

VII. ЖИВОПИСЬ

I

Подъём русской живописи во второй половине XIV в. идёт под знаком внимания к человеческой психологии.

Византийские и русские учёные монахи XIV—XV вв., так называемые «исихасты», обращают внимание на роль внешних чувств в формировании личности человека. Они учат, что чувственные образы происходят от тела, хотя сами и не тела. Эти чувственные образы являются отображениями внешних предметов, их зеркальными отражениями. Посредством фантазии, стоящей на грани между чувствами и умом, отражения внешнего мира становятся мыслями и силлогизмами.

В одном из учёных трактатов XIV в. говорится о том, что человеческая душа «при помощи слуха узнала арифметику и гармонию, посредством зрения — аналогию чисел, геометрию и астрологию; осязание и вкус дают знание биений пульса и врачебное искусство». Таким образом, все человеческие знания имеют своим источником человеческие чувства. Это учение о значении внутренней жизни человека и о роли внешних чувств в образовании идей высоко подняло представление о ценности человеческой личности, ярко отразившееся в учении византийского монаха Григория Паламы об ангелах. Последних Григорий Палама считал стоящими по своей природе ниже людей.

Новые представления о человеке и его чувственном опыте резко сказались в изобразительном искусстве. Живопись XIV в. обогатилась новыми темами, новыми наблюдениями. Человек и всё человеческое становится центральной темой искусства. Изобразительное искусство широко открывается для воспроизведения сложных человеческих переживаний. Художники подчёркивают человеческие стра-

дания Христа на кресте, стремятся передать чувство материнства в богоматери и психологические переживания святых. Они очеловечивают образы Христа, богоматери, лишая их торжественной репрезентативности предшествующего периода. Божественное сводится к человеческому, становится личностным и понятным. В «священных» сюжетах художники раскрывают уже не абстрактно-идейный и догматический смысл изображаемого, как раньше, а психологические переживания действующих лиц, иногда с поразительной экспрессией.

В трактовке человеческого образа сказалось живое наблюдение. Человеческие фигуры строятся в рельефе. В противоположность неподвижности человеческих фигур предшествующего периода они начинают изображаться в сильном движении, складки их одежд ложатся более естественно и как бы колеблются ветром. Всё большую роль начинает играть непосредственное наблюдение природы. Усиливается значение пейзажа. В орнамент проникают натуралистические детали: листва, почки, цветы и т. д. Новое искусство живее, искреннее прежнего. Оно полно движения, внимания ко всему индивидуальному. Краски новой живописи, сияющие и жизнерадостные, ближе воспроизводят цвета природы, менее условны и строже согласуются друг с другом.

Это был переворот огромной значимости, в равной мере захвативший собою Византию, Италию и Русь. В России новое направление охватило собою Псков, Новгород, Москву, а возможно, и другие русские города. Лучшее всего живопись второй половины XIV в. была представлена в Новгороде. Здесь обильнее, чем где бы то ни было в Европе, сохранились прекрасные, ярко светящиеся красками фрески,¹ свободно передававшие движение, человеческие переживания, скалистый античный пейзаж, отдельные, идущие ещё из античности, архитектурные мотивы. Легко стремящиеся друг к другу человеческие фигуры в развевающихся по ветру одеждах, беспокойный пейзаж в молниевидных изломах скал наполняли собою внутреннее пространство архитектурных сооружений второй половины XIV в., как бы охваченных единым движением цельной живописной композиции.

Среди обильно представленных в Новгороде различных живописных школ и направлений особое место занимает

¹ Живопись водяными красками по ещё свежей штукатурке.

гениальный мастер — Феофан Грек. Его необыкновенный талант живописной импровизации, мудрая расчётливость мазка, необычайная уверенность письма, умение достигать огромного живописного эффекта скупыми средствами, мудрость и глубина содержания, умение проникать в тайны человеческой психологии и характеризовать человеческую личность немногими штрихами справедливо заслужили ему прозвание «философа».

Из Новгорода Феофан Грек был приглашён в Москву, где он работал до конца жизни. В Москве вокруг Дмитрия Донского сосредоточился обширный круг лиц, связанных с идеями эпохи Предвозрождения. Близость их к Дмитрию Донскому опровергает ходячие представления о якобы необразованности этого крупнейшего 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.

В 1395—1396 гг. Феофан Грек совместно с Симеоном Чёрным расписывает в Москве церковь Рождества богородицы с приделом Лазаря. В 1399 г. он расписывает Архангельский собор Московского Кремля. В 1405 г. вместе с Прохором из Городца и Андреем Рублёвым он работает в кремлёвском Благовещенском соборе. Занимался Феофан и светскою живописью: на стене одного из княжеских домов в Москве Феофан изобразил панораму Москвы, а на особом листе для Епифания Премудрого — Софию Константинопольскую.

2

Замечательно, что в том же кругу новой предвозрожденческой образованности вырос величайший художник древней Руси — Андрей Рублёв. Его деятельность нача-

лась в центре русского предвозрожденческого движения — Троице-Сергиевом монастыре. Оттуда Андрей Рублёв перешёл ближе к Москве в Андроников монастырь, который был, так же как и Троице-Сергиев, близок Дмитрию Донскому.

Живописных произведений Андрея Рублёва сохранилось немного, но то, что известно о его деятельности, свидетельствует, что всё его творчество было неразрывно связано с Москвой. В 1405 г. Андрей Рублёв 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 Рублёв совместно со своим неразлучным другом Даниилом Чёрным расписывает Успенский собор во Владимире. В 1424—1426 гг. троицкий игумен Никон пригласил Андрея Рублёва и Даниила Чёрного для росписи фресками и украшения иконами Троицкого собора в Троице-Сергиевом монастыре. Именно к этому времени относится, повидимому, и самое совершенное из известных произведений Андрея Рублёва — его знаменитая «Троица», ныне хранящаяся в Третьяковской галлерее в Москве. До Великой Октябрьской революции «Троица» считалась единственным достоверно принадлежащим Андрею Рублёву произведением. Только после работ и экспедиций Государственных Реставрационных мастерских в 20-х гг. XX в. удалось составить более полное представление о творчестве Рублёва. Была расчищена часть фресок, выполненных Андреем Рублёвым и Даниилом Чёрным во владимирском Успенском соборе. В селе Васильевском около Владимира была найдена и реставрирована часть икон из того же Успенского собора (в том числе несомненно рублёвские — апостол Павел, Вознесение и др.). В Саввино-Сторожевском монастыре в Звенигороде (основанном учеником Сергия Радонежского — Саввой) удалось обнаружить рублёвские иконы: Архангел, Спас и апостол Павел. В том же монастыре были обнаружены фрески, возможно, принадлежащие Рублёву.

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

Гениальное творчество Андрея Рублёва всегда привлекало исключительное внимание последующих поколений. Оно стало предметом легенд и страстных споров. С именем Андрея Рублёва соединялось всё лучшее, что было в

древнерусской живописи. Его живописным произведениям дивились современники и отдалённые потомки. О судьбе его икон записывалось в летопись. Стоглавый собор Грозного ставил Андрея Рублёва в образец всем иконописцам. Исследователи XIX и XX вв. сравнивали Андрея Рублёва с Беато Анжелико, с Чимабуэ, с Перуджино, с



Ангел из евангелия Хитрово (миниатюра).
приписывается Андрею Рублёву

Джорджоне, с мастерами сиенской и умбрийской школ, с мастерами античности, с Рафаэлем и Леонардо да Винчи. И действительно, в творчестве Андрея Рублёва есть нечто, что роднит его с лучшими мастерами человечества: глубокий гуманизм, высокий идеал человечности, отличавший и гениев античности и гениев Возрождения.

Творчество Андрея Рублёва поднялось на той же волне Предвозрождения, которая несла и искусство Новгорода, Пскова второй половины XIV в. В нём отражён тот же интерес к человеку, к его индивидуальности, к его психологии. В нём сказалось непосредственное наблюдение природы, человеческого тела. Складки одежд ложатся легко, естественно, облегают естественные телесные формы.

Но живопись Рублёва ближе к античному искусству, чем искусство других мастеров XIV—XV вв. Творчество Рублёва с необычайной силой оживлено дыханием античности. С нею роднит Рублёва глубина и одухотворённость человеческих образов, античный ритм линий, античная грация движений человеческого тела, замкнутость и совершенство композиций, нередко как бы вписанных в круг, общая жизнерадостность живописи, исполненной блаженно ясных и глубоких чувств.

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

Андрей Рублёв 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 воплощён в произведениях Рублёва. Он не мог быть выдуман художником; он реально существовал в русской жизни. Грубые и дикие нравы не могли дать той утончённой и изящной человечности, которая зримо присутствует в произведениях Рублёва и его школы. Если бы от XIV—XV вв. не сохранилось ничего, кроме произведений Рублёва, 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 Рублёва и делают его творчество глубоко национальным.

Замечательно, что русский национальный тип лица явственно ощущается в рублёвском «Спасе» из звенигородского чина, в апостоле Павле на фреске Успенского собора, во Владимире и др. При этом русский тип лица

сочетается в творчестве Рублёва с проявляющимся в нём национальным складом русского характера.

Творчество Андрея Рублёва не может быть целиком объяснено особенностями средневековой русской живописи. Как и всякое гениальное мастерство, оно перерастает границы своего времени. Подобно «Божественной Комедии» Данте, лучшее из произведений Андрея Рублёва — его знаменитая «Троица» — сочетает в себе особенности средневекового символизма с высоким гуманизмом и простой человеческой правдой.

«Троица» Андрея Рублёва написана на чисто религиозный сюжет. Она изображает бога-отца, бога-сына и бога-духа, явившихся к Аврааму в образе трёх ангелов. Три ангела со странническими посохами сидят за низким столом и вкушают трапезу, которую предложили им Авраам и Сарра. Изображение исполнено средневекового символизма. Композиция вписана в восьмиугольник, образуемый табуретами и подножиями внизу, архитектурными деталями и горкой вверху. Этот восьмиугольник символизирует собою вечность (число 8, по средневековым представлениям, означает вечную жизнь: отсюда восьмигранная форма крещальной купели). Стол, за которым сидят ангелы, символизирует собою жертвенник, голова тельца — жертву. Босые ноги ангелов символизируют собою божественную сущность ангелов. Посохи в их руках означают грядущее земное странничество одного из них и т. д. Но средневековый символизм изображения не замечается зрителем. Он скрыт и доступен только сведущему богослову. В этом сказывается исключительная художественная мудрость «Троицы». На первый план выступает иная — человеческая правда: светлая грусть ангелов, навеянная сочувствием к страдающему человечеству, их безмолвная беседа — раздумье о грядущих судьбах мира, их лёгкая усталость, сказывающаяся в тихом наклоне голов, и нежная любовь друг к другу.

Замечательно, что грусть Рублёва не пессимистична. Это грусть мечты, раздумья, чистой лирики. Жизнерадостность Рублёва с необычайной силой передана в ярких, чистых, лёгких, как бы «звенящих» красках, в ясности линий, в изяществе композиции. За внешней мягкостью положений ангелов чувствуется сдерживаемая внутренняя сила.

Андрей Рублёв поставил перед русской живописью новые колористические задачи — задачи гармонизации цве-

тов. Они решены в его творчестве с необычайным блеском. С гениальной дерзостью Андрей Рублёв согласует между собою яркие, свежие, как бы «поющие» краски, ничуть не снижая силы цвета, и ставит в центр композиции чистые, «сияющие» цвета драгоценных камней. Игорь Грабарь так характеризует цветовую гамму «Троицы»: «Краски «Троицы» являют редчайший пример ярких цветов, объединённых в тонко прочувствованную гармонию взаимоотношений. Построенная на сочетании лёгких оттенков розово-сиреневых (одежда левого ангела), серебристо-сизых, тона зеленеющей ржи (гиматий правого ангела), золотисто-жёлтых (крылья, сидалища), цветовая гамма «Троицы» неожиданно повышается до степени ярчайших голубых ударов, брошенных с бесподобным художественным тактом и чувством меры на гиматий центральной фигуры, несколько менее ярко на хитон левого ангела, и совсем светло, нежно-голубыми, небесного цвета переливами — на «подпапортки» ангельских крыльев».¹

3

Аристотель Фиораванти, воздвигая новый Успенский собор Московского Кремля, включил в свою постройку часть стен Похвальского придела старого Успенского собора. Похвальский придел был пристроен к южной стене алтаря старого Успенского собора в 1459 г. Остатки его стен сохранили древнюю фресковую роспись, относящуюся, повидимому, к 1460 г. Фрески эти говорят о прочности художественной школы, созданной Андреем Рублёвым. Они исполнены того же внутреннего, сдержанного движения; отличаются тою же полнотою и ясностью форм, выражают то же стремление к изяществу и изысканности контуров; их мастер с тою же смелостью решает широкие колористические задачи, предпочитая глубокие, интенсивные тона.

Государственное величие Москвы наложило резкий отпечаток на монументальные произведения второй половины XV в. В фресках Похвальского придела меньше интимной простоты Рублёва. Удлиненные пропорции человеческих фигур, спокойные и плавные линии придают торжественность изображениям. Зритель явственно ощущает величие изображаемого.

¹ И. Грабарь, Андрей Рублёв, «Вопросы реставрации», т. I, 1926. стр. 74.

В ещё большей мере отражают рост Русского государства произведения Дионисия — мастера огромной силы и неистощимой творческой фантазии. Работы Дионисия относятся к концу XV — началу XVI в. В 1481 г. Дионисий совместно с Тимофеем Ярецом и Конем пишет иконы Успенского собора Московского Кремля. В 1488 г. эти же мастера работают для Ростовского собора. В 1484 г. целая артель живописцев, в которую входили Дионисий и его два сына, расписывает собор Иосифо-Волоколамского монастыря. Между 1500 и 1502 гг. Дионисий с сыновьями работал в белозерском Ферапонтовом монастыре.

Росписи последнего сохранились довольно хорошо. Пропорции человеческих тел удлинены в них ещё больше. Головы невелики, контуры растянуты, движения плавны и важны. Людские фигуры кажутся гигантами, медленно реющими в широком и свободном пространстве.

Прекрасные нарядные фигуры святых воинов свидетельствуют о прочных представлениях о правах человека, о достоинстве человеческой личности. Особенно замечательны женские образы Дионисия, исполненные благородства и утончённой женственности.

Тематически произведения Дионисия в основном посвящены культу богоматери — «покровительницы» Москвы. С этим культом богоматери связываются также темы семьи, рост значения которой характерен для русского общества XV—XVI вв. Таковы особенно темы росписей Дионисия: омовение младенца, рождение, радость родителей, ласкающих младенца, младенец, играющий на руках у матери, и т. д.

Таким образом, в тематике росписей Дионисия сливается влияние растущего государства с влиянием семьи и утверждением личности.