иконографического типа святых.

Весьма интересны рассуждения ученого о бытовании иконы в культурной среде. К иконе на Руси, пишет В. Н. Лазарев, всегда относились с величайшим уважением. Считалось неприличным говорить о покупке и продаже икон: иконы «выменивались» на деньги либо дарились, и такой подарок не имел цены. Вместо «икона сгорела» говорили: «икона выбыла» или даже «вознеслась на небо». Иконы нельзя было «вешать», поэтому их ставили на полку. Икона была окружена ореолом огромного нравственного авторитета, являлась носителем высоких этических идей. Считалось, что создаваться икона может только чистыми руками. В массовом сознании мысль о русском иконописце неизменно связывалась с образом нравственно чистого христианина...

«Русская иконопись XV века является искусством светлым и радостным, – пишет В. Н. Лазарев. – Ей одинаково чужды как суровая византийская созерцательность, так и напряженная экспрессивность готики».

Именно такое искусство было необходимо на важнейшем этапе собирания земель в единое Российское государство, формирования культуры и духовности народа, пережившего страшное иго и вновь обратившегося к гармонии, братству, доброте. Символ тогдашнего русского искусства – рублевская «Троица»; но и все русское искусство XV – начала XVI в. было символом обретаемой гармонии и единства.

«Древнерусская икона является совсем особым художественным миром, проникновение в который не так легко. Но, кто находит доступ в этот мир, тот без труда начнет открывать в нем все новые и новые красоты. И отвлеченный язык иконы, его недомолвки, его символы становятся постепенно понятными и облекаются в нашем сознании в плоть и кровь конкретного художественного образа. С этого момента простое разглядывание иконы уступает место ее пониманию» – так заканчивает «Общие замечания о русской иконописи» В. Н. Лазарев.

Как уже отмечалось, весьма интересна взаимосвязь искусства той или иной эпохи и ее политической истории. Не меньшего внимания заслуживает и трансформация в искусстве местной, «провинциальной» истории – в ее соотношении с событиями «столичными», общезначимыми. Тема эта обширна; мы же попробуем рассмотреть ее на конкретной модели, на примере удельного Ярославского княжества.

Такой выбор далеко не случаен. В XVI в. там сложилась самобытная художественная школа, не уступавшая по своему культурному значению древним школам иконописания в Москве, Новгороде и Пскове.

Показательно, что второй расцвет искусства на земле ярославской (первый приходится на время существования удельного княжества в XIII–XIV вв.) совпадает с периодом установления прочного союза с Москвой (начало XVI в.). Именно в течение XVI столетия Ярославль превращается в один из крупнейших торговых и ремесленных центров России и одновременно (совпадение, думается, далеко не случайное) происходит формирование местной иконописной школы.

Хотелось бы обратить внимание читателя на неожиданную особенность развития искусства Северо-Восточной Руси. XV век действительно был золотым веком русской иконописи, но этот расцвет наблюдался в Москве и в крупных монастырских центрах вроде Сергиева Посада. В Ярославле же XV век стал веком застоя. В чем тут дело? Возможны различные объяснения – и искусствоведческие, и исторические. Остановимся на последних.

В XV в. ярославские князья теряют свою самостоятельность, с каждым десятилетием падает их политическое влияние. Княжество дробится на мелкие вотчины. В 1463 г. последний удельный князь Александр, получивший прозвище Брюхатый, променял свою вотчину на земли в Московском княжестве, и Ярославлем стали управлять московские воеводы. При Иване III и другие мелкие ярославские уделы перешли к Москве.

В XV в. художественная жизнь в Ярославле еле теплилась. Местные феодалы утратили интерес к меценатству, все реже заказывали они иконы, не слишком щедро дарили их храмам и монастырям. Беднели храмовые коллекции, забывались традиции, уходили из жизни прославленные мастера, оскудевали школы изографов. Немногочисленные иконы XV в. архаичны, во многом вторичны. Такая вот связь провинциальности политической и культурной.

К концу XV в. ситуация начала медленно меняться. С присоединением к Москве в культурной жизни Ярославля возникло заметное оживление. Город был одним из крупнейших в Московском княжестве, и это обеспечивало ему внимание великих князей. По указу Ивана III в Ярославль для развития торговли и ремесел переселили новгородцев. Постепенно стали сказываться преимущества крупного и сильного централизованного государства.

При Василии III, после огромного пожара 1501 г., во время которого была выжжена значительная часть города, обрушился Успенский собор на княжьем дворе и сильно пострадали строения Спасского монастыря, в городе было начато большое строительство. Для восстановления соборов из Москвы были направлены квалифицированные каменщики, которые в короткое время возвели на месте прежнего новый Успенский собор, а к 1516 г. завершили и строительство храма в Спасском монастыре. Местные мастера, как выяснилось, тоже не вовсе утратили навыки и вместе с москвичами в течение 1526 г. создали для нового собора в Спасском монастыре огромный иконостас (до наших дней сохранились 13 икон деисусного чина, храмовый образ и 3 иконы нижнего, местного ряда). Хотя свойственная ярославской иконе XV в. архаичность присутствует и в этих иконах, но появляются и новые черты. Так, лица святых с икон, писанных для деисусного чина местными мастерами, отличаются подчеркнуто индивидуальными чертами, каждому из них свойственно особое выражение (этим работы ярославцев выгодно отличаются от творений московских мастеров, богатых по колориту, но с однообразными «благодными» ликами).

При Иване Грозном, после покорения Казанского и Астраханского ханств и открытия в 1553 г. англичанами пути в Москву через Белое море, Ярославль становится одним из важнейших торговых центров страны; там пересекались торговые пути, соединявшие Москву с Западом и Востоком. Иван IV, подобно своему деду, переселил в Ярославль новгородских купцов и ремесленников, среди которых были люди богатые, имевшие желание и возможность покровительствовать искусству. И вот строятся на ярославской земле новые храмы; все чаще заказ-

чиками новых икон выступают – наряду с дворянами и купцами – богатые посадские люди. Наступает новый период подъема ярославской иконописи.

В иконах местных мастеров XVI в. – стремление к более свободной трактовке канонических сюжетов, интерес к композициям жанрового характера. Очень важная для историков деталь: среди икон ярославских мастеров во второй половине XVI в. преобладают житийные образа – иконы, в которых изображения святого или группы святых сопровождаются рядами клейм. Эти небольшие сцены из житий святых художники нередко насыщают бытовыми подробностями, превращая иконы в интереснейший и ценнейший исторический источник.

Весьма характерна в этом плане икона «Ярославские князья Федор, Давид и Константин в житии», хранящаяся в Ярославском историко-архитектурном музее-заповеднике. В самой тематике иконы, в ее композиционном строе, в характерной насыщенности сюжетов клейм бытовыми подробностями как бы сконцентрирована вся программа поисков мастеров местной школы. Для историков же особенно интересно то, что героями изображения становятся реальные исторические личности, бывшие удельные князья Ярославля.

В клеймах даны события городской жизни с конца XIII до начала XVI в., показаны знакомые каждому ярославцу постройки Спасского монастыря. Федор Ростиславович Черный изображен в образе принявшего схиму, а его сыновья Давид и Константин – в княжеском облачении. Накинутые на их плечи кафтаны украшены прихотливым травным узором, длинные рубахи с оплечьями и подолами, шитыми жемчугом да цветными камнями, перепоясаны богатыми перевязями. В клеймах иконы 12 сцен посвящены земной жизни князей, остальные – посмертным чудесам. Наиболее интересны сцены, связанные с историей Федора Ростиславовича: приезд Федора Черного в Ярославль на княжение, встречи Федора с дочерью хана Ногая, крещение Анны, возвращение Федора с Анной и сыновьями в Ярославль, перенесение больного Федора в Спасский монастырь.

Как уже говорилось, Стоглавый собор положил конец золотому веку русской иконописи. Обратимся к 43-й главе Стоглава и процитируем ее в изложении Федора Ивановича Буслаева (1818–1897), по его работе «Общие понятия о русской иконописи» (Соч. Т. 1. СПб., 1908. С. 7–8):

«Подобает быть живописцу смиренну, кротку, благоговейну, не праздно словцу, не смехотворцу, не сварливу, не завистливу, не пьянице, не грабителю, не убийце; особенно же хранить чистоту душевную и телесную, со всяким опасением. А кто не может воздержаться, пусть женится по закону. И подобает живописцам часто приходиться к отцам духовным и во всем с ними совещаться, и по их наставлению и учению жить, в посте, молитве и воздержании, со смиренномудрием, без всякого зазора и бесчинства. И с превеликим тщанием писать образ Господа нашего Иисуса Христа и Пречистой Богоматери... (далее следует перечисление других изображений. – Г. М.) по образу и подобию и по существу, по лучшим образцам древних живописцев... И живописцев тех (хороших. – Г. М.) берегут... и почитают больше прочих людей. Также и вельможам и простым людям тех живописцев во всем почитать за то честное иконное изображение. Да и о том святителям великое попечение иметь, каждому в своей области, чтобы хорошие иконники и их ученики писали с древних образцов, а от самомышления бы и своими догадками Божества не описывали...» (курсив мой. – Г. М.).

Большинство требований, предъявляемых Стоглавом русскому живописцу, возражений не вызывают, однако губительным, как представляется, оказалось стремление изгнать из иконописи «самомышление». Подобная позиция собора была если и не единственной, то весьма важной причиной завершения «золотого века» русской живописи.

Групповой портрет в историческом интерьере: Феофан Грек. Дионисий. Рублёв

Феофан Грек (1380-е-1415)

Он в равной мере принадлежит и XIV, и XV вв. В XIV жил он сам, в XV, начало которого захватил, жила его слава.

«Прославленный мудрец, философ zelo хитрый...книги изограф нарочистый и среди иконописцев отменный живописец» – так характеризовал Феофана Грека его талантливый современник, писатель и тоже «прославленный мудрец» монах Епифаний Мудрый.

Появился в русских землях православный монах Феофан взрослым человеком и сложившимся мастером XIV в. Мощный талант его, уже прославленный росписями сорока каменных церквей в Византии, нашёл в Руси, словно специально подготовленную к появлению такого мастера почву. Вспомните, что это было за время: объединились русские земли для борьбы за освобождение, Русь переживала небывалый духовный подъём. Нужен был художник мессианского плана, способный своим искусством заставить зрителя своих фресок и икон содрогнуться, подвигнуться на борьбу! Именно так действовал на прихожан храм Великого Новгорода – Спаса Преображения на Ильиной улице. Интересная историческая деталь: мастер-изограф работал над фресками по заказу боярина Василия Даниловича и (это, наверное, покажется непривычным читателю, не знающему той далёкой истории) по приглашению самих жителей с Ильиной улицы. Частично фрески сохранились до сих пор.

Все персонажи фресок – люди могучего духа, стойкого характера, страстные натуры. Время диктует вкусы... Даже в «Троице» – не умиротворённость, а суровая отрешённость. Трагический пафос и острый драматизм живописной манеры Феофана Грека как нельзя лучше соответствовали периоду мощного подъёма национального самосознания!

После Новгорода Феофан работал в Москве, где имел собственную мастерскую. В летописях упоминаются созданные им произведения за десять «московских лет», вплоть до 1405 г. Это росписи кремлёвских храмов: церкви Рождества Богородицы, Архангельского и Благовещенского соборов. Из всех этих работ, увы, сохранились лишь иконостас Благовещенского собора, созданный им совместно с Андреем Рублёвым и «старцем Прохором с Городца».

Работа в соборе была закончена в один год. Как сложилась судьба великого изографа затем? Какими были его последующие работы? Где он провёл свои последние годы? Увы, всё это вопросы, ещё требующие ответа. Исследователи их ищут. Предполагают, что он работал как книжный миниатюрист. Факты биографии нам интересны. Но главное – он оставил себя в своих работах.

Н. А. Фёдорова, автор небольшого биографического очерка о нём в книге «50 биографий мастеров русского искусства» (Л.: Аврора, 1970. 301 с.), точно подмечает:

«Византийский мастер нашёл на Руси вторую родину. Его страстное, вдохновенное искусство было созвучно мироощущению русских людей, оно оказало плодотворное влияние на современных Феофану и последующие поколения русских художников».

Он действительно был близок россиянам и появился во время, когда его взрывной живописный темперамент был как нельзя кстати, – народ поднимался на войну за независимость.

Если вас интересуют чисто художественные достоинства созданного Феофаном Греком, вам стоит обратиться к монографии видного советского учёного В. Н. Лазарева «Феофан Грек и его школа» (М.: Искусство, 1961), если же захотите узнать противоположную точку зрения на многие легенды, связанные с Феофаном, на историю его появления на Руси, на атрибуцию ряда приписываемых Феофану произведений, вам целесообразно познакомиться с исследованиями

другого искусствоведа – М. В. Алпатова, в частности с книгой «Феофан Грек» (М., 1979) и со статьёй «Феофан в Москве», вошедшей в первый том двухтомника учёного «Этюды по истории русского искусства» (М.: Искусство, 1967. С. 88–98). У М. Алпатова, кроме того, как всегда, дана историография проблемы, материалы дискуссии с другими авторами, ряд интересных (кстати, тоже спорных) наблюдений. На одно из таких наблюдений хотелось бы обратить внимание читателя.

Судьба сохранила два достоверных произведения Феофана в Новгороде и в Москве. Немногочисленные летописцы донесли до нас сведения о выполнении им фресок в Преображенском соборе в Новгороде и – вместе с Андреем Рублёвым и Прохором с Городца (в 1405 г.) – росписи Благовещенского собора в Москве.

Не нужно быть искусствоведам, чтобы, сравнив (даже не обязательно побывав в соборах, хотя это и желательно, но можно и по репродуцированным изображениям в альбомах, которые вы найдёте в любой крупной библиотеке) московские и новгородские работы Феофана, увидеть их большое различие. В чём тут дело? Только ли в большом временном перерыве между ними – почти четверть века? Изменилась ли с возрастом манера мастера? Автор-искусствовед предлагает рассмотреть проблему в историческом контексте, что нас в нашем очерке особенно привлекает!

Итак, в Новгороде, обращает внимание читателя М. В. Алпатов, Феофан работал в Преображенском соборе для боярина Василия Даниловича и для жителей Ильиной улицы, в Москве он украшал великокняжеский собор в самом центре Кремля, рядом с княжеским теремом, неподалёку от митрополичьих палат. В Новгороде он мог в большей степени отдаться вдохновению, в

Москве он должен был соотносить своё вдохновение с понятиями и вкусами, которые складывались при дворе московского великого князя после победы над татарами, а вкусы эти отличались особым интересом к каноническому византийскому искусству; в Москве тогда, по словам летописцев, византийские иконы были чрезвычайно популярны – всё это не могло не повлиять на стиль Феофана.

И ещё на один весьма примечательный аспект темы (примета времени!) обращает внимание М. В. Алпатов: Феофан мог почувствовать в начале XV в. даже известную враждебность, существовавшую тогда между москвичами и новгородцами. Ведь незадолго до переезда Феофана в Москву Дмитрий Донской ходил походом на Новгород. И это могло заставить иконографа отказаться от приёмов, характерных для его новгородского периода творчества.

Работа над иконостасом кремлёвского собора заставила Феофана, по мнению М. Алпатова, изменить характер своих приёмов. «Сказалась и новая обстановка, в которой он выступал, сказалось и сотрудничество с русскими мастерами. Во всяком случае, в Москве Феофан не был уже тем «неистовым мастером», каким он предстаёт в новгородских фресках. Он стал в большей степени «хитрым философом», как именовал его Епифаний Премудрый, один из московских почитателей».

Дионисий (ок. 1440 – конец 1502)

Полна загадок и история жизни другого иконографа – Дионисия. Искусствоведы Н. Голейзовский и С. Ямщиков в статье, предваряющей альбом «Дионисий. Образ и цвет» (М.: Изобразительное искусство, 1970. 22 с.), отмечая загадочность творчества этого мастера, признают, что система образного мышления и художественный метод его до сих пор во многом непонятны и непонятны историками искусства.

К слову сказать, историки расходятся во мнениях и о датах жизни Феофана Грека и Дионисия, и о их участии в росписях того или иного храма. Не расходятся лишь в оценке их мастерства, соглашаясь, например, с современником Дионисия, который так характеризовал иконы,

созданные под его руководством для Успенского собора Московского Кремля: «Иже и написа чудно вельми».

Столь же высокую оценку работе мастера дал автор жития Иосифа Волоцкого, назвавший Дионисия и его сотоварищей «лучшими и искуснейшими в Русской земле живописцами».

Дионисий умер предположительно до 1508 г. Но создать успел работы грандиозные. Среди них фрески храма Рождества Богородицы в Ферапонтове монастыре, иконы для Успенского собора Московского Кремля, икона «Богоматерь Одигитрия» для Вознесенского монастыря, житийные иконы митрополитов Петра и Алексея, росписи храма Успения Богоматери в Иосифо-Во-локоламском монастыре, куда мастер был приглашён игуменом Иосифом Волоцким, крупным общественным деятелем и публицистом XV., который познакомился с художником в Пафнутьеве монастыре (вот откуда сведения о Дионисии в житии Иосифа Волоцкого).

По иконам Дионисия можно изучать историю взаимоотношений государства и церкви на рубеже XV–XVI вв. Лишь один пример, приводимый Н. Голейзовским и С. Ямщиковым: в Государственной Третьяковской галерее хранится замечательная икона работы Дионисия «Спас в силах», первоначально находившаяся в Троицком соборе Павлова Обнорского монастыря близ Вологды. Так вот, икона не только точно атрибутируется (на обороте иконы с изображением Спаса сохранилась резная надпись: «В лето 7008 (1500) писан Деисус и праздники и пророци Денисьева письмени»), но и имеет свою «легенду»: предполагается, что икона была пожертвована в монастырь Василием III.

Как ни странно, в летописях не сохранилось следов о последней грандиозной работе Дионисия – иконах и фресках собора Ферапонтова монастыря. Однако подлинность работы Дионисия и здесь не вызывает сомнений. Надпись над северной дверью Рождественского храма в монастыре сообщает, что живопись была выполнена «при благоверном великом князе Иване Васильевиче всеа Руси, а писци Дионисие иконник со своими чады».

Однако «при Иване Васильевиче» не значит «для Ивана Васильевича». Интересная деталь: гениальный художник своего времени оказался как бы в оппозиции царской власти. И история росписи монастырского собора – тому подтверждение. Дело в том, что в конце XV – начале XVI в. в Ферапонтове монастыре жили церковные деятели, взгляды которых противоречили великокняжеской политике. Ради идеи отторжения монастырских земель Иван Грозный на определённом этапе стал поддерживать нестяжателей, иосифляне же оказались в опале. Среди оппозиционеров были многие давно уже близкие по духу Дионисию люди, духовные друзья, такие, как уже упоминавшийся в данном контексте Иосиф Волоцкий и ростовский архиепископ Иоасаф, который демонстративно удалился в Ферапонтов монастырь и, как предполагают исследователи, пригласил туда Дионисия. Древнерусские иконы – не только свидетельство высочайшего взлёта духовной культуры русского народа после освобождения от татаро-монгольского ига, не только очищающие душу высокие произведения, имеющие вечную художественную ценность, но и замечательные источники для изучающего историю своего Отечества. Такие своеобразные «исторические» записки оставил нам в своих фресках и иконах и великий изограф Дионисий. Вглядитесь, например, в икону «Митрополит Алексей», хранящуюся в Третьяковской галерее. Происходит она из Успенского собора Московского Кремля и предположительно создана в 80-е гг. XV в. Следуя совету своего друга и покровителя Иосифа Волоцкого изображать святых «ако живых и стоящих с нами», художник создаёт хотя и идеализированный, но живой портрет конкретного, реально жившего человека. Но не только этим интересен «портрет»-икона для историков. Вглядитесь в её житийные клейма (двадцать окружающих «портрет» клейм составляют рассказ о его жизни): это своего рода иллюстрированная история! Здесь и сцена, изображающая беседу Алексея и Сергия Радонежского об основании Спасского монастыря в Москве, и благословление Алексием ученика Сергия Андроника на игуменство, четыре клейма рассказывают о поездке Алексея в Орду; а вот рассказ о молитве Алексея в Успенском соборе в Москве перед гробом митрополита Петра; вот жанровые

«сценки» – одно клеймо изображает встречу митрополита с великим князем и боярами, другое – закладку гробницы Алексия в Чудовом монастыре.

Дионисий был не только прямым продолжателем традиций Рублёва, но и сам стал первым среди равных изографом во второй половине XV в. Это был истинный подвижник духа, страстный просветитель идей гармонизаций внутреннего и внешнего мир, взаимодействия душевных и физических сил. Он дружил с выдающимися книжниками и философами своего времени – Вассианом Рыло и Иосифом Волоцким, Спиридоном-Саввой и Нилом Сорским, – притом некоторые из его друзей являлись идейными противниками (как Иосиф и Нил).

Древний летописец называет Дионисия «изящным и зело хитрым в Русской Земле». Как удивительно меняется значение слов с веками. Вся хитрость художника – его талант, отданный служению высшей духовной цели. «Творчество Дионисия, – пишет автор очерка о его жизни и творчестве Н. А. Фёдорова, – ликующая светлая песнь в красках, прославляющая добро и красоту, – явилось выражением блестящего расцвета культуры и искусства эпохи, когда молодое русское государство утверждало своё могущество» («50 биографий мастеров русского искусства». Л.: Аврора, 1970).

Как и искусство его великого предшественника и учителя Андрея Рублёва, искусство Дионисия отразило и передовые идеи эпохи образования единого Русского государства.

Андрей Рублёв (ок. 1360–1370 – 1427)

Трудно понять истоки таланта Андрея Рублёва, чьё искусство стало нашей национальной гордостью. Как объяснить, например, его великую «Троицу» и её воздействие на человеческую душу? Ведь перед нами не просто иллюстрации к Библии – явление Саре и Аврааму трёх ангелов, а воплощенный в красках и линиях некий духовный символ, казалось бы, простым сочетанием красок и линий вызывающий у стоящего перед иконой человека светлое настроение, ощущение гармонии с окружающим его миром...

Истина Андрея Рублёва...

«Есть «Троица» Рублёва, значит, есть Бог». Это ставшее крылатым выражение отца Павла Флоренского говорит о значении и смысле земного служения инока Андрея. В этой иконе приоткрывается духовная сердцевина христианства. Отражённые в ней мир, красота и гармония обращены к человеческому бытию, неразрывно с ним связаны. Поразительно проявилась в ней характерная именно для Руси эпохи Рублёва духовная умиротворённость.

Всенародная любовь, всеобщее признание этого выдающегося деятеля духовной культуры XV в. сегодня... И долгий предшествующий период его незнания, непризнания, равнодушия к его личности и творчеству. В конце XVIII в. в Спасо-Андрониковом монастыре были сбиты обветшавшие стенные росписи – последняя его работа. Оказалось затерянным тогда же место его погребения. А неповторимая красота икон «Рублёва письма» к тому времени скрылась под тёмной олифой, поздними ремесленными поновлениями и сплошными окладами. Представление о его работах было столь абстрактным, что собиратели середины XIX столетия просто приписывали ему чуть ли не каждую выдающуюся древнюю икону. Лишь после реставрационного раскрытия «Троицы», «Звенигородского чина», некоторых других икон, а также выявления ряда письменных свидетельств о жизни и трудах преподобного Андрея, его образ приобрёл отчётливость.

Однако долгое время о Рублёве говорили только как о художнике.

Подлинный масштаб, место в духовной культуре средневековой России А. Рублёва, настоящая встреча с «чудным добродетельным старцем и живописцем», как справедливо пишет А. К. Копировский на страницах газеты «Московский духовный вестник» (1989. № 11. Сент. С. 8), может приоткрыться, состояться лишь на основе диалога богословов, священ-

ников-практиков с учёными, музейными работниками, искусствоведами и философами. Ибо инок Андрей неотделим от истории русской православной церкви, так же, как неотделимы созданные им лики святых от истории русской культуры.

Но проблема имеет и иной аспект.

Интересные наблюдения относительно творчества Рублёва принадлежат известному искусствоведу М. В. Алпатову, в частности, они изложены в его статьях «Икона времени Андрея Рублёва», «Рублёв и Византия», «Классическая основа искусства Рублёва» и «О значении «Троиц» Рублёва», вошедших в первый том его двухтомника «Этюды по истории русского искусства» (М.: Искусство, 1967. 216 с.). В случае, если вы захотите рассмотреть связь искусства иконографа инака Андрея и его времени, Вам без обращения к работам М. Алпатова не обойтись, не только потому, что учёный высказывает ряд интересных предположений и гипотез в ходе рассмотрения творчества Рублёва, но и потому, что в его статьях, как правило, широко представлены элементы историографии – анализ вышедших ранее работ других русских и зарубежных авторов, их гипотез. Не вдаваясь в подробности дискуссии М. В. Алпатова с другими искусствоведами, представляющей интерес более для специалистов, нежели для читателей, изучающих самостоятельно историю культуры своего Отечества, на один постулат учёного хотелось бы Ваше внимание обратить непременно.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.