

## ЖИВОПИСЬ

«Абстрактный психологизм», свойственный житийной литературе конца XIV—XV в., Русскому Хронографу, проникающий во все формы исторического повествования, сказывается и в живописи этого времени. Подъем русской живописи во второй половине XIV в. идет под знаком особого внимания к человеческой психологии.

Предвозрождение резко изменило культурное лицо средневековья, принесло огромное тематическое обогащение искусству. Выдвижение в эпоху Предвозрождения на первое место чувств, чувственного опыта, внутренней жизни человека и первые проблески индивидуализма имели очень большое значение для всего европейского искусства, и, в частности, для поразительного по силе изобразительного искусства Новгорода XIV в.

Те же веяния, которые ощущаются в Западной Европе в искусстве Чимабуэ, Джотто, Дуччо, в Византии — в фресках Кахрие Джамии и Мистры, в Болгарии — в фресках Ивановского монастыря, Земена, пронизывают собою и новгородские фрески XIV в., фрески Михайло-Сковородского монастыря, Спаса Преображения, Волотова Федора Стратилата, Ковалева, церкви Рождества на кладбище и др.

Живопись этой поры обогатилась новыми темами, ее сюжеты значительно усложнились, в них много повествовательности, события трактуются психологически, художники стремятся изобразить переживания действующих лиц, подчеркивают страдания, скорбь, тоску, страх или радость и экстатическое волнение. Священные сюжеты трактуются менее торжественно, интимнее, обыденнее. В трактовке человеческого образа сказалось живое наблюдение. Вместо изображения изолированных и неподвижных человеческих фигур с прямо устремленным на зрителя взором, которые были так характерны для стенописи XI—

XII вв. (например, для фресок Нередицы), живопись XIV в. изображает человека в сложных композициях, в сильном движении. Человеческие фигуры обращены не к зрителю, а как бы вовлечены во внутреннюю, не зависящую от зрителя жизнь композиции.

В отличие от фресок XI—XIII вв., на которых изображения по большей части изолированы друг от друга, обращены к зрителю, фрески XIV в. изображают фигуры в постоянном взаимодействии. Изображения людей обращены друг к другу, охвачены внутренним, замкнутым действием, взаимодействуют между собой и с окружающей природой, с архитектурными деталями и предметами. Движения фигур согласованы, они как бы втянуты в общий ритм, охватывающий всю композицию. В композициях XIV в. нет четко отграниченных друг от друга зон. Все части композиции, краски и рисунок находятся в единстве. Художники заставляют человеческие тела изгибаться, обращают их друг к другу, разворачивают складки их одежды, как бы колеблемые сильным ветром. Широкие и плавные жесты, легко стремящиеся друг к другу несколько удлиненные фигуры, одежды в многочисленных и беспокойных складках характерны для новгородских фресок этой поры. Значительно усилилась роль пейзажа, охваченного тем же бурным, все пронизывающим движением. В орнамент этого времени проникают натуралистические детали, элементы наблюдения природы. Особенно часты в нем растительные мотивы: расцветающие почки, сильно изогнутые листья каких-то фантастических трав.

\*

Новые веяния в русской живописи сказались еще в первой половине XIV в. Есть все основания усматривать их уже в псковских фресках Снетогорского монастыря, выполненных в 1313 г. Снетогорские фрески представляют собой своеобразное сочетание архаических и новых элементов. Их нельзя еще в полной мере связывать с так называемым «Палеологовским ренессансом»,<sup>1</sup> но в них уже есть та динамичность и тот «абстрактный психологизм», которые составляют характерные черты нового искусства XIV в.

<sup>1</sup> В. Н. Лазарев. Псковская живопись XIV века. — История русского искусства. Под общей редакцией И. Э. Грабаря, В. С. Кеменова и В. Н. Лазарева, т. II, М.—Л., 1954, стр. 354.

Новые веяния отразились в полной мере в середине XIV в. в Новгороде — во фресках церкви Михайло-Сковородского монастыря.<sup>2</sup> Они были раскрыты в 1937 г. и погибли во время войны — в 1941 г. От них сохранились лишь отдельные фотографии, сделанные во время реставрационных работ. Фрески эти отличались не свойственным предшествующей живописи динамизмом и проникновением в психологию изображаемых лиц. Среди расчищенных фресок имелись сложные многофигурные композиции «Вознесения», «Воскрешения Лазаря» и «Входа в Иерусалим», выполненные несколькими мастерами.

По-видимому, новые веяния рано сказались и в Москве. Источники говорят об очень интенсивной художественной жизни Москвы в конце первой половины XIV в. И эта интенсивная художественная жизнь была явно связана с византийским искусством этого времени. Так, в 1344 г. митрополит Феогност пригласил для росписи Успенского собора в Москве («церкви Пречистыя богородици») греческих мастеров. В середине XIV в. летописец говорит об артели живописцев, работавших в Москве под руководством Гоитана, Семена и Ивана: «русстии родом, а гречестии ученицы». Ясно, что их художественная манера резко отличалась от той, которая была свойственна представителям русской живописной школы. Артель эта расписывала церковь Спаса на Бору Московского кремля. Росписи ее были закончены в 1346 г. В 1344 г. другая русская артель — Захарий, Дионисий, Иосиф и Николай — расписывала московский Архангельский собор. Росписи этого собора и церкви Иоанна Лествичника были также закончены в 1346 г.

Таким образом, не только Новгород, но и Москва жила в середине XIV в. интенсивной художественной жизнью, на которую значительное влияние оказывала византийская живопись.

---

<sup>2</sup> В датировке фресок Михайло-Сковородского монастыря соглашаемся не с Ю. А. Олсуфьевым, относившим их к концу XIV в. (Ю. А. Олсуфьев. Вновь раскрытые фрески в Новгороде. — Архитектурная газета, 1937 г., 18 октября), а с Н. Лазаревым, относящим их к концу 50-х годов XIV в. (В. Н. Лазарев. 1) Росписи Сковородского монастыря в Новгороде. — «Памятники искусства, разрушенные немецкими захватчиками в СССР», сборник статей под ред. акад. И. Грабаря, М.—Л., 1948, стр. 91 и сл., особенно стр. 100; 2) Живопись и скульптура Новгорода. История русского искусства, т. II, стр. 142).

Новое движение в живописи ярче всего представлено в России творчеством византийского мастера Феофана Грека.

До прибытия в Россию Феофан «своею рукою» расписал ряд церквей в Константинополе, Халкидоне, Галате (предместье Константинополя) и Каффе (ныне Феодосия в Крыму); из Каффы, очевидно, Феофан и был приглашен в Новгород. Летописи неоднократно упоминают работу Феофана. В 1378 г. он «подписывает» Спаса на Ильине в Новгороде, в 1395 г. вместе с Семеном Черным и своими учениками расписывает церковь Рождества с приделом Лазаря в Москве, в 1399 г. с учениками — Архангельский собор в Кремле и, наконец, в 1405 г. вместе с Андреем Рублевым и старцем Прохором — московский Благовещенский собор. Этим не исчерпывается объем работ Феофана. Он работал в Нижнем, в Коломне и, по-видимому, в других местах.<sup>3</sup> По словам Епифания Премудрого, оставившего нам восторженный панегирик Феофану, всего им было расписано до 40 каменных церквей.

Более 30 лет прожил Феофан в России, не только уча, но и учась. Как и многие из приезжавших впоследствии в Россию художников, Феофан подпал под мощное воздействие русской художественной традиции и вместе с тем как нельзя более вовремя сумел привить ей много нового и жизненно необходимого. Епифаний Премудрый называет в своем письме Феофана Грека «изографом» и отмечает его дар сочинять и рисовать от себя, без помощи образцов и «переводов». Характерная особенность искусства Феофана состоит в необыкновенной уверенности его мазка, широте и твердости письма. Живописный опыт, умение рассчитывать расстояние, с которого будет обозреваться его работа, реалистическая трактовка голов и чутье колориста отличают Феофана. Епифаний отмечает, что, когда Феофан работал, он «ногами же без покоя стояше». В этом наблюдении Епифания мы узнаем характерную привычку художника-монументалиста, которому приходилось все время отступать от своей работы, чтобы обозреть ее со стороны. Фреска требовала умения быстро работать по сырой шту-

<sup>3</sup> См.: В. И. Антонова. О Феофане Греке в Коломне, Переяславле-Залесском и Серпухове. — Материалы и исследования Гос. Третьяковской галереи, т. II, М., 1958, стр. 10—22.

катурке, пока она еще не высохла, и заранее твердо держать в голове точный план всей росписи, так как изменять что-либо в письме было бы уже поздно.

В. Н. Лазарев так характеризует живописную манеру Феофана Грека: «Обладая могучим живописным темпераментом, Феофан пишет в резкой, решительной, смелой манере. Он лепит свои фигуры энергичными мазками, со сказочным мастерством накладывая поверх карнации сочные белые, голубоватые, серые и красные блики, придающие его лицам необычайную живость и сообщающие им ту напряженность выражения, которая обычно так волнует, когда смотришь на его святых. Эти блики-отметки далеко не всегда кладутся Феофаном на выпуклые, выступающие части. Нередко мы находим их на наиболее затененных частях лица. Поэтому их и нельзя сравнивать с тречентистской светотеневой моделировкой, в которой распределение света и тени подчинено строгой закономерности. Феофановский блик — это могучее средство для достижения нужного эмоционального акцента, это тонко продуманное средство экспрессивного воздействия. Приходится поражаться, с какой бесподобной уверенностью пользуется им Феофан. Блики и движки не только лепят у него форму, но динамизируют ее; они всегда попадают в нужную точку, никогда не отклоняясь от последней, в них всегда есть своя глубокая внутренняя логика, они полны движения. При помощи этих живописных приемов Феофан усиливает иллюзионизм своих глубоко одухотворенных образов. Подобно фантастическим привидениям вырисовываются на серебристо-голубом фоне изображенные им грозные фигуры святых. Главный акцент поставлен на лицах, чей острый, напряженный психологизм с предельной силой воплощает внутреннюю борьбу».<sup>4</sup>

Лучше всего дают представление о творчестве Феофана фрески новгородской церкви Спаса Преображения на Ильине 1374 г.

Освобожденная от позднейших пристроек и реставрированная в советское время, церковь Спаса является одной из самых больших достопримечательностей Новгорода. Летопись сохранила нам имена лиц, «трудившихся» над ее

---

<sup>4</sup> В. Н. Лазарев. Живопись и скульптура Новгорода. История русского искусства, т. II, стр. 160—161. Ср. также: В. Н. Лазарев. Феофан Грек и его школа, М., 1961.

украшением: это «боярин Василий Данилович, со уличаны Ильины улицы», художественному вкусу которых мы обязаны приглашением для ее росписи Феофана Грека. Церковь Спаса была создана в том художественном соревновании, которое было характерным явлением новгородской жизни XIV в. Эта атмосфера искусства отразилась, в частности, и в новгородской летописи, обычно скупой и лаконичной, но точной в упоминаниях имен строителей церквей, в датировке их построения, переделок и настенных росписей.

Церковь Спаса Преображения расписана Феофаном Греком двумя-тремя близкими, интенсивными, теплыми тонами (коричневатыми, красновато-желтыми). Его мазок энергичен, резок, короток, светотень выражена резко, контуры до предела обобщены. Человеческие фигуры исполнены внутреннего напряжения, полны повышенного психологизма, динамики чувств. Психологические характеристики, данные им в изображении праотцев, пророков, столпников, изумительны по силе. Росписи Феофана производят впечатление необычайно мощных монументальных, письмо отличается «корпусностью» и вместе с тем какою-то особой трагичностью мировосприятия. Его знаменитая «Троица», написанная им в приделе церкви Спаса на Ильине, сравнительно с нежной и человечной «Троицей» Андрея Рублева производит впечатление видения «Страшного суда» — такой карающей силы исполнены ее грозные ангелы.

Фрески Феофана Грека отличаются необыкновенным единством стиля во всех своих деталях без исключения. Даже само расположение фресковых изображений, общая композиция росписей подчинена внутреннему динамизму и своеобразному драматизму его творчества.

Вот, что пишет В. Н. Лазарев о самой системе и расположении росписей Феофана Грека в церкви Спаса на Ильине, о которой мы отчасти можем судить по росписям угловой камеры церкви, где находился Троицкий придел: «Что поражает в росписи угловой камеры — это необычайная свобода композиционного построения. В пределах второго пояса фронтально стоящие фигуры святых смело сопоставлены с полуфигурой „Знамения“ и повернутыми к алтарю фигурами святителей; в пределах верхнего пояса медальоны чередуются с фигурами в рост и с многофигурной композицией „Троицы“. Это вносит в роспись тревож-

ный, беспокойный ритм. Строгая уравновешенная архитекtonика сознательно ломается, чтобы уступить место такой трактовке, в которой моменты эмоционального порядка могли бы получить полное господство. Фигуры как бы выплывают из неярких серебристо-фиолетовых и серовато-голубых фонов, они кажутся случайно разбросанными по плоскости стены, в их асимметрическом распределении есть своя глубокая логика, поскольку этот нервный — то учащенный, то замедленный — ритм способствует созданию впечатления драматической напряженности. Божество предстает зрителю в „грозе и буре“, готовое в любое мгновение исчезнуть, чтобы затем вновь явиться, но уже в ином виде и в ином положении». <sup>5</sup> «Асимметрическая расстановка фигур в пределах одного пояса и чередование в нем фигур с полуфигурами и многофигурными сценами органически связаны у Феофана со всем строем его художественного мышления. Можно без преувеличения сказать, что оба эти приема вытекают из глубины его сокровенных творческих замыслов». <sup>6</sup>

Искусство Феофана было высоко оценено его современниками: на одной из миниатюр Лицевого свода Ивана Грозного Феофан Грек изображен расписывающим церковь перед толпой удивленных москвичей.

Он оставил значительный след в русском искусстве — в монументальной живописи, в иконописании и в искусстве книжной миниатюры, но и сам подпал под мощное влияние русского искусства. В частности, это русское влияние особенно заметно в принадлежащих его кисти иконах Благовещенского собора Московского кремля. В Благовещенском соборе самим Феофаном Греком были выполнены иконы Деисусного чина иконостаса. Здесь, в этих иконах, Феофан Грек встретился с задачами, которые не могли быть ему знакомы в Византии. Византия не знала такого развитого иконостаса, как Россия. Иконы в иконостасе, писавшиеся Феофаном Греком, были необычно велики по размерам: более двух метров в высоту и более метра в ширину. Таких крупных икон Феофану не приходилось писать у себя на родине, и в них заметно сказалось русское влияние.

---

<sup>5</sup> В. Н. Л а з а р е в. Живопись и скульптура Новгорода. История русского искусства, т. II, стр. 157—158.

<sup>6</sup> Там же, стр. 158.

Новые веяния в области живописи сказались и во многих других росписях и иконах XIV в. Особенно сильны они были в Новгороде. Социальный строй и политическое устройство Новгорода, близкое итальянским городам-коммунам, немало способствовало, очевидно, возникновению в нем предренессансного движения.

В трех километрах от Новгорода, на берегу одного из рукавов Волхова — Волховца (или Жилотуга), находилась прославленная своими фресками церковь Успения на Волотовом поле. До разрушения ее фашистами она представляла собою одну из самых больших ценностей русского искусства. Волотовская церковь была построена в 1352 г. архиепископом Моисеем. Главная достопримечательность церкви заключалась в ее прекрасно сохранившихся фресках.

Исследователи спорят о том, когда были созданы эти фрески. Некоторые относят их к дофеофановскому времени — к 1363 г., другие — к послефеофановскому, к 70—80-м годам XIV в. Но, когда бы ни были созданы эти фрески, их связь с предренессансными настроениями и с феофановскими живописными приемами несомненна.

Фрески Волотовской церкви были выдержаны в одной гамме, сочетающей глубокие серовато-синие тона с розовыми и зеленоватыми. Общая композиция фресок была охвачена единым движением, которое наполняло собою всю церковь. Человеческие фигуры, изображения скачущих всадников, молниевидные изломы скал казались разметанными ветром по стенам. Большинство сложных изображений имело диагональную композицию, подчеркивавшую движение и прямо противоположную застылости строгих вертикальных композиций XI—XII вв. Изображения были исполнены мягко, эскизно, их контуры были несколько растушеваны, художник стремился передать ощущение пространства, и фигуры производили впечатление реющих перед стеной призраков.

В композиции «Рождества» поразительно сильно выражено движение волхвов, мчащихся в развевающихся одеждах на белых конях на фоне динамического, напряженного горного пейзажа. Все движение этой композиции подчинено властному, указывающему вперед движению руки



женской фигуры, символизировавшей собою рождественскую звезду, показавшую волхвам путь в Вифлеем.

В композиции «Вознесения» апостолы в бурном движении как бы стремятся взлететь вслед за возносящимся Христом. Тем же порывом охвачены извивы пейзажа и складки раздуваемых ветром одежд апостолов.

Исключительной порывистостью отличается поза отпрянувшего от Марии Магдалины Христа в фреске «Воскресение».

В композиции «Воскрешение Лазаря» Мария распростерта на земле и всем телом тянется к ногам Христа; Марфа быстро устремляется от земли к Христу, требуя чуда. Повелительный жест Христа, воскрешающего Лазаря, исполнен силы. Вся композиция проникнута исключительным драматизмом.

Меняется и самый облик богоматери, из величественной «царицы небесной» становящейся девочкой с еще детским лицом, остро выражающим человеческую скорбь о Христе (в композиции «Вознесения»).

По своему содержанию и по трактовке «священных» сюжетов росписи Волотова значительно отступали от церковной традиции. Отдельные детали композиций и целые сюжеты были в них заимствованы из народных легенд, проникнутых ненавистью к богатым и к господствующим классам. Одна из композиций изображает Христа в образе нищего с сумой и посохом, в рубище, босого, пришедшего в богатый монастырь к игумену во время пиршества и безжалостно прогнанного им. Жизненны и естественны полные движения позы пирующих, их одежды современны, возможно, даже следуют правилам тогдашней моды.

Волотовский мастер, гениально расписавший стены этой небольшой церкви, стремился как бы приблизить религиозные сюжеты к современности, насытить их человеческим содержанием, передать психологические переживания, внести в них то религиозное вольнодумство, которое привело в XIV в. и в Новгороде и в Пскове к появлению ересей.

К фресковым росписям Волотова близки фрески новгородской церкви Федора Стратилата. Сама церковь была построена в 1360 г. Фрески ее относятся к несколько более позднему времени. Выполнил их, по-видимому, кто-то из учеников Феофана Грека.

Фрески Федора Стратилата мягче, лиричнее фресок Волотова. Их розово-сиреневатая, дымчатая гамма еще

прозрачнее вологовской. Движение ритмичнее. В более просторных помещениях храма еще резче проявляется характер призрачности росписи. Вместе с тем в них еще сильнее сказывается сентиментальный, эмоциональный дух христианства, особенно типичный для XIV в. В композиции «Сошествие во ад» Христос всепрощающим жестом привлекает к себе грешников. Он избавляет их от страданий в аду, и грешники со всех сторон устремляются к Христу, полные любви к своему спасителю.

Резко иной характер имели погибшие во время последней войны фрески Ковалева (1380 г.), которые обычно принято сопоставлять с одновременными им росписями сербских храмов. Рисунок их тяжелее, тона глуше.

Интересным дополнением к перечисленным фрескам являются фрески новгородской церкви Рождества на кладбище. Фрески церкви Рождества выражают стремление к более отчетливому письму, к многоцветности, к измельчению рисунка.

Влияние искусства фресок испытывают на себе и прославленные новгородские иконы XIV в., отличающиеся необыкновенной интенсивностью цвета, яркостью красок и, в известной мере, свободой композиции. Однако иконная живопись в гораздо большей степени, чем фресковая, находится во власти традиций живописи XII—XIII вв. вследствие сложности своей техники, требовавшей устойчивых приемов работы.

Фрески Спаса Преображения, Вологова, Федора Стратилата, Ковалева, Рождества на кладбище свидетельствуют о необычайной интенсивности художественной жизни Новгорода, о наличии многих мастеров и существовании нескольких художественных школ. Вместе с тем совершенно очевидно, что те культурные явления, которые считаются типичными для европейского Предвозрождения XIV в., были и в Новгороде. Более того — именно в Новгороде предвозрожденческая живопись XIV в. проявлялась в своих наиболее ярких и многочисленных образцах.

\*

В Москве вокруг Дмитрия Донского сосредоточился обширный круг лиц, связанных с идеями эпохи Предвозрождения. Близость их к Дмитрию Донскому опровергает ходячие представления о необразованности этого крупней-

шего политического и культурного деятеля возвышающейся Москвы. Человеком нового культурного склада, покровителем нового искусства и новой образованности был близкий к Дмитрию Донскому митрополит Алексей. Представителем новых идей был деятельный сторонник и «кум» Дмитрия Донского — Сергей Радонежский, в монастыре которого зародилась новая литературная школа, связанная с идеями Предвозрождения. Замечательным книжником был и друг Донского — Михаил-Митяй, которого Дмитрий пытался одно время сделать митрополитом всея Руси. В эпоху Донского в Москве работают многие живописцы, в том числе греческий художник Игнат. Неизменный соратник Донского, герой Куликовской победы — князь Владимир Андреевич Серпуховский оказывает особое покровительство Феофану Греку. Замечательно, что в том же кругу новой предвозрожденческой образованности вырос величайший художник древней Руси — Андрей Рублев. Его деятельность началась в центре русского предвозрожденческого движения — Троице-Сергиевом монастыре. Оттуда Андрей Рублев перешел ближе к Москве, в Андроников монастырь, который был так же, как и Троице-Сергиев, близок к Дмитрию Донскому и к его непосредственным преемникам. Он работал в Звенигороде у второго сына Дмитрия Донского — Юрия Дмитриевича Звенигородского. Сергей Радонежский, его окружение, непосредственные участники и сыновья участников Куликовской битвы — вот те люди, в общении с которыми выработалось мировоззрение Рублева. Он родился около 1360 или 1370 г. и умер между 1427 и 1430 гг.

Живописных произведений Андрея Рублева сохранилось немного, но то, что известно о его деятельности, свидетельствует, что все его творчество было неразрывно связано с Москвой и ближайшими к ней городами и монастырями. В 1405 г. Андрей Рублев вместе со старцем Прохором из Городца и Феофаном Греком расписывал Благовещенский собор Московского кремля. В 1408 г., по приказанию московского великого князя Василия Дмитриевича, Андрей Рублев совместно со своим неразлучным другом Даниилом Черным расписывает Успенский собор во Владимире. В 1424—1426 гг. троицкий игумен Никон пригласил Андрея Рублева и Даниила Черного для росписи фресками и украшения иконами Троицкого собора в Троице-Сергиевом монастыре. Именно к этому времени относится,

по-видимому, и самое совершенное из известных произведений Андрея Рублева — его знаменитая «Троица», ныне хранящаяся в Третьяковской галерее в Москве. До Великой Октябрьской революции «Троица» считалась единственным достоверно принадлежащим Андрею Рублеву произведением. Только после работ и экспедиций руководимых И. Э. Грабарем Государственных реставрационных мастерских в 20-х годах XX в. удалось составить более полное представление о творчестве Рублева. Была расчищена часть фресок, выполненных Андреем Рублевым и Даниилом Черным во владимирском Успенском соборе. В селе Васильевском около Владимира была найдена и реставрирована часть икон из того же Успенского собора (в том числе несомненно рублевские — «Апостол Павел», «Вознесение» и др.). В Саввино-Сторожевском монастыре в Звенигороде удалось обнаружить рублевские иконы: «Архангел Михаил», «Спас» и «Апостол Павел» (Третьяковская галерея). В том же монастыре, как и в Звенигородской церкви Успения, были обнаружены фрески, возможно принадлежащие Рублеву.

Частичным реставрациям были подвергнуты работы Андрея Рублева в Троицком соборе Троице-Сергиева монастыря, в Благовещенском соборе Московского кремля и т. д.

В иконостасе Благовещенского собора Андрею Рублеву принадлежат, по-видимому, шесть икон: «Благовещение», «Рождество Христово», «Сретение», «Крещение», «Воскрешение Лазаря», «Вход в Иерусалим» и «Преображение»; в иконостасе Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры, кроме уже упомянутой знаменитой «Троицы», — «Крещение», «Архангел Гавриил», «Апостол Павел».

Гениальное творчество Андрея Рублева всегда привлекало исключительное внимание последующих поколений. Оно стало предметом легенд и страстных споров. С именем Андрея Рублева соединялось все лучшее, что было в древнерусской живописи. Его живописным произведениям дивились современники и отдаленные потомки. О судьбе его икон записывалось в летопись. Стоглавый собор Грозного ставил Андрея Рублева в образец всем иконописцам. Исследователи XIX и XX вв. сравнивали Андрея Рублева с Беато Анжелико, с Чимабуэ, с Перуджино, с Джорджоне, с мастерами сиенской и умбрийской школ, с мастерами античности, с Рафаэлем и Леонардо да Винчи. И дей-

ствительно, в творчестве Андрея Рублева есть нечто, что роднит его с лучшими мастерами человечества: глубокий гуманизм, высокий идеал человечности, отличавший и великие античности, и гениев Возрождения.

Творчество Андрея Рублева поднялось на той же волне Предвозрождения, которая несла и искусство Новгорода, Пскова второй половины XIV в. В нем отражен тот же интерес к человеку, к его индивидуальности, к его психологии. В нем сказалось непосредственное наблюдение природы, человеческого тела. Складки одежд ложатся легко, естественно, облегают естественные телесные формы. Творчество Рублева отличается глубиной и одухотворенностью человеческих образов, спокойный ритм линий, изящество и грация движений человеческого тела, совершенство законченных композиций, нередко как бы вписанных в круг, общая жизнерадостность живописи, исполненной блаженно ясных и глубоких чувств.

Сравнительно с искусством Феофана Грека, живопись Андрея Рублева отличается большим спокойствием; движение сдержаннее, краски ярче; в тематике Рублева усилены мотивы прощения, заступничества за грешников; его творчество лиричнее, мягче, душевнее феофановского. От произведений Андрея Рублева веет сдержанным и тихим оптимизмом, внутренней радостью.

Андрей Рублев был первым русским живописцем, в творчестве которого с особенной силой сказались национальные черты. Высокий гуманизм, чувство человеческого достоинства — черты не лично авторские: они взяты им из окружающей действительности. В этом убеждает тот образ человека, который воплощен в произведениях Рублева. Он не мог быть выдуман художником; он реально существовал в русской жизни. Грубые и дикие нравы не могли дать той утонченной и изящной человечности, которая зримо присутствует в произведениях Рублева и его школы. Если бы от XIV—XV вв. не сохранилось ничего, кроме произведений Рублева, то они одни могли бы ясно свидетельствовать о высоком развитии на Руси XIV—XV вв. как человеческой личности, так и общественной культуры. Именно эти «общественные» корни человеческого идеала Андрея Рублева и делают его творчество глубоко национальным.

Замечательно, что русский национальный тип лица явно ощущается в рублевском «Спасе» из звенигород-



1. Глеб. Деталь иконы «Борис и Глеб». XIV в.  
Государственная Третьяковская галерея.



2. Феофан Грек. Пророк Илья. Деталь фресковой росписи церкви Спаса Преображения на Ильине в Новгороде. 1378 г.

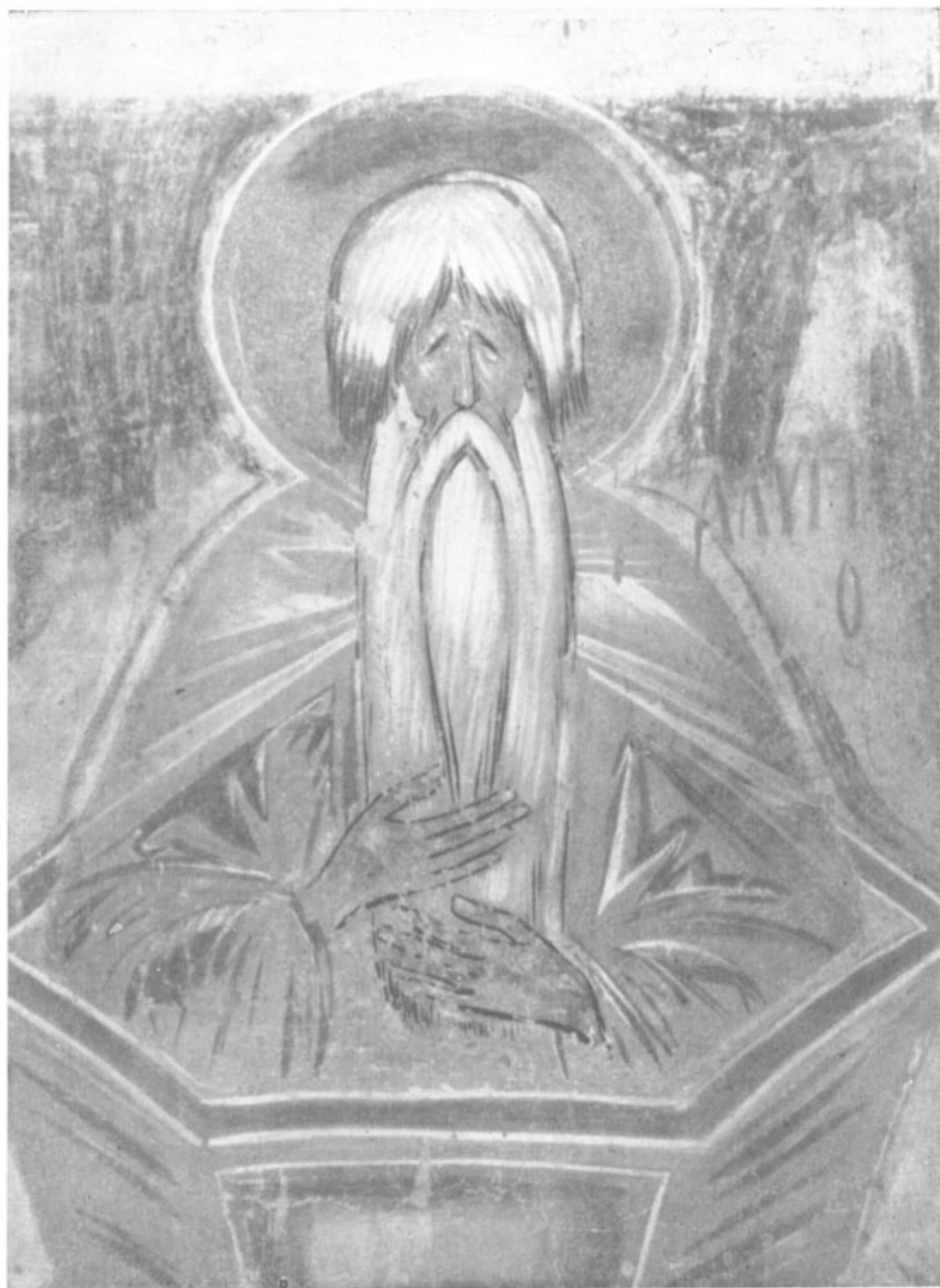


3. Феодан Грек. Пророк. Деталь фресковой росписи церкви Спаса Преображения на Ильине в Новгороде. 1378 г.

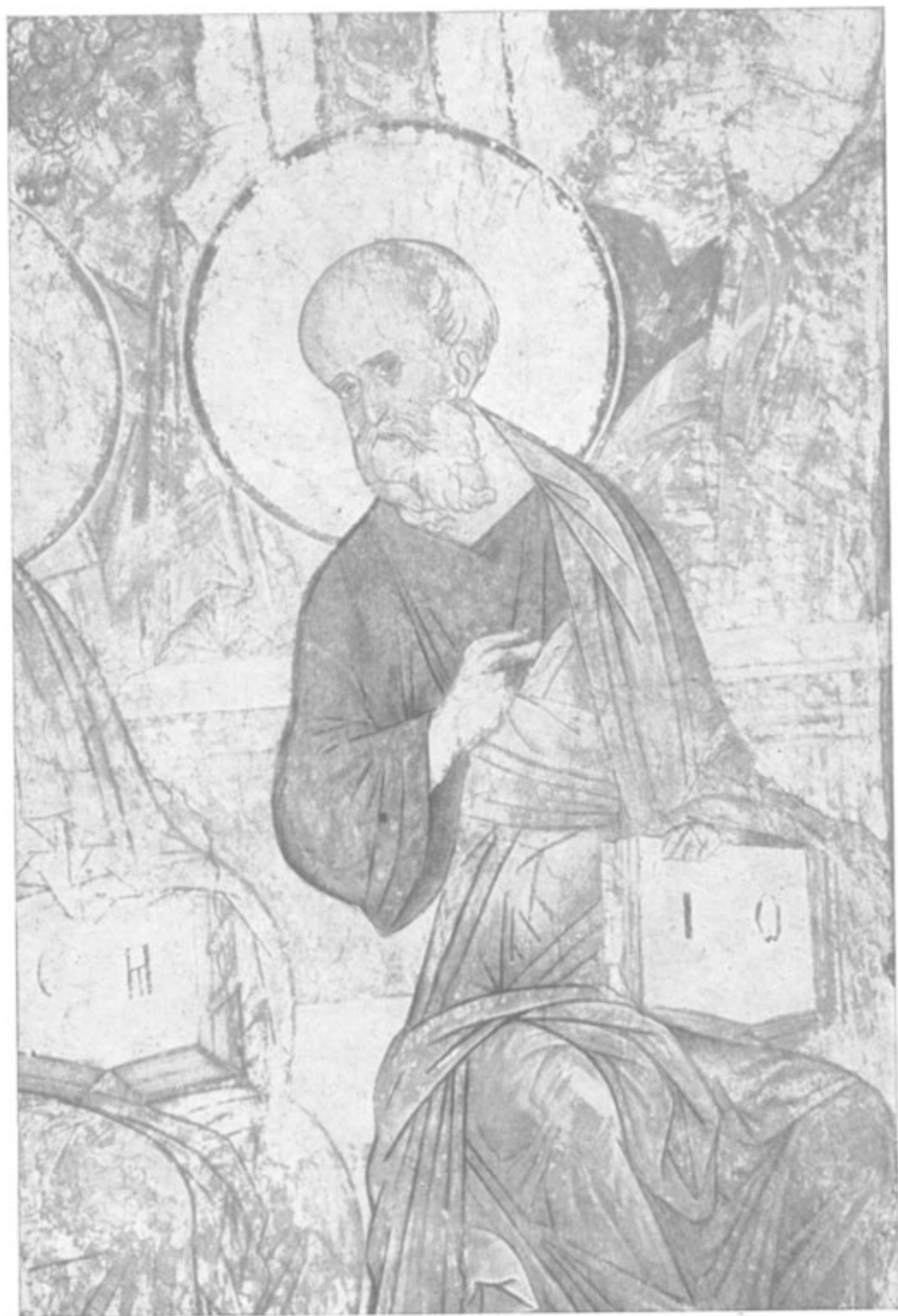




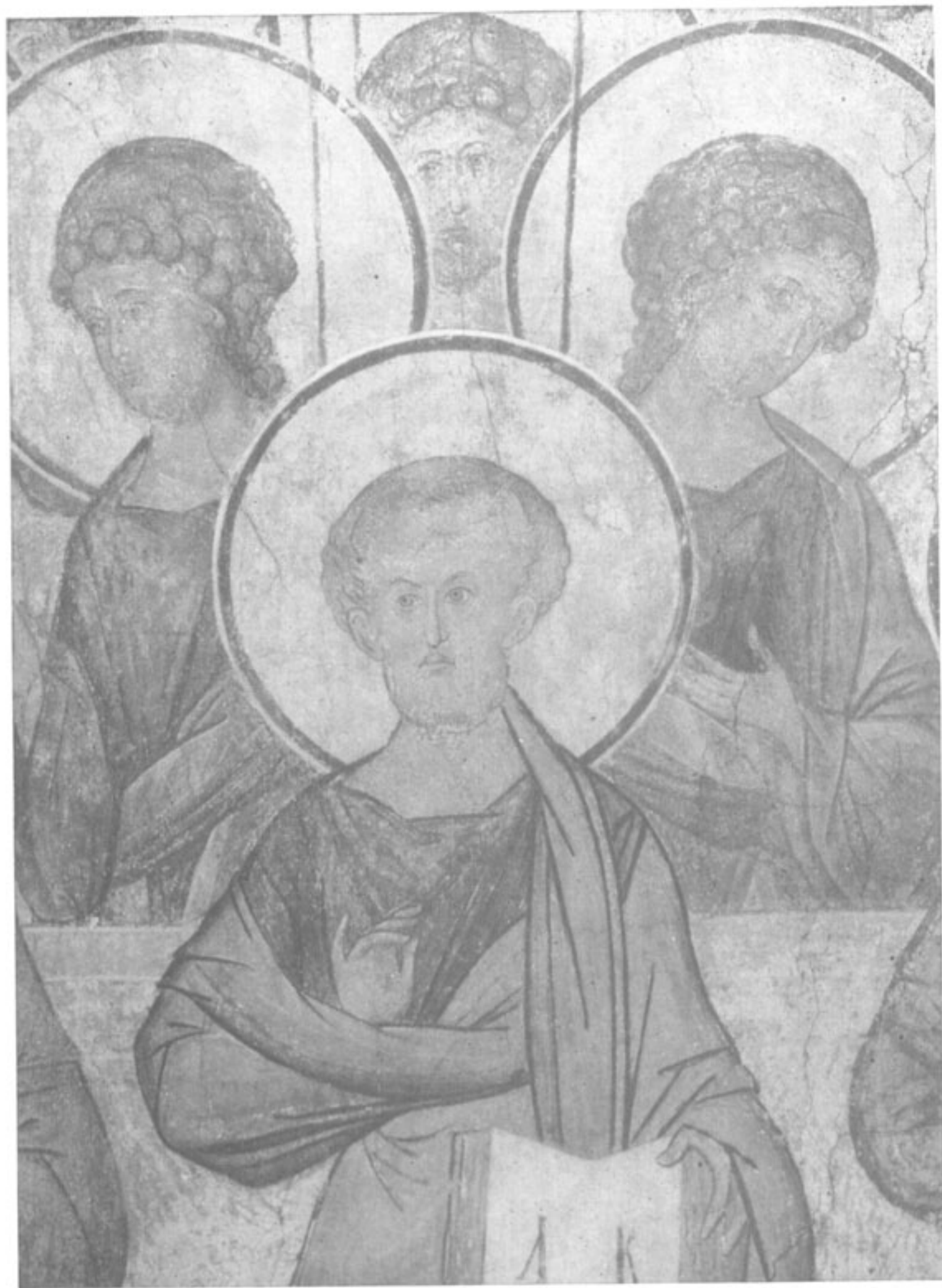
4. Феофан Грек. Левый ангел из композиции «Троица». Деталь фресковой росписи церкви Спаса Преображения на Ильине в Новгороде. 1378 г.



5. Феофан Грек. Столпник. Деталь фресковой росписи церкви Спаса Преображения на Ильине в Новгороде. 1378 г.



6. Андрей Рублев. Апостол Иоанн. Деталь фресковой росписи южного склона центрального нефа Успенского собора во Владимире. 1408 г.



7. Андрей Рублев. Апостол Лука. Деталь фресковой росписи южного склона центрального нефа Успенского собора во Владимире. 1408 г.



8. Андрей Рублев. Один из ангелов, свертывающих небеса, из композиции «Страшный суд». Деталь фресковой росписи центрального нефа Успенского собора во Владимире. 1408 г.



9. Андрей Рублев. Ангел, стоящий позади апостола Марка. Деталь фресковой росписи северного склона центрального нефа Успенского собора во Владимире. 1408 г.

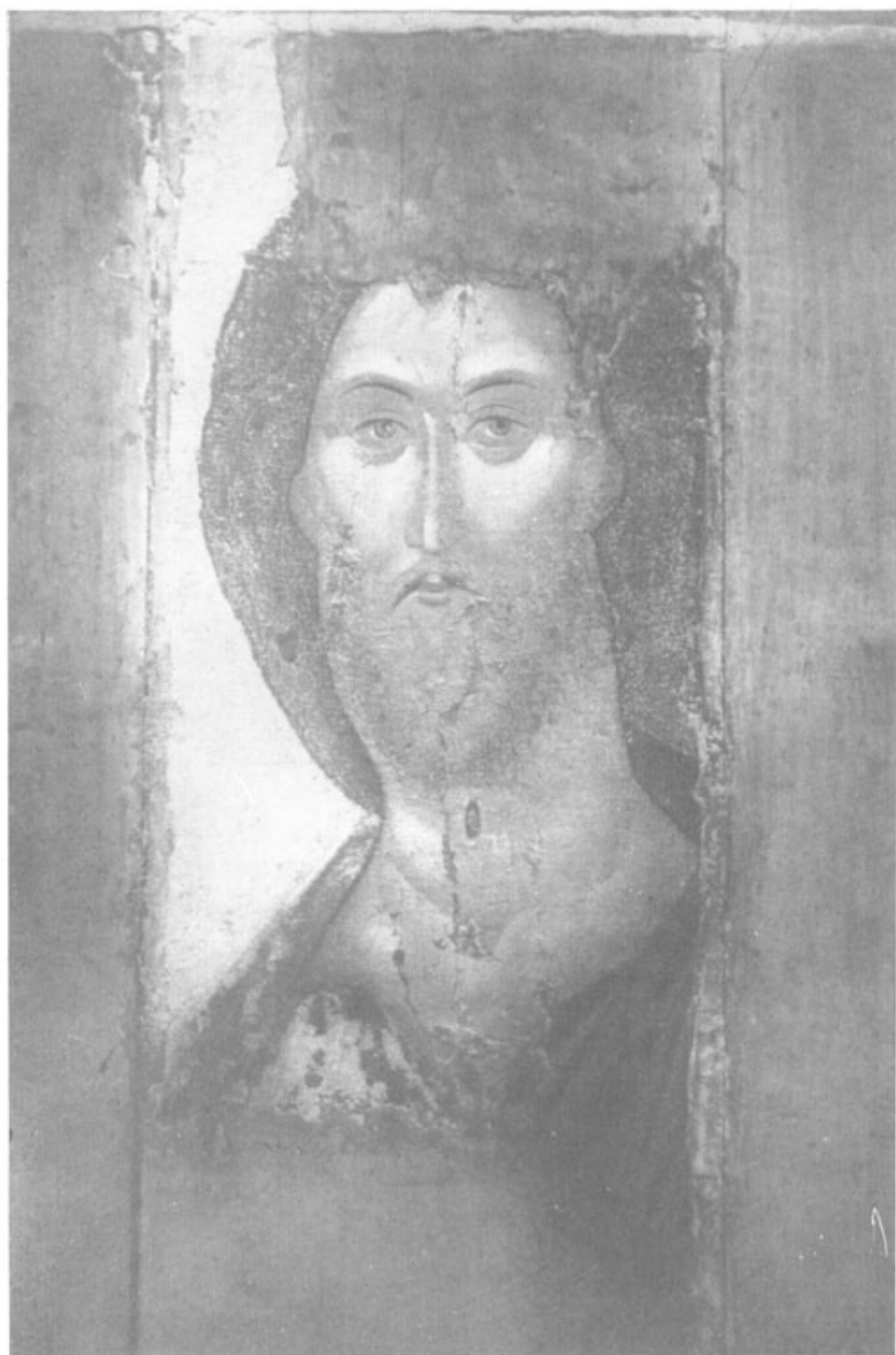


10. Андрей Рублев. Апостол Андрей. Деталь фресковой росписи северного склона центрального нефа Успенского собора во Владимире. 1408 г.

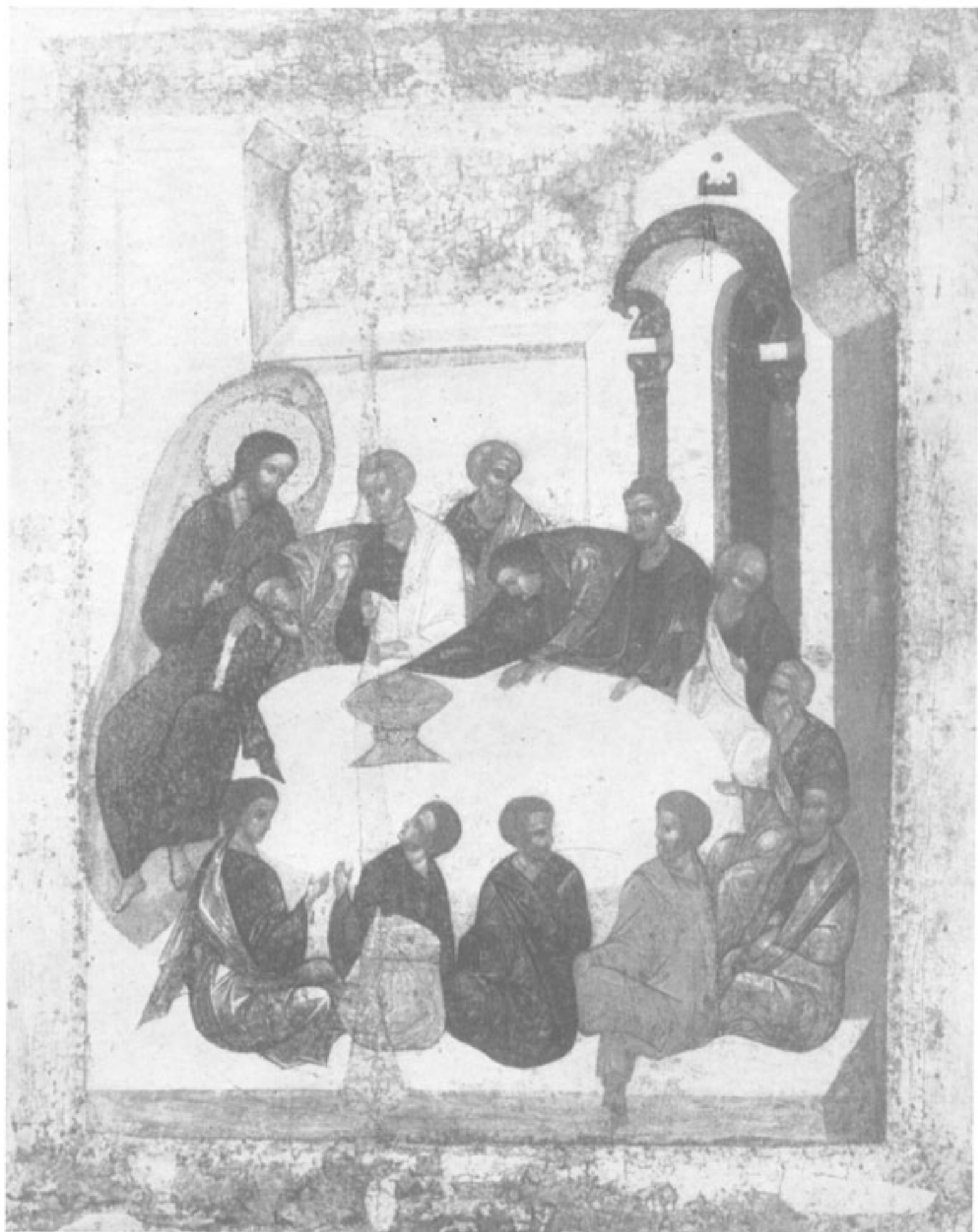


11. Андрей Рублев. Голова апостола. Деталь фресковой росписи южного склона центрального нефа Успенского собора во Владимире. 1408 г.





12. Андрей Рублев. Икона «Спас»: средник деисуса из г. Звенигорода. Начало XV в.  
Государственная Третьяковская галерея.



13. Школа Андрея Рублева. Икона «Тайная вечеря» из иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря. 20-е годы XV в.



14. Школа Андрея Рублева. Апостол. Деталь иконы «Раздаяние вина»  
из иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиевого монастыря.  
20-е годы XV в.



15. Школа Андрея Рублева. Марфа. Деталь иконы «Воскрешение Лазаря» из иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря. 20-е годы XV в.



16. Школа Андрея Рублева. Жена-мироносица. Деталь иконы «Жены-мироносицы у гроба» из иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиевого монастыря. 20-е годы XV в.



17. Школа Андрея Рублева. Анна. Деталь иконы «Сретение» из иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиевого монастыря. 20-е годы XV в.



18. Школа Андрея Рублева. Апостол. Деталь иконы «Омовение ног»  
из иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиевого монастыря.  
20-е годы XV в.



19. Деталь иконы «Рождество Христово». Конец XIV в.  
Государственная Третьяковская галерея.





20. Купание младенца. Деталь иконы «Рождество Христово» из Саввиной слободки близ Звенигорода. Вторая четверть XV в.  
Государственный Третьяковский музей.



21. Икона «Сретение» из Кашинского собора. Вторая половина XV в.

Государственный Русский музей.

Многие из фигур волотовских фресок полны «доходящим до иступления состоянием возбужденности и взволнованности»,<sup>10</sup> преувеличенными чувствами, стремительным движением.

Среди сюжетов, типичных для живописи XIV—XV вв., следует в первую очередь отметить сюжеты протоевангельского цикла: композиции, иллюстрирующие легенды и апокрифы из жизни богоматери. Н. Г. Порфиридов пишет об этом протоевангельском цикле: «Композиции протоевангельского цикла встречаются и в стенописях XI—XII вв.: Дафни, Киевской Софии, Старой Ладogi, Нередицы. Но тогда они являлись более или менее случайными и не играли той роли, как в стенописях XIV в. Здесь употребление их приобретает такое распространение и популярность, наполнено таким значением, что становится характерною чертою. Западные памятники: Капелла del Arena, расписанная Джотто; византийские, как Кахрие-Джами — б. монастырь Хоры в Константинополе; греческие росписи Мистры — Митрополия и Периблепта; македонские и сербские росписи — церковь Петра на острове Град, Кральева церковь в Студеницкой лавре; русские памятники — все они неизменно содержат в большем или меньшем обилии циклы богородичных композиций. В Волотове их 12, в Капеле del Arena — 14, в Кахрие-Джами — 19, в Периблепте Милле насчитал 21 композицию».<sup>11</sup>

Композиции протоевангельского цикла характерны своей человечностью, психологизмом, эмоциональностью.

Еще больше этой эмоциональности в композиции, известной под названием «Христос во гробе» («Pieta») и чрезвычайно распространенной в XIV в. как в Византии, южнославянских странах, так и в России (росписи Волотова, Ковалева, Благовещения на Городище, в ряде икон). Сюжет этот чрезвычайно эмоционален, чувства выражены в нем обычно с большой экспрессией. Эта экспрессия, драматизм, крайняя эмоциональность поражают зрителя во всех новгородских фресках XIV в., какие бы сюжеты они ни изображали: успение богоматери, положение во гроб,

---

<sup>10</sup> М. В. Алпатов. Фрески храма Успения на Волотовом поле. — «Памятники искусства, разрушенные немецкими захватчиками в СССР», сборник статей, стр. 135.

<sup>11</sup> Н. Г. Порфиридов. Древний Новгород. Очерки из истории русской культуры XI—XV вв. М.—Л., 1947, стр. 277.

вознесение, сошествие во ад, вход в Иерусалим, рождество Христово, рождество богородицы и т. д.

Н. Г. Порфиридов<sup>12</sup> и В. Н. Лазарев<sup>13</sup> видят в этой эмоциональности, повышенной психологичности и экспрессивности выражения «опрошение» церковных сюжетов, их конкретизацию, очеловечение и общее приближение к реализму. В. Н. Лазарев определяет даже в волотовских фресках «то реалистическое направление, которое питалось живыми народными источниками и давало наименее церковное толкование религиозным темам».<sup>14</sup>

Несмотря на резко выраженный психологизм, умение передавать сильные душевные волнения, экстаические порывы, движения, жесты и составлять сложные многофигурные композиции, художники XIV в. лишь приближаются к более проникновенному пониманию действительности, к более сложному ее изображению, стремление же к отвлеченности отнюдь не уменьшается, а отчасти даже возрастает. Живопись XIV в. полна мистики, устремления к потустороннему, отрешенности от всего материального. Изображения по-прежнему отвлечены, человеческие фигуры «дематериализованы» в еще большей степени, чем раньше. Если раньше, в росписях и мозаиках XII—XIII вв., фигуры святых изображались фронтальными рядами, неподвижными, как бы повисшими в абстрактном пространстве (синий или золотой фон), с прямо устремленными перед собой глазами, то теперь человеческие фигуры охвачены сильным движением, лишены прежней торжественности и «корпусности»; они изображаются во всевозможных ракурсах, их одежды развеваются, их жесты широки, резки, они охвачены овладевшими их чувствами, но эти изображения не менее, чем раньше, абстрактны, отрешены от всего материального.

Во всем этом русская живопись XIV в. близко сходится с русской литературой XIV в., хотя эта связь, само собой разумеется, может быть отмечена только в самой общей форме: там, где литература и живопись соприкасаются между собой в сфере художественного видения мира и идеологии. Но есть и отличия: новые веяния в русской живописи, вследствие интернациональности языка изобра-

<sup>12</sup> Там же, стр. 278 и сл.

<sup>13</sup> В. Н. Л а з а р е в. Живопись и скульптура Новгорода. История русского искусства, т. II, стр. 159.

<sup>14</sup> Там же.

зительного искусства, сказываются очень рано — уже в начале и середине XIV в. (фрески Снетогорского монастыря 1313 г. и фрески Михайло-Сковородского монастыря середины XIV в.), тогда как в литературе черты новой, южнославянской манеры появляются не ранее конца XIV в. Может быть, именно потому, что в живописи черты нового сказались раньше, чем в литературе, в первой они оказались и более зрелыми. В частности, в живописи может быть отмечен гораздо больший интерес к индивидуальному, чем в литературе. Вот что пишет о творце вологовских росписей Н. Г. Порфиридов: «Мастеру хочется индивидуально характеризовать каждое изображаемое лицо. Имеют свои, непохожие друг на друга, облики пророки. Неожиданны в их острой характеристике цари Давид и Соломон, в особенности последний. Большое человеческое разнообразие придано святителям в алтаре. Изображения двух новгородских владык-ктиторов, Моисея и Алексея, отмечены чертами портретности. Мастер сумел индивидуализировать, предварительно очеловечив, даже ангелов».<sup>15</sup> Сходную индивидуализацию отдельных образов отмечает Н. Г. Порфиридов и для росписей Феофана Грека в церкви Спаса на Ильине: «Щедро рассыпанное в Вологове мастерство индивидуальных характеристик в живописи Спаса достигает совершенно изумительного уровня. Пророки в барабане здания, святители в диаконике, в особенности святые в северо-западном приделе на хорах (Макарий, Акакий, столпники), являются образцами острых психологических характеристик, способных казаться почти невероятными для своего времени. В этой любви к характерному, почерпнутому из жизненных наблюдений, чувствуются эллинистические традиции. Отдельные типы и головы фресок Спаса (как и Вологова) по силе и выразительности не уступают созданиям великих мастеров Возрождения, микельанджеловской силе».<sup>16</sup>

Мы видели, что так называемый «Палеологовский ренессанс» в живописи и южнославянский стиль в литературе XIV в. во многом схожи, хотя многие общие черты сказались в живописи раньше и сильнее.

Мне представляется, что правы те, кто видит определенную связь между мистическими течениями обществен-

<sup>15</sup> Н. Г. Порфиридов. Древний Новгород, стр. 280—281

<sup>16</sup> Там же, стр. 287.

ной мысли XIV в. на Балканах и новыми явлениями в области живописи. Связь живописи Феофана Грека с еретическими и мистическими движениями XIV в. была отмечена уже Б. В. Михайловским. «Творчество Феофана, — пишет Б. В. Михайловский, — было проникнуто тем мрачным дуализмом, теми представлениями о могуществе зла в мире, тем экстагическим порывом к освобождению от материального и к слиянию с духовным, которые несли в мир утонченной византийской культуры еретические секты переднеазиатского Востока (вроде богомилов, исихастов и др.)».<sup>17</sup>

В более осторожной форме ту же связь отмечает и В. Н. Лазарев: «В век, когда еретические движения разлились широким потоком по территории Западной и Восточной Европы, остро субъективное искусство Феофана должно было пользоваться большим успехом».<sup>18</sup>

Связь живописи Феофана Грека с определенными идеями была замечена и его современниками, называвшими его «философом». Но не одна только живопись Феофана была связана с мистическими движениями XIV в. Те же типично еретические особенности были отмечены исследователями и для вологовских росписей, выполненных по повелению ставленника новгородских ремесленников, архиепископа Василия Калики.<sup>19</sup>

Связь между мистическими и мистико-еретическими учениями XIV в. и различными явлениями литературы и искусства может быть показана на отдельных примерах.

Мне представляется в высшей степени удачным предложенное М. В. Алпатовым толкование общей системы вологовских росписей как системы, изображающей путь к совершенству. Это толкование ясно показывает связь вологовских росписей с исихастскими учениями об индивидуальном восхождении человека к божеству. М. В. Алпатов указывает на связь этих идей с предвозрожденческими тенденциями XIII—XIV вв.: «Прежде чем средневековый человек решился объявить человеческую природу достой-

<sup>17</sup> Б. В. Михайловский и Б. И. Пуришев. Очерки истории древнерусской монументальной живописи со второй половины XIV в. до начала XVIII в., стр. 28.

<sup>18</sup> В. Н. Лазарев. Живопись и скульптура Новгорода. — История русского искусства, т. II, стр. 159.

<sup>19</sup> Б. А. Рыбаков. Ремесло древней Руси. М., 1948, стр. 767—776.

ной прославления, а реальный мир главным предметом искусства, он долгое время искал на „грешной земле“ хотя бы отблеск высшего блага. В XIII—XIV вв. в искусстве Запада многократно разрабатывалась тема земного странствия Христа. В XIII в. среди скульптуры Реймского собора нашло себе место изображение Христа в войлочной шляпе с посохом в руке.<sup>20</sup> В 1358 г. Гильом де Гельвиль пишет поэму о странствии Христа; в иллюстрациях к ней представлено, как бог-отец передает суму и посох голому юноше — Христу.<sup>21</sup> В XIII—XIV вв. на Западе получают широкое распространение рассказы о явлении Христа отдельным людям». <sup>22</sup> В этой связи М. В. Алпатов закономерно рассматривает и вологовскую композицию «явления Христа в образе нищего некоему игумену».

Мистические озарения, экстаз, сильные душевные движения, чувство благоговения и непосредственной связи с богом столь же отчетливо сказываются в темах «палеологовского» стиля живописи, как и в стремлении авторов житий возбудить аналогичные переживания у их читателей.

Мы не должны доверять спорам XIV в. и делить представителей различных течений XIV в. так, как их делили в XIV в., противопоставляя одних другим: варлаамитов — паламитам или наоборот. Мы не должны считать одних только прогрессивными, других только реакционными, одних еретиками, других ортодоксами. И у тех, и у других мы можем заметить «знаменья нового времени» — явления, типичные для эпохи восточноевропейского Предвозрождения. Как это часто бывает, история вершит свой суд, признавая правыми обе стороны, но правыми не в абсолютном смысле, а в чисто историческом: мы видим сейчас то, чего не видели спорящие, — историческую оправданность воззрений тех и других (и варлаамитов и паламитов).

---

<sup>20</sup> Воспроизведено П. Витри (P. Vitry. La cathédrale de Reims. Paris, 1916). Д. Айналлов (Византийская живопись XIV столетия. Пгр., 1916, стр. 144) писал: «Я не знаю более раннего изображения Христа-нищего, чем „Дуччио в его Сиенской иконе“». (Примечание М. В. Алпатова).

<sup>21</sup> A. Didron. Histoire de Dieu. Paris, 1843, стр. 27. (Примечание М. В. Алпатова).

<sup>22</sup> А. Вертеловский. Западная средневековая мистика и ее отношение к католицизму. Харьков, стр. 258 и сл. (Примечание М. В. Алпатова). Цитируется: М. В. Алпатов. Фрески храма Успения на Вологовом поле, стр. 123—124.

Живопись XIV и начала XV в., так же как и литература, очень ярко отразила веяния эпохи Предвозрождения. Именно в эту эпоху были созданы наиболее прославленные из произведений древнерусского искусства. Творчество Феофана Грека, но больше всего — Андрея Рублева наложило свой отпечаток на всю последующую историю русской живописи.

---