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
Скульптура, мелкая пластика, ювелирное искусство 39
Деревянная скульптура XV–XVI вв 39
Эпоха «Смутного времени» /XVII в. / 46
Иконопись XVII века. Находки и утраты 46
Ювелирное искусство 55
Лубок. Русская народная картинка 60
Первое столетие российской империи / XVIII в. / 63
Народная культура века «Русского просвещения». Резьба и роспись по дереву 63
Расписные сундуки XVII–XVIII вв 63
Расписная мебель 64
Художественные прялки 66
XVIII век сквозь призму искусства «Русского классицизма» 68
Конец ознакомительного фрагмента. 72

# Георгий Ефимофич 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 Ефимофич 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 десятитомник «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 вырабатывался «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 маринах, 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 унизительно быть неучем и невеждой в кругу людей с

университетским образованием, как мучит робость человека, не получившего вовремя должного классического образования. Преследовало это и сына писаря маленького городка Острогожска 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 коронования Их Императорских Величеств Государя Александра Третьего и Государыни Марии Федоровны всея России». Давно ушедшая эпоха, а как похоже на день сегодняшний.

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, привносили 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. Немногое создавалось. Немногое сохранялось столетия. Единицы памятников 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 недальние 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, – своеобычности 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 кузнецкое 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 помогали 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, лишенные 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 слабло 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-змееборец 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 вначале на иконопись, а затем и на фреску. Отпечаток народных вкусов хорошо заметен на серебряных панагиях 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 копьем змия, выполненное в высоком рельефе, чрезвычайно наивно и во многом напоминает глиняные народные конигрушки. 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, подчеркнуто 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 литье 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 взращенного 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 вытачивали 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) – короба, лавки, стулья, столы делали для себя, как правило, сами. Иногда проявляя при этом большую смекалку и фантазию, создавая мебельные шедевры из кривулин-развилок, 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 долбленой посуде, делавшейся самими селянами и горожанами, но и после появления «токарной» посуды долбленая 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.

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 рыбья 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 дольше 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 металлобработки. 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 перевитью, 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 развивает 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 сообщала 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 любуемся 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 феодальней 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» вкупе с альбомами, посвящёнными 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 носительницей 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 соотнесенности 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 «благостными» 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 каменьями, 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 приходить 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. Дионисии. 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 зело 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 искусствоведом, 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 сообразовывать 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 изографа 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 изографа – Дионисия. Искусствоведы Н. Голейзовский и С. Ямщиков в статье, предваряющей альбом «Дионисий. Образ и цвет» (М.: Изобраз. 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 непоняты 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 написаша 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. Влядитесь, например, в икону «Митрополит Алексий», хранящуюся в Третьяковской галерее. Происходит она из Успенского собора Московского Кремля и предположительно создана в 80-е гг. XV в. Следую 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 Алексия и Сергия Радонежского об основании Спасского монастыря в Москве, и благословление Алексием ученика Сергия Андроника на игуменство, четыре клейма рассказывают о поездке Алексия в Орду; а вот рассказ о молении Алексия 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 русского 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 изографа инока 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.

Конечно же, уровень культуры нации определяется по её вершинам.

И вполне справедливо, когда мы говорим, что на заре возникновения, складывания, создания государства российского русская живопись переживала свой «золотой период». Но М. Алпатов обращает наше внимание на то, что творчество, даже, точнее, позиция Рублёва характеризует лишь один из полюсов русской культуры того времени. Существовал и другой, противоположный. Известно, что создание такого шедевра, как «Троица», к сожалению, не оставило следов в летописи. Между тем в 1414 г. в Никоновской летописи подробнейшим образом повествуется об изображении Богоматери, созданном безвестным мастером близ Можайска (так называемый мастер «Колочьской Богоматери»), Судя по комментариям летописца, произведение это вызывало у него более богословский, религиозный интерес, нежели философский, художественный, эстетический, наконец. У Рублёва икона превращается в предмет философского, художественного созерцания. В рассказе летописца икона – лишь предмет культа, наделённый магической силой. «Два мира, два представления, две эстетики, – восклицает М. Алпатов. – Нужно не забывать этого антагонизма, чтобы понять огромное, недооценённое современниками значение Рублёва». Правда, в положении известного искусствоведа скрыта и иная опасность, грозящая исследователю и интерпретатору художественного наследия Рублёва, – стремление рассматривать иконы инока Андрея, созданные для храмов Божьих, как оторванное от этих храмов произведение живописца, которое одинаково прекрасно в соборном алтаре, деисусном чине или музейном зале. Не будем забывать, что произведения иконописцев воспринимались зрителями в аудивизуальном комплексе: вместе со словом, в определённом архитектурном интерьере, в определённой, если хотите, духовной ауре, и наше восприятие работ гениальных живописцев XV–XVI вв. сегодня, в аскетичном интерьере музейного зала, значительно обеднено. Но само по себе наблюдение, сравнение двух полюсов русской культуры – чисто религиозной живописи, при этом, как ни странно, именно Божьего начала лишённой, и великих озарений гениальных изографов уровня Ф. Грека, А. Рублёва, Д. Чёрного, Дионисия – представляет безусловный интерес, ибо позволяет подняться над линейным, плоскостным видением русской культуры Древней и Средневековой Руси.

К Рублеву, и прежде всего к рублёвской «Троице», обращается каждый искусствовед, так или иначе касающийся искусства Древней Руси вообще и тем более XV в. Наиболее распространённая и популярная в русском дореволюционном и современном искусствоведении

тенденция анализа этого произведения – выводить из классической ясности стиля Рублёва ясность его мировоззрения. «Для Рублёва мир исполнен разумности», – отмечает и Я. В. Брук в книге «Живое наследие: Беседы о древнерусской живописи» (М.: Искусство, 1970. С. 48). В нём нет, по мнению автора, места неразрешимым конфликтам, трагическим противоречиям. И здесь ряд авторов видят связь мировоззрения Рублёва с современной ему философией. Действительно, русские гуманисты XV в. признавали физическое здоровье непременным условием полноценной духовной жизни. Насколько тесно связывались в сознании людей того времени физическая красоты и духовное совершенство, свидетельствуют знаменательные слова из русского литературного памятника XV в. «Повесть о Варлааме и Иосифе» (см.: Памятники древнерусской литературы. Кн. 5. М., 1986). Описывая героя, автор восклицает: «Его же безмерная телесная красота предзнаменовала имевшую быть великую красоту душевную».

Гуманистический идеал Руси XV в. – и в этом вы убедитесь, если будете изучать древнерусское искусство, предварительно прочитав книгу «Философская мысль Древней Руси» (Л.: Наука, 1987. 247 с.), – приближался к античному понятию калокагатии, т. е. единства физического и нравственного совершенства. И справедливо считать, что искусство Рублёва соприкосновенно этому идеалу.

Другое дело – была ли гармония, был ли мир в его душе? Или прозрение Тарковского в «Андрее Рублёве» о мятущейся душе художника, который всегда в противоречии с окружающим миром, было прозрением, конгениальным открытием Рублёва?

Андрей Рублёв: житие и деяния

Источники, сообщающие о жизни Андрей Рублёва, очень немногочисленны, однако именно на них вынуждены строить повествование о житии великого русского живописца авторы книг о нём (М. В. Алпатов. Андрей Рублёв. М., 1972; В. Н. Сергеев. Рублёв. М., 1986) и статей сборника «Андрей Рублев и его эпоха» (М., 1971), а также биографических публикаций (М.Н. Тихомиров. Андрей Рублёв и его эпоха //Русская культура XI–XVIII вв. М., 1968; В.Г. Брюсова. Спорные вопросы биографии Андрей Рублёва // Вопр. Истории. 1969.

№ 1; Житие преподобного Андрея Рублёва // Канонизация святых. М.: Изд. Моск. Патриархии, 1989. С. 51–60), ибо Андрей Рублёв был канонизирован святым на Поместном Соборе русской православной церкви в июне 1988 г.

Все авторы – теологи, историки, искусствоведы – признают: важным дополнением к немногочисленным сведениям об Андрее Рублёве являются его произведения – иконы и росписи.

К его основным произведениям сегодня более или менее уверенно относят следующие: иконостас и росписи Благовещенского собора в Московском Кремле (1405); росписи и иконостас Успенского собора во Владимире (1408); икону «Богоматерь Владимирская» для Успенского собора в Звенигороде (нач. XV в.); деисусный чин из собора Рождества Богородицы в Саввино-Сторожевском монастыре (нач. XV в.); росписи и иконостас Троицкого собора в Троице-Сергиевском монастыре (20-е гг. XV в.); икону святой Троицы из того же собора; росписи Спасского собора Спасо-Андроникова монастыря в Москве (нач. 20-х гг. XV в.).

Большинство из них выполнены совместно с другими мастерами, однако самая знаменитая его работа – «Святая Троица», – по единодушному мнению специалистов, создана им одним. Нет разногласий между специалистами и в вопросе об объёме созданного великим мастером – творческое, духовное его наследие было очень велико. До нас дошла лишь «Троица»…

И фамилия, точнее – прозвище Рублёв, которое сохранилось за ним и в монашестве. Если учесть, что в XV в. фамилии носили лишь представители высших слоёв общества (см.: В. А. Никонов. Имя и общество. М., 1974), – вот ещё один источник для воссоздания биографии мастера, – можно предположить его происхождение из образованных кругов.

Впервые упоминание о нём мы встречаем в летописи в 1405 г., когда он был человеком ещё молодым (ибо упоминался на последнем – третьем – месте, как младший среди мастеров).

По мнению авторов «Жития преподобного Андрей Рублёва», можно уверенно предположить, что в ранний период своей деятельности он учился и работал в Византии и Болгарии. Согласно одной из гипотез, Андрей – ученик знаменитого Феофана Грека. Во всяком случае, ему довелось работать с ним в 1045 г.

Место пострижения его достоверно не известно. Но вся его жизнь была связана с двумя монастырями – Троице-Сергиевым в Сергиевом Посаде и Спасо-Андрониковым в Москве.

Если же говорить об учителе Андрея Рублёва – не живописном, а духовном, – то трут сомнений у специалистов нет. По духу Андрей является учеником Сергия Радонежского, воплотившего в себе нравственный идеал эпохи. Впрочем, Андрей был хорошо знаком и с Епифанием Премудрым, непосредственным учеником Сергия, знал и других высокообразованных людей своего времени, тесно общался с ними.

Если же говорить о том, кто мог бы претендовать на имя ближайшего друга Андрея Рублёва, то тут и древние источники дают однозначный ответ. С 1408 г. инок Андрей впервые упоминается вместе со своим «сопостником» Даниилом Чёрным. С этого года мы знаем о тесной духовной связи двух иконописцев-сподвижников, продолжавшейся до самой смерти, около 20 лет. Место их погребения помнили до конца XVII в. Сегодня мы можем лишь предположить его – в Андрониковом монастыре под старой колокольней, в середине XX в. разорённой и сровненной с землёй. Ныне снова искать придётся. Народ должен знать свои святые места.

Этот художник ещё при жизни пользовался у современников огромным уважением, позднее же стал почитаться как «святой старец». Ещё в молодости постригшись в монахи, многие годы он провёл в Троице-Сергиевом монастыре. Здесь стал широко образованным человеком (вспомним великолепную библиотеку лавры), здесь стал выдающимся изографом. Отсюда выезжает он «по приглашению» на росписи Благовещенского собора в Москве, Успенского собора во Владимире (где он работал со своим другом Даниилом Чёрным), а возможно, предполагают специалисты, и Рождественского собора в Саввино-Сторожевском монастыре под Звенигородом. Последние же годы жизни он провёл в Андрониковом монастыре в Москве, где расписывал храм Спаса и где ныне находится Музей древнерусского искусства, носящий его имя и охватывающий своей экспозицией период с XIV по XVIII в. (с экспозицией музея можно познакомиться и в библиотеке – по альбому: И. А. Иванова. Музей древнерусского искусства имени Андрей Рублёва. М.: Сов. Художник, 1969. 125 с.: ил.).

«Троица» же закономерно родилась в Троице-Сергиевой лавре. Рублёв писал её в полном расцвете сил. Наиболее вероятная дата её исполнения – 1411 г., когда на месте погребения Сергия была построена деревянная церковь, посвящённая, как и позднейший каменный собор, Троице. «Памятником неотразимого обаяния» назвал «Троицу» В. Н. Лазарев, посвятивший ей специальную главу в большой монографии «Русская средневековая живопись» (М.: Наука, 1970. 340 с.) – ««Троица» Андрея Рублёва».

Выше мы отметили закономерность появления этой удивительной иконы именно в Троицком монастыре, основанном Сергием Радонежским. Аргументацию в пользу этого тезиса вы найдёте и в статье В. Н. Лазарева, где показаны и роль тройственного начала в истории, отражённая Епифанием Премудрым в «Житии Сергия», и тема Троицы в русской живописи второй половины XIV – начала XV в., и тема Троицы в жизни и деяниях Сергия… Мы же хотим здесь обратить ваше внимание на исторический аспект творчества Андрей Рублёва и жизни Сергия Радонежского, отмечаемый в ряде исследований современных (светских и религиозных) авторов. Да, монастырь посвящён Троице и икона Рублёва – ей, правда, с персональным посвящением основателю монастыря Сергию Радонежскому, но связь здесь далеко не внешняя и не случайная. Дело в том, что для самого Сергия образ Троицы знаменовал единство и согла-

сие. Недаром и Епифаний Премудрый пишет в «Житии Сергия», что возвёл он храм Троицы, «дабы воззрением на Святую Троицу побеждался страх ненавистной резни мира сего». И это действительно соответствовало практической деятельности Сергия, энергично выступавшего против княжеских ссор и междоусобиц.

Можно ли в таком контексте, говоря об истории преодоления этих междоусобиц и создания единого государства Российского, обойтись без хотя бы упоминания Сергия Радонежского и посвящённой ему «Троицы» Андрея Рублёва, как и его духовный учитель, выступавшего за гармонию человеческих отношений, за свободу духа великого народа, к которому он принадлежал?

Рублёвская «Троица» заслуживает значительно более подробного разговора с привлечением исторической, искусствоведческой, богословской литературы: интересна каждая тема – и богословская задача, решаемая художником, – доказать равенство всех трёх лиц святой Троицы всем инакомыслящим, сторонникам антитринитарных концепций; и искусствоведческая задача: проанализировать гениальную композицию иконы Рублёва, её символику; и церковная, и чисто общегуманистическая, и научная – показать её геометрическую виртуозность (её гениально комментирует академик Б. В. Раушенбах в книге: Пространственные построения в древнерусской живописи. М., 1975). Композиционные особенности иконы обстоятельны проанализированы в рекомендованной выше статье В. Н. Лазарева. Мы же вновь обращаем ваше внимание на исторический контекст рождения гениального произведения. На такой, например, момент: икона была создана в память человека, который всю свою жизнь призывал к прекращению братоубийственных распрей на Руси, принимал активнейшее участие в идейной подготовке Куликовской битвы, проповедовал дружбу и любовь к ближнему и всегда был готов протянуть руку помощи слабому и малому…

Вспомните, что это было за время – первое десятилетие XV в.! 1408 г. – набег на Русь Едигея с ордой, сожжены и разграблены были окрестности Москвы – Серпухов, Дмитров, Ростов, Переславль, Нижний Новгород. Пострадала жестоко и Троицкая обитель. Объединиться бы против татар, сообща ударить, освободиться от ига! А тут – княжеские счета да ссоры, мор и голод…

В таких условиях и добрый по характеру народ озлобится. Насилие со стороны сильных, хитрость, коварство со стороны слабых, недоверчивость, ослабление всех общественных уз среди всех – такими были царившие на Руси нравы в период работы Рублёва над «Троицей», считает С. М. Соловьёв, автор «Истории России с древнейших времён» (М.: Мысль, 1989. Кн. II. Т. IV).

В такой ситуации и личность Сергия, и тема Троицы, и философские воззрения Андрея Рублёва приобретают особое значение. Средний художник копирует окружающую его жизнь. Гений, видя её несовершенство, пытается её изменить. И очень важно учесть: Сергий и в то время, когда он жил, воспринимался окружающими с большим уважением. Люди же XV в. – современники Рублёва – видели в нём неотразимый моральный авторитет, связывали с его именем мечты о национальном раскрепощении и социальном мире. В их представлении Сергий был не только великим «сердцеведом», но и великим человеколюбцем. И Андрей Рублёв в посвящённую этому человеку икону вложил идею мира, идею гармонического согласия трёх душ.

Вот почему – в историческом контексте – разговор об иконе «Троица» Андрея Рублёва и вообще его творчестве выходит далеко за пределы богословских споров и искусствоведческих дискуссий. Трудно найти другое произведение русского искусства, которое так мощно несло бы в себе прогрессивное, объединяющее, умиротворяющее начало, столь необходимое для гармонизации русского общества XV в., для объединения людей и земель в единое Государство Российское. Победы ведь рождаются не из злости и ненависти, а из любви к добру и гармонии, которые требуют защиты от зла и поругания. Как ни странно, но «Троица» Андрея

Рублёва – это исток и «стояния на Угре», и освобождения Руси от татарского ига. Разлитая же в ней гармония лечит души и поныне…

Думается, учитывая уникальные особенности личности Рублёва, только так, в историческом контексте, необходимо рассматривать и другие его работы – иконы и храмовые росписи. И изучая творчество Рублёва по работам Д. Лихачёва, И. Грабаря, М. Алпатова, В. Лазарева, М. Илькина, Н. Дёминой, В. Антоновой, Ю. Лебедевой, Н. Казаковой, А. Ягодовской, Н. Воронина, М. Тихомирова, Н. Мневой, С. Чуракова и других искусствоведов, обращайте внимание на показываемую авторами связь Рублёва и эпохи, в которую он жил… Каждый факт из биографии изографа приобретает тогда иное звучание. Интересно, например, что Рублёв неоднократно работал для московского Великого Князя Василия Дмитриевича, сына героя Куликовской битвы Дмитрия Донского, что его заказчиком был второй сын Донского – блестящий полководец Юрий Звенигородский, что жил Рублёв в ближайшем окружении вдохновителя Куликовской битвы Сергия Радонежского.

Соприкасаясь с лучшими людьми своего времени – военачальниками, философами, публицистами, богословами, он не мог не понимать необходимости создания нового искусства, отвечающего запросам времени, отмечает Д. С. Лихачёв в книге «Культура Древней Руси времени Андрея Рублева и Епифания Премудрого» (М.; Л., 1962).

Андрей Рублёв почти всю свою жизнь прожил в монастырях. Что знает читатель о русских монастырях XIV–XVI вв.? А ведь это было явление на Руси заметное: только в период 1340–1440 гг. было основано более 150 новых монастырей. А что нам сегодня известно о том, сколько силы духа и предприимчивости было проявлено русским монашеством XIV в. в мирном завоевании Севера и Заволжья, когда татары и Литва, по словам В.О. Ключевского (его статья красноречиво называется «О значении Преподобного Сергия для русского народа и государства» – она была опубликована в 1913 г. в сборнике «Очерки и речи»), «сбили» массу русского народа в междуречье Оки и верхней Волги, и другого пути для сохранения русского народа, кроме как на Север да на Волгу, не оставалось? Монастыри в тот период для переселенцев-землепашцев, двинувшихся с насиженных мест, спасаясь от набегов и дани, были и хозяйственным руководителем, и ссудной кассой, и приходской церковью, и приютом на старость.

Но кроме того, это был крепкий и весьма жизнедеятельный хозяйственный механизм, где монахи сами занимались физическим трудом, это был ещё и крупнейшим, причём практически единственный в своём регионе культурный центр, имеющий и уникальный общедоступный «музей» – иконы и фрески, и превосходную, с «международным комплектованием» библиотеку. Здесь учили грамоте и ремеслу. Здесь врачевали душу и тело.

Если, однажды увидев в музее или альбоме икону рублёвской кисти, Вы захотите понять феномен этого мастера, условия формирования его взглядов, мировоззрения, мироощущения, Вам неизбежно предётся обратить внимание на страницы альбомов и книг по истории и искусству, рассказывающих о русских монастырях средневековой Руси, ибо монастырь был той исторической средой, в которой сформировался Рублев как философ и как художник. Один из разделов монографии В. Н. Лазарева «Андрей Рублёв и его школа» (М.: Искусство, 1966. 386 с.) так и называется – «Историческая среда». Вы поймёте, какое место в духовном становлении инока Андрея занимает философия Нила Сорского и многовековая система нравственной культуры русской православной церкви, патриотические идеи Сергия Радонежского и идеи античного платонизма.

Искусство Рублёва, по мнению В. Н. Лазарева, и могло родиться на таковой почве – на основе ярко проявившегося в XV в. интереса к индивидуальному душевному миру человека, на основе соединения в XV в. эпического и лирического элементов русской культуры, явной тенденции к гармонии и нравственной чистоте.

«Сложившееся на определённом историческом этапе, в совершенно особом социальном окружении, – подчёркивает В. Н. Лазарев, – искусство Андрея Рублёва явилось тончайшим

цветком той культуры, которая отделена от нас пятью столетиями». Свидетельство тому и прекрасный альбом, выпущенный издательством «Изобразительное искусство» большим тиражом, – «А. Рублёв. Из собрания Государственной Третьяковской галереи» (Авт. – сост. Э. К. Гусева. М., 1990).

# Скульптура, мелкая пластика, ювелирное искусство

Исторические сведения о древнерусской скульптуре весьма скудны.

Обычно приводится летописный рассказ о неких старцах из чужих стран, которые привезли в Псков изображения Николы «резья резанные», народом не принимаемые до тех пор, пока митрополит Макарий не узаконил их своим авторитетом. Однако это предание, включенное в летопись в похвалу просвещенному митрополиту, так и не дает ключа к историческому объяснению русской народной скульптуры.

До наших дней сохранилось несколько памятников более раннего времени, как предполагают специалисты, не имевших прямого отношения к Макарьевым статуям. Однако образцы скульптуры XV–XVI вв. действительно встречается крайне мало, так большая часть знаменитой пермской скульптуры уже относится к XVII–XVIII вв. Однако анализ даже сохранившихся работ позволяет ученым предположить, что восходит скульптура Пермского края к деревянным идолам, которым поклонялись язычники-зыряне до того, как великий просветитель этого края Стефан Пермский начал, пропагандируя православие, вытеснять язычество.

Однако обычай почитать высеченную из дерева фигуру перешел в новое время и переносится на изображения уже христианских святых. Это одна гипотеза.

Другую высказывает историк М. В. Алпатов в одной из своих статей о русской народной скульптуре. По его мнению, в характере русской народной скульптуры XV–XVI вв. трудно усмотреть прямые признаки языческих прототипов. Более ощутимы в скульптуре того времени влияния древнерусской иконописи, ее иконографии. Особенно осязаема связь с иконописью в резных скульптурных изображениях Параскевы Пятницы и Николы. Однако, как подчеркивает далее известный ученый, какое-бы воздействие мы ни находили в русской народной скульптуре, – «это искусство самобытное, коренное, почвенное. Как и народную поэзию, народную архитектуру и народное прикладное искусство, народ создавал скульптуру для себя, для собственных потребностей, сообразуясь прежде всего со своими собственными понятиями добра и красоты».

## Деревянная скульптура XV–XVI вв

До недавнего времени древнерусская деревянная скульптура, как и многие шедевры древнерусской живописи, была почти неизвестна. Древнерусская живопись стала достоянием науки в начале XX в. Благодаря поискам исследователей, успешной и кропотливой работе реставраторов уже в 50-60-е гг. XX в. было открыто значительное количество неизвестных ранее произведений скульптуры и декоративной резьбы XV–XVI вв. – времени складывания общерусского централизованного государства.

Нужно сказать, что скульптура на Руси была известна издревле. О том свидетельствуют и архивные документы, и воспоминания иностранцев, посещавших Россию. Передавая от поколения к поколению художественные навыки и мастерство резьбы по дереву, русские умельцы на протяжении веков хранили национальные традиции самобытной деревянной пластики.

Значителен и круг тем, сюжетов и образов, запечатленных русскими скульпторами и резчиками в самобытных творениях средневековой Руси. Одна из таких тем – борьба русского народа за независимость. И если доведется вам увидеть в Русском музее, в Третьяковской галерее, в краеведческих и художественных музеях Вологды и Ростова Великого, Рязани и Новгорода, Вятки и Архангельска такие замечательные творения скульпторов XV–XVI вв., как резной рельеф с изображением Михаила Архангела, Георгия Победоносца, «Чудо Георгия о змие», «Троицу», самостоятельные скульптурные композиции и детали памятных крестов из церквей того времени, наслаждаясь замечательным мастерством русских резчиков по дереву,

задумайтесь и над тем, для чего, во имя чего создавались полтысячелетия назад эти работы. Ведь далеко не случайно появляются в XV – начале XVI в. в русской деревянной пластике такие герои. В образах героев-воинов, воинов-победоносцев в военных доспехах с мечом или копьем в руке, пеших или конных, народ видел олицетворение подвига, мужества и геройства. Это вселяло веру в заступничество изображенных святых за русскую землю во многих сражениях XV–XVI вв. Таков и образ Михаила Архангела в воинских доспехах, и Георгия Победоносца – особенно распространены были его изображения на Руси в период борьбы за освобождение от татарского ига. Образ Георгия-святого, героя, побеждающего страшного дракона, олицетворял для русского человека борьбу справедливости со злом. Народ видел в Георгии надежного защитника, спасающего от насилия и плена жителей русских городов и сел. Недаром скульптурное изображение Георгия Победоносца, высеченное из камня известным мастером Василием Дмитриевичем Ермолиным в 1464 г., являвшееся гербом Московского государства, было помещено над воротами Спасской башни Кремля со стороны Красной площади. Георгий, поражающий дракона, как бы охранял въезд в Кремль. В древности он считался символом величия Руси и ее непобедимости.

Сохранились изображения Георгия в дереве, созданные мастерами Юрьева-Польского, Ро-стова-Ярославского, Вологды, Архангельска.

К героической теме можно отнести и изображения Николая Можайского. Первоначально скульптурное воплощение образа этого воина-святого в рост, держащего в левой руке модель крепости города Можайска, а в правой меч, которым он защищает от врагов эту крепость, было помещено на Никольских воротах крепостной стены города Можайска (в настоящее время хранится в Третьяковской галерее). Культ Николы был на Руси XV–XVI вв. распространен не менее, чем культ Георгия Победоносца. Подобные скульптурные изображения Николы можно было встретить в Москве, Новгороде, Пскове, Перьми, на севере Руси. Так, в истории Отечества широко известна скульптура Николы Можайского из Пскова, упоминаемая даже в летописи в 1540 г. Известно, что резное изображение Николы Можайского в складне с двумя створами существовало в Новгороде уже в XV в. В Псково-Печорском монастыре аналогичная работа сохранилась с XV в. до наших дней.

Каждый такой «скульптурный портрет» воина-святого – не только памятник искусства средневековой Руси, но и своеобразный исторический источник. Занимаясь изучением искусства того времени, многое узнаешь и об истории Отечества. Вот, например, шедевр, созданный резчиками по дереву Перемышльского удельного княжества, – Николай Можайский из г. Перемышля Калужской области. Город этот – центр удельного княжества князей Воротынских – с 1493 г. отходит к Москве. В начале XVI в. в построенном здесь Успенском соборе появляется скульптурное изображение Николы Можайского, где он с мечом в руке – на страже этого окраинного города, расположенного вблизи лесной засеки (пограничной сторожевой линии). Одно из лучших, по мнению специалистов, произведений древнерусской пластики – изображение Николы – помогает почувствовать тревожную, полную опасностей, воинских подвигов атмосферу конца XV – начала XVI в., когда собиралась Великая Русь из отдельных удельных княжеств, все более твердо вставая на своих границах перед ворогами. И охраняли границы Руси, конечно же, не только такие, как Никола (страж-оберег!), но и воинские отряды, весьма почитавшие «своего» святого.

Знакомство со скульптурными изображениями еще одной святой – Параскевы Пятницы – также помогает по-новому и иными глазами взглянуть на жизнь наших предков в XV–XVI вв. Имя Параскева – греческое, означающее в переводе – «приготовление к субботе». Оба слова, стало быть, означают одно – пятый день недели, но исстари так вместе они и употреблялись в русском языке. Особое почитание Параскевы доходило до того, что в XVI в. в Стоглаве были оговорены поверия, связанные с ее культом: «в пяток (то есть в пятницу) ручного дела не делати и женам не прясти и платье не мыти и пламени не разжигати». И когда вы будете любо-

ваться прекрасными скульптурными изображениями Параскевы Пятницы в Галичском краеведческом музее, Новгородском музее-заповеднике, музеях Архангельска и Вологды, задумайтесь о том, что и это – тоже мостик в прошлое. Перенеситесь мысленно в XV–XVI вв. Русь освободилась от ненавистного татаро-монгольского ига. Развиваются ремесла, торговля. Повсюду гремят, веселятся, поражают обилием товаров ярмарки. Во многих местах проводились они по пятницам. И покровительствовала этим ярмаркам и вообще торговле, особенно активизировавшейся между русскими княжествами, когда стали они составными частями единого Русского государства, – Параскева Пятница. Однако не только ярмаркам симпатизировала благодушная святая – еще и рыбакам, представителям, как известно, профессии на Руси в те времена и распространенной, и почетной. Наиболее древним изображение этой святой специалисты считают Параскеву XV в. из церкви Пятницы в Рыбной слободе города Галича нынешней Костромской области. Предполагают даже, что было это изображение родовой реликвией рода князя Шемяки. Практически каждое из немногих сохранившихся с тех времен скульптурных изображений Параскевы – и свою историю имеет, и об истории своего времени многое может рассказать.

Не менее редки, но и не менее ценны как источники для изучающих историю Отечества сохранившиеся скульптурные портреты той эпохи. Нужно отметить, что само появление в русском искусстве скульптурного портрета имеет свою историю. Началась она во времена Ивана Грозного. Стремясь утвердить власть единого централизованного государства, подчинившего Москве удельные княжества, царь Иван способствовал прославлению этого государства через канонизацию местных святых. Скульптуры святителей XVI в. сохранились, и увидеть их можно в Успенском соборе Московского Кремля, в Третьяковской галерее, в Музее-заповеднике Новгорода, в Русском музее. Это не изображения канонических святых, обычно принятые церковью, а очень характерные портреты реально живших людей. По мнению специалистов, своеобразная пластика многих таких портретов XVI в. наводит на мысль, что когда-то, в глубокой древности, был создан скульпторами образ типичного русского крестьянина, который затем бытовал в веках, неизменно повторяясь и соединяясь с характерными особенностями лиц живших позднее реальных людей. Глубокой, многовековой стариной (языческой!) веет от этих изображений святых Русской Православной Церкви. Изучая историю Отечества, бывая в музеях, не пройдите мимо этих замечательных памятников русской истории и культуры.

Рассказ о древнерусской художественной культуре был бы не полным, если бы мы не рассказали об искусстве, занимавшем особое место в культурной и религиозной жизни Древней Руси, – мелкой пластике, т. е. миниатюрной резьбе по дереву, кости, металлу, серебряном и медном литье. Время складывания централизованного Русского государства – это и время укрепления среднего городского сословия, т. е. стрельцов, купцов, ремесленников и т. д. Развиваются торговля и ремесла, – богатеют эти сословия и… дают толчок развитию мелкой пластики. Странная взаимосвязь? Да нет. Судите сами. Хорошую икону заказать изографу было не по карману ремесленнику, среднему купцу или удачливому стрельцу. А ту же иконку, да небольшую, исполненную резьбой или литьем, – и заказать легче, и места в жилом помещении, в «красном углу», занимает немного.

К произведениям мелкой пластики относятся не только доступные жителям городов и сел Древней Руси небольшие иконки, но и кресты, амулеты-змеевики, панагии, ковчеги-мощевики, кресты напрестольные, – они принадлежали как частным лицам, так и княжеским дворам, монастырям и церквям.

Наряду с ремесленными поделками среди них встречаются уникальные произведения искусства. И в любом случае каждое такое творение древнего мастера – страничка истории, по которой эту историю можно и нужно изучать. Ибо в мелкой пластике можно увидеть отражение и философских идей своего времени, и определенных исторических событий, получить

представление из крохотных иконок в металле, кости или дереве о том, каких местных святых почитали в том или ином уголке Древней Руси, какие праздники отмечали и т. д. Мелкая пластика по-своему отражает уровень развития иконописи, скульптуры, народного искусства, ювелирного мастерства своего времени, фольклор, обрядовость, верования…

И еще одна интересная особенность: в мелкой пластике гораздо больше, чем в иконописи, наблюдаются отклонения от созданных церковью канонов, чаще проявляются местные особенности в интерпретации иконографических образов. Произведения мелкой пластики редко упоминаются в письменных источниках, вещи часто переходят из поколения в поколение, меняют владельцев, как правило, безымянных. Все это крайне затрудняет их атрибутирование. И вообще изучение мелкой пластики Древней Руси – занятие не только увлекательное, но и трудоемкое, требующее эрудиции и таланта. Недаром одним из первых исследователей мелкой пластики XV–XVI вв. был отец Павел Флоренский – замечательный ученый-энциклопедист XX в., математик, биолог, химик, астроном, философ, богослов, искусствовед.

Период XV–XVI вв. для мелкой пластики уникален. Во-первых, еще сохранились затухающие традиции мастеров резьбы по камню, постепенно уступающему место другим материалам. Издавна и на протяжении многих веков на Руси резали иконки, кресты, панагии по дереву. Но материал этот недолговечен, и наиболее ранние высокохудожественные работы русских мастеров, сохранившиеся до наших дней, датируются как раз XV–XVI вв.

К этому времени относится и расцвет резьбы по кости, давший нашей культуре уникальные по эстетической и исторической ценности произведения искусства. Наконец, и литье – серебряное и медное – получает в эти века расцвета ремесел на Руси дальнейшее развитие.

Мелкая пластика Древней Руси XV–XVI вв. имеет, по сути дела, тех же героев, что и иконы. Это прежде всего святые защитники русских городов, святые мученики. XV–XVI вв. – время походов: завоевательных, оборонительных, торговых. В связи с этим в иконографии мелкой пластики часто встречаются изображения святых целителей Козьмы и Дамиана, Пантелеймона – на крестах, которые брали в путешествия, походы как своеобразные обереги от бед и болезней.

Как и в иконописи, в мелкой пластике часто встречаются изображения русских князей, погибших в борьбе с татаро-монгольским игом, таких, как ростовский князь Василько, черниговский князь Михаил и его боярин Федор, тверской князь Михаил Ярославич, рязанский князь Роман Ольгович. К лику святых, как известно, был причислен и победитель немцев и шведов Александр Невский. В мелкой пластике XV–XVI вв. хранится память народа о борьбе за независимость, и особое место занимает в ней изображение боевого меча – священного символа борьбы.

Идея воинского подвига выражается в распространении сюжета «Чудо Георгия о змие», изображениях покровителей русской земли Бориса и Глеба, Дмитрия Солунского и Федора Стратилата в воинских доспехах, небесных сил – архангелов в виде воинов. И вот что интересно: нередко святые-воины наделялись внешними признаками русских князей – изображались в княжеских одеждах, с боевыми мечами.

Интересная трансформация происходит в этот период и с традиционно популярным на Руси святым – Николой: он стал почитаться не только как покровитель вдов и сирот, путешествующих и страждущих, целитель глухих, немых и хромых, но и как защитник русских городов от набегов ворогов, «защитник рода христианского». Часто Никола изображается (канон Николы Можайского) с городом в левой руке и мечом в правой. Канон Николы Зарайского предлагает Николу с евангелием в левой руке и мечом в правой.

Один из наиболее распространенных святых Древней и Средневековой Руси – Георгий Победоносец, изображавшийся то как воин с копьем и щитом, то как воин-змееборец на коне, вонзающий копье в пасть змия или дракона, то как конный воин со стягом в руке. Причем интересно, что произведения мелкой пластики дополняют наши представления об иконогра-

фии Георгия и о воззрениях того времени, дают варианты, не встречающиеся в других видах искусства. Это и демократическая интерпретация образа Георгия, реалистическая передача костюма, варианты изображения копья. Только в мелкой пластике можно встретить изображение Георгия в кольчуге, с копьем и щитом, как на каменном образке, хранящемся в Русском музее…

Каменные образки с Георгием на коне характерны для многих центров культуры Древней Руси. В Новгороде Георгий Храбрый почитался как покровитель новгородских колонизаторов, символ борьбы с суровой природой Севера. И на пути продвижения новгородцев на Север ставились многочисленные церкви, посвященные Георгию.

Образ Георгия Победоносца был характерен и для искусства великокняжеской Москвы. Ее основатель Юрий Долгорукий во многих городах и селах воздвигал церкви, посвященные Георгию – своему патрональному святому. Вообще образ Георгия, как символ победы, был особенно популярен в века собирания земель русских, складывания единого государства.

Нужно сказать, что «героическая тема» в древнерусском искусстве как нельзя лучше соответствовала основной политической идее Москвы – собирательницы русских городов и земель, организатора борьбы с татарами и Литвой. В Москве получила развитие и иконография других святых воинов-покровителей русских полков – Дмитрия Солунского, Федора Стратилата, а также Архангела Михаила. И обо всем этом может рассказать мелкая пластика того времени.

В XV–XVI вв. мелкая каменная пластика постепенно сходит на нет, а вот серебряное литье и чеканка, напротив, расцветают. Иное время, иные песни. Хотя серебряники были известны на Руси и ранее, но нельзя не заметить: освобождение от татаро-монгольского ига, развитие ремесел, торговли, связей с Востоком и Западом, накапливание богатств у родовитых бояр, дворян и даже посадских людей не могли не способствовать развитию этого более представительного, чем резьба по камню, вида мелкой пластики. Развивается он и на Москве, и в новгородской, и в владимиро-суздальской школах. Накладными литыми фигурами и группами фигур из серебра все чаще украшаются оклады евангелий, панагии и панагиары, ковчеги-мощевики.

Многие произведения мелкой пластики того времени имеют свою историю, о которой и рассказывают внимательному исследователю и наблюдателю. Вот одна из них. В одной из московских мастерских были отлиты фигуры Деисуса и святых, прикрепленные на серебряной крышке ковчега-мощевика первой четверти XV в. Произведение это, покоряющее изяществом исполнения, было фамильной реликвией радонежских князей – потомков серпуховского князя Владимира Андреевича Храброго. В духовном завещании его упоминается доход в Москве с серебряного литья, который он завещал своей жене Олене. Как доказал первый исследователь этого предмета Ю. А. Олсуфьев, на ковчеге прикреплены фигурки святых, являвшихся патрональными радонежским князьям. На их земле был основан Троице-Сергиев монастырь. И семейный фамильный ковчег перешел монастырю, по-видимому, после того, как здесь были погребены в 1425 г. умершие от холеры братья Андрей и Симеон Радонежские. Всего лишь одна страничка древней истории, но и ее помогли прочитать произведения древних мастеров из Москвы. Вообще, следует сказать, таких мастерских по Москве было несколько. Мастера-серебряники были у великого князя и митрополита, при московских монастырях. Имели своих мастеров-серебряников даже обедневшие удельные князья, как, например, Иван Юрьевич Патрикеев, завещавший, в частности: «А людей своих дарю жене своей Овдотье:…да Куземку Булгакова сына Плотникова, серебряного мастера».[1]

[1] Кстати, серебрянный крест-оберег и серебряная икона с изображением Св. Георгия, завещенные мне моей бабушкой – Александрой Михайловной Патрикеевой, по семейному преданию, – из серебряной мастерской, принадлежавшей дальнему предку.

Большого мастерства достигли русские художники XV в. в искусстве чеканки по серебру. Не часто встречаются среди них произведения с точной датировкой. Одно из них, отмеченное 1412 г. и даже именем мастера – Лукиана, хранится и иногда экспонируется в музеях Московского Кремля. Это икона-складень со сложными чеканными композициями и надписями. Нас в данном случае интересует не столько выдающаяся художественная ценность этого произведения, сколько ее особенность как источника представлений о наших предках, как исторического источника.

Показательно, что исполненная по индивидуальному заказу, икона-складень Лукиана имела определенный смысл и была связана с малоизвестными теперь народными суевериями. Икона задумывалась как оберег от различных болезней и бед. Интерпретация изображенных святых отвечала народному представлению о них, связывалась с народным фольклором и обрядностью. Не случайно на обороте складня вычеканен распространенный среди народных суеверий апокрифический сюжет, отвергавшийся официальной церковью, – «Явление архангела Михаила святому Сисинию». Сисиний (кто его теперь и помнит-то?) в те времена почитался в народе как целитель от 12 лихорадок (трясовиц), наводивших на людей различные болезни. Каждая из лихорадок представлялась в виде простоволосой женщины-дьявола.

В борьбе с лихорадками Сисинию помогают силы небесные в виде ангелов и архангелов, с ними борются Иоанн Предтеча и Богоматерь, Никола и Илья Пророк, целитель Козьма, семь спящих отроков эфесских, почитавшиеся в народе как целители животворящим сном. Как предполагает Т. В. Николаева, это произведение было заказано кем-либо из суздальско-нижегородских князей, фамильная сокровищница которых перешла в великокняжескую казну в начале XV в. Ну а если говорить о художественных особенностях складня, то он, по мнению специалистов, не уступает шедеврам Византии и Западной Европы эпохи Возрождения.

Веком XV на Руси датируются и лучшие произведения резьбы по дереву, на которое оказало большое влияние искусство иконописи прославленных московских мастеров, таких как Андрей Рублев, Даниил Черный и другие, увы, неизвестные нам. В резьбе по дереву нередко повторялись созданные ими иконописные композиции, что придает им дополнительную ценность (бывало ведь и так: от редкой иконы сохранялось лишь упоминание в письменных источниках, и вдруг исследователи находили своеобразную «реплику» ее в мелкой пластике). Центрами резьбы по дереву оставались монастыри. Среди них наиболее знаменитая – мастерская Троице-Сергиева монастыря, где работал инок Амвросий. Первые упоминания о нем в феодальных актах монастыря позволяют установить, что был он в родстве со старинным родом Кучецких, происходивших из Юрьева-Польского уезда – одного из древнейших культурных центров Владимиро-Суздальской земли. Амвросий прожил в Троицком монастыре с середины XV в. до 90-х гг., оставив монастырю великолепные произведения искусства, созданные руками его и учеников. Одно из них – выполненная по заказу троицкого игумена (впоследствии ростовского архиепископа) Вассиана Рыло – автора патриотического послания к Ивану III – в 1456 г. икона-складень из орехового дерева со сложными композициями двенадцати праздников. Кстати, глубокое исследование созданной Амвросием коллекции оставил отец Павел Флоренский. Школа Амвросия выполняла заказы троицких игуменов и соборных старцев, а возможно и светских лиц, посещавших монастырь. Эти произведения расходились и в другие монастыри, становились предметом подражания для местных ремесленников. И это еще один штрих к характеристике монастырей как культурных центров. Искусные резчики и ювелиры продолжали работать в Троице-Сергиевом монастыре на протяжении XV–XVI вв., создавая произведения, в которых еще долго чувствовалась школа гениального мастера Амвросия.

Свои школы резьбы по дереву складывались в Суздали, Москве, Новгороде. Так, новгородские мастера сохраняли свои особенности мелкой пластики на протяжении всего XVI в. Здесь «была выработана особая манера работы, когда контуры фигур давались не резким оброном фона, а плавным круглящимся рельефом с тонкой проработкой детали», – отмечает Т. В.

Николаева. Классическим образцом подобного типа резьбы является икона-складень середины XVI в. с изображением на одной створке новгородских епископов Никиты и Иоанна и соловецких святых Зосимы и Савватия, а на другой – Рождества Иоанна Предтечи. В духе новгородского искусства представлены торжественные фигуры святителей, которым мастер постарался придать индивидуальные черты.

Мелкая пластика того времени доносит до нас не только внешний облик живших тогда людей, но и их верования, мировоззрение, своеобразно отражает исторические события, связанные с идеологической борьбой эпохи. Известно, например, что в конце XV в. и в середине XVI в. то в Москве, то в Новгороде возникали еретические движения, ставившие под сомнение божественную сущность Христа и его Воскресение. Борьбу против еретиков возглавил страстный полемист Иосиф Волоцкий. Московский князь Иван III жестоко расправился с еретиками. И далеко не случайно, что московский мастер, современник событий, воспроизвел в резьбе по дереву редко встречавшийся ранее сюжет – своеобразный ответ скептикам: икона-складень XVI в. изображает на одной створке Снятие с креста, на другой – Уверения апостола Фомы. Мастер изображает гневного Христа, отталкивающего от себя сомневающегося апостола. Находящиеся рядом люди с осуждением смотрят на неверного Фому. Икона исполнена замечательным художником в лучших традициях искусства пластики того времени и своеобразно отражает не только высокий уровень культуры XV–XVI вв., но и связь искусства и общества, художника и доминирующих в его окружении идеологических и эстетических идей.

Сегодня многие музеи располагают хотя бы небольшими собраниями древнерусской пластики. Произведения древних мастеров тянутся к людям. Но нужен и встречный порыв…

# Эпоха «Смутного времени» /XVII в. /

## Иконопись XVII века. Находки и утраты

Русская иконопись XVII столетия во многом уступает живописи «золотого века» или, точнее, – «золотой эпохи» – XV–XVI вв.

Причины тому можно найти и в истории искусства, и в истории страны. С восшествием на престол династии Романовых в России на долгие годы воцаряются мир и покой. А ведь недаром считалось – революции и катаклизмы, при всей их общей губительности для искусства, стимулируют появление в нем новых направлений, новых имен.

XVII в. – эпоха покоя, чтоб не сказать – застоя. Во всяком случае – в политической жизни и в… иконописи. Традиционная манера исполнения становится главенствующей. Особенно в провинции. Однако именно в провинции, т. е. вне Москвы, рождаются в XVII в. и яркие имена, и самобытные школы и именно в провинции, по замечанию исследователя русской иконописи М. В. Алпатова, можно было в XVII в. найти выдающиеся имена.

Как же так, – воскликнет искушенный любитель нашего древнего искусства. При дворе Алексея Михайловича творил великий Ушаков!

Автор этих заметок относится к московскому мастеру с большим уважением, но не может не согласиться и с логикой М. В. Алпатова, писавшего в фундаментальной своей монографии «Древнерусская иконопись» следующее: «Симон Ушаков подкупал высоких покровителей, особенно Алексея Михайловича, умеренным эклектизмом и гладкой манерой письма. А его «Архангел Михаил, попирающий дьявола» при всей виртуозности исполнения – произведение не столь высокохудожественное».

С чем же сравнивает М. В. Алпатов творения москвича? Да с провинциальной иконой!

Вот что он пишет: «Провинциальная работа того же времени икона «Архангел Михаил-вое-вода», поэтическое видение огненного ангела-мстителя, более верна традициям высокого стиля, чем работы придворных и столичных мастеров, которые соблазнялись сомнительными преимуществами т. н. «фрязи».

Историк М. Алпатов критикует произведения иконописи XVII в. за одинаковость, за упрямое следование старым канонам. Но разве не на этом и строится иконопись, в отличие от обычной живописи?

«Действительно, – писал ранее сам Михаил Васильевич, – икона – не картина, и в ней воспроизводится не то, что художник имеет перед глазами, а некий прототип, которому он должен следовать. И почитание иконы вытекает из почитания прототипа, от икон ждут чуда, исцеления. Иконам поклоняются, потому что на них изображен Христос, Богоматерь, другие святые. Иконы участвуют в совершении церковных обрядов». Иконопись, по словам М. В. Алпатова, – это «ритуальное искусство».

Так можно ли судить о развитии искусства иконописи с искусствоведческих позиций, рассуждая в привычном русле о сочетании традиции и новаторства? – И да и нет.

История русской иконописи, связь ее с историей нашей страны вообще не имеет аналогов ни в истории народов, ни в истории школ и направлений в искусстве. Уж очень все тесно связано и переплетено.

Все иконы на Руси были предметами культа, однако лишь те из них, которые одновременно являлись произведениями искусства, вошли в историю живописи. Остальные могут представлять интерес для историка культуры, но не искусства. Трудноотличимая на первый взгляд тонкость. Каждая икона является фактом историческим, – на нее молились прихожане храма, она была связана с историей этого храма, она могла быть в доме князя, воина или зем-

ледельца, – и в этом случае становилась частью истории его семьи. Как и любой предмет той или иной эпохи, икона – часть культурного слоя этой эпохи. Вот только частью художественной культуры, искусства она становится далеко не всегда. Нам интересно все, что связано с далеким XVII в. Весь вопрос – в каком контексте рассматривать дошедшее до нас «эхо истории».

Отцы церкви справедливо считали, что если икона XVII в. была освящена, если икона не хранилась в некоем чулана, а была в храме, в «красном углу» жилища, т. е. если это икона «намоленная», – она уже заслуживает почитания.

Историки искусства готовы почитать лишь ту икону эпохи, которая отличается высокими художественными качествами.

В этой полемике правы и те и другие.

А вот для историков, занимающихся изучением не самого процесса развития православной церкви и не процесса развития человеческого общества в России, а… эпохой, – интересно все: и шедевр, и самая скромная, традиционно и без затей выполненная иконка. Иконография, особенно иконология, многое может дать для понимания древней иконописи. Однако это не единственный возможный способ изучения древнего наследия.

Канонизация иконографических типов – естественное для XVII в. состояние, и искусствоведы могут рассматривать это как признак окостенения традиции, оскудения иконографического творчества. Исключения столь незначительны, что искусствовед, возможно, и не обратит на них внимания…

Для историка эпохи такие вот исключения и составляют особую прелесть. И он заметит: в XVII в. даже в рамках евангельских сюжетов, при всем почтении к традициям, мастера на Руси, особенно провинциальные, всегда пытались добавить что-то свое, переосмыслить старинный образец, создать нечто новое. Вот почему исследование русской провинциальной школы иконописи XVII в. дает богатую пишу для размышлений историка, изучающего эпоху, – ну, скажем, о менталитете русского человека допетровской Руси.

Очень интересным представляется и рассмотрение в контексте истории страны изменений в трактовке традиционных тем и образов. В иконографии, как в основных композициях, так и в житийных клеймах, и борьба с неприятелем – как и в жизни – победоносная, и отстраивание после победы городов и сел… Причем на иконе может быть изображена, например, битва новгородцев с суздальцами в далекие времена, а художник и прихожане храма имели в виду прежде всего победу русских над иноземцами в начале XVII столетия… Традиции в иконописи, возможно, развивались в эту эпоху слишком медленно, если говорить о живописной манере, об изобразительных средствах, но вот становление привычного для второй половины XVII–XIX вв. русского православного менталитета, предполагающего не национальное самоуничижение, а ощущение своей силы и единства всего народа – вещь необычайно интересная и привлекательная.

Или такой распространенный для русской иконописи сюжет – «Успение». В иконах великих живописцев XV–XVI вв. в таком сюжете превалирует все-таки отчаяние апостолов, грусть святых, собравшихся вокруг умирающей Марии. В иконах же XVII в., родившихся после освобождения Руси от оккупантов, после раздиравшей страну смуты, – доминирует всеобщее одушевление, радость единения людей, поющих славу Марии. Сюжет тот же, но иная эпоха, иной менталитет. Для византийской иконы, долгое время диктовавшей иконописные каноны на Руси, главное было показать таинство смерти, для русского же живописца середины XVII в. – таинство жизни, победившей смерть…

Говоря словами М. В. Алпатова, изучение исторических предпосылок историко-культурной основы древней иконописи помогает глубже понять ее роль в жизни конкретной эпохи в истории России. Разумеется, в развитии иконописи есть своя, художественная, внутренняя закономерность. Однако важно постоянно иметь в виду, что икона в России – это и историческое явление, часть истории России. И так же, как иконопись эпохи расцвета этого вида искус-

ства – с конца XIV до середины XVI в., – это искусство народа, осознавшего свое единство и освободившегося от татарского ига, так и иконопись XVII в. – это искусство народа, прошедшего сквозь иссушающую трагедию «смуты» и польско-литовского нашествия и вновь, даже с большей силой, ибо на новом витке, ощутившего свое единство как народа.

И, как и в эпоху «золотого века» русской иконописи, в жесткие времена сражений, предательств, смертей и лишений, в недрах талантливого и доброго народа рождается не жестокое мрачное искусство, – иконопись поражает светлой тональностью, оптимизмом, надеждой и просветленностью.

В XVII в., может быть, в большей степени, чем в предыдущую эпоху, проявляется социальная неоднородность русского общества. И в предыдущую эпоху, в XV–XVI вв., в иконописи сосуществовали господский и крестьянский стиль. Иногда это разделение шло по принципу «столица»-«провинция», иногда по региональному – центральная Россия-«Северное письмо». Но чаще по месту рождения иконы – в столице, княжеских центрах, боярских иконописных мастерских создавались роскошные, утонченнные произведения иконописи. Посадские и крестьянские мастера, имевшие материалы, краски поскромнее, а главное – иной менталитет, взгляд на прошлое и настоящее, иной вкус и иное отношение к природе, вообще окружающей жизни, – создавали незамысловатые по манере исполнения, но порой необычайно глубокие по философии жизни вещи. При этом иконография оставалась общей и для столичных мастеров, и для иконописцев ярославской, скажем, княжеской мастерской, и для крестьянина или монаха из русского Обонежья на Севере…

Интересно в этом смысле сравнивать иконы из «княжеских» мастерских и иконы, рожденные в монастыре Севера или крестьянской избе, – написанные на один и тот же сюжет. По меткому выражению М. В. Алпатова, в «народных репликах» многое из творческих находок «профессионалов» из княжеских мастерских теряется – формы угловаты, краски прямолинейны, но зато в них неизмеримо больше искренности и теплоты…

Тот же М. В. Алпатов сравнивал, в частности, две иконы, созданные в разных условиях, но посвященные одному сюжету, – «Архангел Михаил».

На иконе придворного живописца царя Алексея Михайловича Симона Ушакова «Архангел Михаил, попирающий дьявола» – благородная изысканная живопись, но нет страсти, нет ощущения, что художник сам переживал когда-нибудь страх перед нашествием врага или карой Господней. На иконе «Архангел Михаил-воевода» из собрания П. Д. Корина – совсем иное, и по настроению, и по разработке сюжета. Тут не борьба с искусителем, как у Симона Ушакова, – а победа над врагом.

Написанная вскоре после освобождения Руси от польско-литовской интервенции, в первой половине XVII в., в местах, откуда во главе с Мининым и Пожарским и пошло ополчение русское освобождать Отечество, икона и сегодня воспринимается как гимн освободителям.

Красноликий всадник несется вправо на огненном коне. Копьем поражает он коричневого беса, ползущего под передними ногами вздыбившегося коня. Огненный конь вознесся над иссиня-черной пучиной. В темные воды рушится охваченный огнем град. Шею коня охватывает драгоценное ожерелье с подвешенной тяжёлой золотой кистью. Унизанный камнями и жемчугом золотой с чернью конский прибор спорит своим богатством с золотым доспехом Михаила.

Надпись на верхнем поле: «И бысть у Государя Иисуса Христа святый архистратиже Михаил, грозный страшный воевода и предстатель престола божия, творитель воли господней и совершитель заповеди его, вселенную просвещающей. Враги скоропленяющий, немедлящий никогда, неусыпныя славы божией неохуждающиеся, но всегда…» (далее белила букв осыпались).

Наивно было бы видеть в лице архангела конкретных полководцев-воевод XVII столетия, но бесспорно, что икона, создания первой половине века, несла на себе некие духовные уста-

новки, характерные для русского общества, освободившегося от смуты, раздора и иноземного владычества.

Несколько пренебрежительное, в сравнении с восхищением искусством XV–XVI вв., отношение к иконе XVII в. (даже в трудах выдающихся историков искусства) имеет свои причины.

Действительно, мастера XVII в. все чаще слепо следуют за лучшими работами предыдущей эпохи, занимаясь подражанием и повторением, – иногда так диктуют заказчики, князья и бояре, иногда – по велению своего сердца, будучи увлечены памятниками недавнего прошлого. Но в этом случае неизбежно исчезает живой дух творчества.

Иконы все чаще создаются ремесленниками. При этом техника может быть виртуозной, но поэтические озарения мастеров предшествующей эпохи уступают место педантичной точности и исполнительности.

С приходом к власти Петра I иконописцы все чаще, в угоду государю, по своему ли побуждению, продиктованному общей прозападной ориентацией, начинают подражать западной манере. При всей перспективности использования опыта Возрождения потеря своего, истинно русского (хотя и берущего начало в далекой Византии, но ставшего русским после тысячелетнего бытования) печально сказывается на развитии русской иконописи – она теряет свою самобытность и очарование.

Меняется и колорит. Под влиянием моды на сдержанный западный колорит из русской иконы уходят яркие, пронзительные, праздничные и тревожные, даже трагические краски. Побеждают тона темные, тусклые, в начале XVII в. еще насыщенные, звучные, благородные, а затем – все более землистые… Даже золотистость, присущая строгановским иконам XVII в., не идет, по мнению М. Алпатова, в сравнение с лучистыми красками того же Дионисия…

«Строгановская школа» – это особая страница в истории русской иконописи XVII в. Постепенно в мастерских иконописных у северных купцов, несметно богатых Строгановых, складывается присущая только им манера письма. Работавшие в небольших иконных горницах, мастера те знали и стенное письмо, разумели и способ писания больших алтарных досок, икон для деисусного чина. Однако чаще писали небольшие иконки, с тыльной стороны отмеченные монограммой-меткой торгового дома, привыкшего строго учитывать свое имущество.

«Строгановское письмо» – своя школа, отличающаяся высоким профессиональным мастерством. Иногда высокий класс их икон объясняли тем, что на богачей Строгановых работали лучшие московские живописцы. Автору этих строк ближе концепция В. И. Антоновой, автора замечательной книги «Древнерусское искусство в собрании Павла Корина», считавшей, что на манеру «строгановских мастеров» большее влияние оказали не москвичи, а иконописцы Русского Севера XV–XVI вв., сохранявшие лучшие традиции иконописи северных областей еще удельной Руси.

Интересно, что в XVII в. в строгановских иконных горницах постепенно складываются целые династии иконных дел мастеров. Так, особенно широко прославилась семья художников Савиных, родоначальником которой был Истома, автор ряда изумительной красоты складней (см. о них: М. П. Степанов «Храм-усыпальница во имя Сергия Радонежского в Чудовом монастыре в Москве», М., 1909). Начинал Истома как мастер строгановской мастерской, а уж затем, по достижении известности, стал государевым иконописцем в Москве. Безупречный рисунок и изысканный колорит делали его искусство привлекательным и в глазах строгих ценителей – государей российских, и в представлении недоверчивых Строгановых, и в восприятии простых людей. Исследователь Антонова видит в работах Истомы явные следы влияния северного письма, а истоки колорита читает в созданных на Севере шедеврах Дионисия. Государевыми живописцами стали и сыновья Истомы – страстный Назарий и сдержанный Никифор.

Обидно, что мы с благодарностью произносим имена итальянских герцогов, «спонсировавших» работу выдающихся мастеров эпохи Возрождения, и не находим доброго слова для

сольвычегодских купцов Строгановых, по сути дела вырастивших в иконописных горницах целую художественную школу мастеров. И «Спас Еммануил» Назария Савина, и «Богоматерь Печерская, с предстоящими Никитой-воином и великомученицей Анастасией» или «Избранные святые» Никифора Савина – это, бесспорно, такие же шедевры, пики русской православной культуры, как вершины иконописи XV–XVI вв. в России или лучшие полотна позднего Возрождения в Италии.

И вновь доброе слово Строгановым. Люди, поначалу от искусства далекие, они развивали свой вкус, умели ценить удачи, и, что было еще важнее, – были достаточно открыты для нового, позволяя в своих мастерских сосуществовать разным стилям, манерам, индивидуальностям.

Так рядом с Савиными выросли Истома Гордеев и Прокопий Чирин: первый – мастер строгий и открытый, второй – тончайший мастер нюанса. Но произведения их, столь разные, равно ценились на вес золота золотых окладов, которыми «укрыли» их творения в XIX в. Тот факт, что просвещенный вкус Строгановых сохранил нам произведения, выполненные в весьма разных манерах, позволяет значительно расширить наше представление об иконописи XVII в., далеко не столько однозначной, скучной и тусклой, как было принято считать.

Интересную историческую деталь высвечивает в этом случае история иконописи. На примере ростовского мастера Посника Дермина, возглавлявшего рисовальщиков при московском дворе государевом, мы видим и такую важную роль Строгановых в истории русской культуры: во времена московской разрухи начала XVII в. они собрали и сохранили от уничтожения и вывоза оккупантами в качестве трофеев лучшие памятники московской иконописной школы.

И когда Отечество освободилось от нашествия иноземных войск, стали в Москву возвращаться спасенные шедевры, стали возвращаться в окрепшую от смуты Москву и рассеянные по окраинам России, в том числе поддержанные Строгановыми на Севере, замечательные мастера-иконописцы.

Во второй половине XVII столетия царские изографы, а именно так стали называть работавших в столице иконописцев, находятся в ведении Оружейного приказа, где возникает, по словам В. Антоновой, своеобразная древнерусская «академия художеств», блестящим представителем которой и становится Симон Ушаков.

И так же, как московские мастера, волею случая в начале века оказавшиеся на окраинах России, спасаясь от смуты и нашествий, в конечном счете позитивно воздействуют на местную провинциальную школу, так и провинциальные мастера, по приглашению ли государей, по своей ли рискованной смелости переезжавшие с окраин в столицу, привносят свой стиль, свою местную манеру, затем повлиявшую на стиль московских изографов.

Примеров тому множество. Один из них – устюжанин Федор Евтихиев Зубов, автор, в частности, знаменитой иконы «Федор Стратилат с избранными святыми». Предполагается, что она является первоначальной мерной иконой царя Федора Алексеевича, именного Федору Стратилату. Сохранилось известие, что через три года после смерти этого царя в 1685 г. сменившие его Петр и Иван Алексеевичи дали указ Оружейной палате написать икону своего умершего брата. Следует сказать, что ко времени написания иконы Федор Зубов был уже жалованным живописцем, т. е. кроме «кормовых» (сдельной оплаты) получал и помесячное жалованье. Это отмечает

А. И. Успенский в книге «Царские иконописцы и живописцы XVII века. Словарь» (М., 1910). Интересна и история приключений иконы до того, как она попала в собрание Павла Корина, но это уже тема для другого жанра. Здесь же важно подчеркнуть, что каждая икона – свидетельство истории, памятник эпохи, часть культуры. Однако выдающееся произведение древнего изографа – это еще и памятник искусства. Икона Федора Зубова как раз и есть важное подтверждение тезиса о том, что искусство иконописи в XVII в. не захирело, не потускнело, не сошло на нет.

Разумеется, далеко не все иконы XVII в. отвечают требованиям, предъявляемым к шедеврам. Тем благодарнее задача исследователя, который в иконе, отличающейся выдающимися живописными достоинствами, находит и важные исторические свидетельства о давно ушедшей эпохе.

В коллекции Павла Корина, одной из лучших с точки зрения целостного представления о творчестве изографов XVII в., сохранилась икона Симона Ушакова, безусловного лидера эпохи, – «Спас Нерукотворный». Икона создана в последней четверти XVII столетия в Оружейной палате Московского Кремля. Выполненная в реалистической светотеневой манере, она отличается и мощной характерностью, и изысканным колоритом. Дореволюционные историки – Г. Филимонов, уже упоминавшийся А. И. Успенский были убеждены как в авторстве Симона Ушакова, так и в том, что убор иконы был исполнен мастерами Оружейной палаты в последней четверти XVII в.

Что дает нам представление о стиле работы Оружейной государевой мастерской.

На нижнем поле, по обе стороны прорезной эмалевой пластинки, уже в XIX в. была выгравирована подпись: «Икона принадлежала Царице Марфе Матфеевне, из рода графов Апраксиных. Икона перешла в наследство в 1866 г. графу Ивану Александровичу Апраксину».

Марфа Матвеевна Апраксина, супруга царя Федора Алексеевича, была погребена в 1715 г. в соборе Петропавловской крепости в стене на правой стороне под колокольней. О чем же была сделана надпись под нижней шпонкой иконы – бумажная наклейка с чернильной записью почерком XIX в.

Так же, как и в истории живописи, в истории культуры все тесно переплетено, и, если взаимовлияния эпох в иконе читают искусствоведы, историки более широкого профиля, занимающиеся историей эпохи, не проходят мимо сложных переплетений судеб людей, вещей, времен…

Иконы переходили из поколения в поколение, ими благословляли новобрачных, на них в последний раз останавливался взгляд умирающего. Одна и та же икона соединяла несколько поколений русских людей, о чем нередко сохранялись неопровержимые исторические свидетельства.

Так на иконе в собрании Павла Корина «Спас Нерукотворный» (конец XVII в., школа Оружейной мастерской) сохранилась запись позднего времени:

«Сим образом Государыня императрица Елизавета Петровна благословила племянницу свою Марфу Симоновну Грф. Гендрикову, выдавая ее за Ген. Мих. Иван. Сафонова. Марфа Симоновна благословила свою дочь Марфу Мих. Дмитриеву-Мамонову, последняя – свою дочь Евдокию Сергеевну Рожнову…» И так далее, пока икона не попала в коллекцию Павла Корина, выдающегося русского художника-реставратора и коллекционера, дав исследователям более позднего времени прекрасный пример связи времён в истории России и истории ее иконописного искусства.

…Если для Москвы «золотой эпохой» иконописи были XV–XVI вв., то для другой знаменитой иконописной школы – Ярославской – временем наивысшего расцвета считается как раз XVII столетие. Это время и экономического, и культурного развития княжества. Город становится одним из торговых центров Руси. Здесь проживает одна шестая всего русского купечества, ведущего торговлю с заграницей. Активно развиваются разнообразные ремесла. Да и по численности населения Ярославль становится вторым после Москвы городом Руси. По всему городу возникают все новые и новые храмы, купцы и даже ремесленники щедро содействуют строительству каменных церквей.

В течение только трех четвертей XVII столетия здесь было построено до сорока храмов!

В городе, где столько церквей, труд иконописца не может не цениться. Множество икон заказывается для новых храмов. Местная школа иконописи становится широко известной, и

вот уже ярославским изографам заказывают иконы для храмов других городов, в том числе и московских. Многие из них приняты в число «жалованных царских изографов».

По любопытному стечению обстоятельств именно ярославские иконы и именно в XVII в. являют собой идеальные источники изучения истории и культуры быта эпохи. Житийные иконы полны важными подробностями быта ярославцев, повседневной жизни.

Для ярославской школы житийная икона становится своеобразной визитной карточкой: житие того или иного святого или подробный рассказ о каком-то историческом событии предстают в ряде последовательно сменяющих друг друга клейм. Иногда используется иной прием: сцены жития или отдельные события истории представлены в основной композиции иконы в качестве дальних планов вокруг центральной композиции.

Особенно интересны историку иконы ярославской школы, связанные с событиями местной истории.

В конце 40-х гг. XVII в. в Успенском соборе была установлена большая новая икона, изображающая ярославских чудотворцев князей первой династии Василия и Константина. Тридцать одно клеймо демонстрировало сцены из жизни Ярославля первой половины XVII в., в том числе и знаменитое сражение на Туговой горе.

Ряд икон ярославской школы посвящен событиям того времени, когда они писались. Так, в 1655 г. по заказу духовенства Толгского монастыря была написана дошедшая до нас икона «Богоматерь с клеймами».

В клеймах образа наряду с событиями от начала возникновения обители в 1314 г. были представлены и сцены из жизни Ярославля в дни морового поветрия – эпидемии, поразившей город в 1654 г. Так что если о начале XIV в. иконописцы могли судить только по сообщениям летописей, то о недавних событиях писали с достоверностью очевидцев.

Сцены в клеймах не только весьма достоверно передают быт ярославцев, но и документально точно изображают современные архитектурные сооружения. В клеймах представлены бревенчатые и каменные строения и даже показано возведение деревянной церкви, с большой точностью воспроизведены формы зданий, характер их убранства.

Замечательным историческим источником остается и созданная в середине XVII в. икона «Сергий Радонежский в житии».

В середине иконы святой изображен на фоне холмистого пейзажа, на отрогах которого представлены сцены из русской истории конца XV – начала XVII в.

Названия сюжетов клейм на иконе – словно заголовки глав монографии по истории Руси: «Приезд Софии Палеолог на моление в Троице-Сергиев монастырь», «Осада города Опочки», «Присоединение горных черемис и постройка города Свияжска», «Взятие Казани», «Осада Троице-Сергиева монастыря и Москвы поляками».

Автор ряда весьма интересных наблюдений об иконах как источниках изучения истории

В. В. Филатов полагал, что сюжеты эти были взяты ярославскими изографами из текста жития святого, изданного в 1646 г. по списку новой редакции, которую составил келарь Троице-Сергиевой Лавры Симон Азарьин.

По наблюдению другого исследователя древнерусского искусства С. Масленицына, как и в иконе «Толгской Богоматери», в клеймах иконы «Сергий Радонежский в житии» большое место занимают изображения архитектурных сооружений. Особенно точно, считает историк, удалось изографам передать детали известных архитектурных памятников своего времени, причем не только ярославских, но и московских.

Во второй половине XVII в. к иконе Сергия добавили внизу большую доску с многофигурной композицией «Сказание о Мамаевом побоище». Плоскость приставной доски разделена на два неравных по ширине регистра.

В верхнем, более широком, показано, как из разных городов Руси, в том числе из Ярославля, соседней Курбы и Ростова Великого, собираются на Москву ратные силы.

Изображение Москвы занимает центральную часть композиции. Рядом – изображение Куликовской битвы, кульминационный момент которой – поединок инока Троице-Сергиева монастыря Пересвета с татарским богатырем. События, последовавшие затем, автор изобразил в нижнем, узком регистре. Здесь показано возвращение русских воинов, погребение погибших, бегство и гибель Мамая в Кафе.

Увы, к сожалению, и в истории, и в искусстве развитие народов, стран, школ зависит от нелепой случайности. В 1658 г. страшный пожар уничтожил около тысячи пятисот домов, три монастыря, двадцать девять церквей, древнюю крепостную ограду кремля, торговые ряды, мосты…

И снова стучат топоры, режется камень – ставятся на посаде и в слободах Ярославля одна за другой новые каменные церкви, в чем-то и лучше прежних, да старые заменить не способные. Так и с иконами. Пишутся в большом количестве новые доски для новых церквей. Однако безвозвратно ушли в небытие, оставив о себе лишь упоминания и описания в литературных памятниках эпохи, старые иконы.

На помощь ярославцам едут изографы со всей Руси. Из далеких Холмогор приехал дивный мастер Семен Спиридонов. Своеобразная манера этого мастера полюбилась ярославцам и ему поручается писать наиболее важные храмовые и «местные» образы. Сохранилось 12 икон этого изографа, многие из которых имеют подпись и дату. Самая ранняя – «Василий Великий в житии» – датируется 1674 г.

Поразительный источник для изучения истории XVII в. Перед зрителем возникает мир неведомых городов, но силуэты храмов узнаваемы. Дворцы, церкви, рощи, сцены из жизни святых. Занятия людей в той же мере соответствуют описаниям в «Житии», сколь и сценам из жизни ярославцев XVII в.

Мастер полюбился, вскоре на смену известности пришла слава. И произошло то, что должно было произойти: провинциального изографа «переводят на работу» в столицу. Во главе артели ярославских мастеров он привлекается к «государевым работам» в Оружейном приказе.

Вместо интриг и противодействия встречает он у знаменитого Симона Ушакова содействие и поддержку. Однако ж, по неизвестным причинам, спустя некоторое время Спиридонов возвращается в Ярославль. И лучшее, по мнению историков искусства, свое произведение Спиридонов пишет здесь, в 1678 г., и оно становится одним из самых «нарядных» произведений иконописи XVII в. на Руси вообще.

В этой композиции он вновь проявил свою удивительную способность передавать своеобразие русской архитектуры. Причем сказочные здания у Спиридонова, несмотря на всю свою условность и фантастичность, – изобилуют элементами русской архитектуры конца XVII в.!

И что удивительно, – Спиридонов не только пишет в клеймах сцены труда ремесленников, землепашцев, строителей, военные сцены, но и эпизоды, в которых предстают философы, ведущие спор, ученики, обучающиеся грамоте. Неоднократно встречаются у него и вовсе редкие для древнерусской живописи композиции, например художник, пишущий иконы…

Необычайно красочны, пышны и достоверны (не забываем, что он работал и в Московском Кремле) сцены церемоний в царском дворце, торжественных богослужений, шумных пиров князей да бояр. Он внимательно изучил современные ему суда, сложные конструкции кораблей, как холмогорских, так и ярославских корабелов, и достоверно изобразил их в клеймах икон.

С 80-х гг. XVII в. ярославские изографы уже признаются в числе лучших на Руси, артели их все чаще приглашаются в Москву, Вологду, Троице-Сергиев монастырь. Ярославцы все чаще пишут и по заказу сольвычегодских купцов Строгановых.

Все или почти все историки искусства, соприкоснувшись с своеобычным творчеством ярославских изографов, отмечали удивительное сочетание в работах этих мастеров верности традициям Древней Руси, художественного новаторства и исторической достоверности, что

и делает их и сегодня важнейшими источниками для историка, увлекшегося этой странной эпохой – XVII в., отсчитывая от Смуты, веком покоя и благоденствия…

# Ювелирное искусство

Эта эпоха сохранила нам мало примеров и имен, свидетельствующих о выдающихся достижениях ювелирного искусства. Однако сам век, не менее, чем предыдущий и последующий, был буквально пронизан любовью к яркому самоцвету, вниманием и почтением к мастерам ювелирного дела, развитием лучших традиций эпох Древней и Средневековой Руси.

Ярко и любовно описывает Иван Забелин в книге «Домашний быт русских цариц в XVI и XVII столетии» (М., 1872) украшения русских государынь. Как поэма звучит, например, описание царского ожерелья: «по углам два яхонта лазоревы, да по середке дважь яхонты лазоревы невелики, да семь лалов, четыре изумруда, все в гнездах золотых. Около каменья жемчугу 218 зерен».

Точные характеристики драгоценных камней оставил А. Викторов в книге «Описание записных книг и бумаг старинных дворцовых приказов за 1584–1822 гг.» (М., 1877) – он нередко даже указывает форму самоцвета – «яхонт лазорев кругол», «перстень зол от, а в нем четыре алмазца остры», «яхонт лазорев продолговат», «два яхонта лазоревы, опуповаты в гнездах», «перстень зол от, а в нем алмаз большой четвероуголен в гнездах, гнездо в ногтях», «запона золота, а в ней семь камней, да три камня на спнях, изумруды и яхонты». Указывается и характер огранки: «запона золота, а у ней внизу камень яхонт лазорев, гранен, грани мелкия».

Подобные описания драгоценных камней встречаются в ряде источников. О том, что искусство ювелирное было в почете, – свидетельств немало. Но интересно, что до конца XVII в. на Руси не было своих самоцветов, а следовательно, и своей культуры их огранки, – самоцветы везлись из-за рубежей России как правило уже ограненные в соответствии с традициями той или иной страны.

И это при том, – пишет Иван Егорович Забелин в книге «Домашний быт русских царей в XVI и XVII столетиях» (Кн. первая. «Государев двор или дворец» (М., 1890)), – что «Охота к редкостям и драгоценностям, к разным узорочным, хитрым изделиям и курьезным вещицам была распространена не только во дворце, но и вообще между знатными и богатыми людьми того века. Она являлась как потребность в изящном, которое по вкусам и образованности века заключалось преимущественно в узорочной пестроте или курьезности, редкости и диковинности изделия или какой-нибудь вещицы.

Так, в покоях царя Алексея Михайловича в числе драгоценных редкостей хранился сосуд из нефрита, оправленный золотом, ценой в 6000 рублей, – цена, по мнению историков, по тому времени просто неимоверная. А у царя Михаила особым расположением пользовался сундук турецкой работы, обнизанный мелким жемчугом вперемежку с крупными зернами.

Богато отделаны были драгоценными камнями и чисто прикладные вещи у государей и государынь XVII в. Так, по словам того же И. Е. Забелина, особо богатым гребнем обладал царь Михаил Федорович. Сохранилось его описание: «гребень роговой сверху обложен яшмою, а в яшме врезано золото, а в золоте камышки, яхонты да изумруды. Государю челом ударил турецкий посол Тома Катакузин в 1630 году. Цена 10 рублей».

Однако все чаще даже у царей появляются драгоценные вещицы работы русских мастеров. Так, во второй половине XVII в. во дворце, и сей факт сохранился в исторических источниках, – теми же гребнями славились холмогорцы братья Шешенины. Сначала из Холмогор в придворные мастера «были взяты неволею» гребенщики Семен да Евдоким Шешенины. С 1656 г. они находились в ведомстве Оружейного приказа. Особенно искусен был Евдоким, костяных дел токарь, умевший резать по кости «всякие рези» и украшать их драгоценными камнями, золотом да серебром.

Придворными ювелирами по прикладному делу стали холмогорцы братья Евдоким, Иван, Василий, Семен Шешенины. Братья делали весьма искусные гребни, уховертки, четки,

ароматники, черенки для ножей и вилок, шахматы, шашки, различную посуду – кубки, братины, чарки, фляжки, роги, точили их из рыбьей и слоновой кости, украшая золотом, серебром и драгоценными каменьями.

И у женщин, и у мужчин знатного рода высоко ценились при дворе созданные русскими мастерами щети и щетки, оправленные в серебро, зеркала в золотой оправе. Предметы «уборного столика», т. е. туалетные принадлежности русских царей в XVII в., как правило, хранились в «готовальнях» или «монастырьках», которые и сами нередко являлись произведениями ювелирного искусства.

Женские же драгоценности, уборные принадлежности большей частию, по признанию И. Забелина, сохранялись в ларцах, ящиках и шкатулках. В них хранились искусно сделанные, нередко украшенные драгоценными камнями белильницы, румянницы, клеельницы, суремницы, ароматницы, бочечки, тазики, чашечки со снадобьями для «макияжа» XVII в. Все это были небольшие вещицы, коробочки и чашечки, обшитые золотом и серебром, а также низанные жемчугом, иногда полностью сделанные из серебра, украшенные финифтью и драгоценными каменьями.

В описи царской казны 1611 г. находим: «две белиленки низаны жемчугом с кистьми. Белиленка шита золотом и серебром, три суремницы с спицами, низаны жемчугом…».

У царицы Евдокии Лукьяновны в числе уборных вещей водились: «зеркало хрустальное четвероугольное, у которого станок серебрен, назади вырезан орел, станок весь золочен. Суремница низана жемчугом скатным с камушки в середине, по обе стороны низаны орлы мелким жемчугом с камушки, в средине по обе стороны низаны, в конце рукояти кисть золочена», «белильница, румянница – серебрены, золочены с чернью».

В казне царицы хранилось и такое произведение русских ювелиров XVII в.: «Суремница по атласу по червчатому низана жемчугом, в обводе жемчуг саатной, на стороне по 4 изумруда да яхонтику по червчатому. У суремницы и ворворка по атласу по червчатому обнизана жемчугом, у ворворки кисть золота, белиленка серебрена с финифтью с розными. Ароматница серебрена, персидское дело, сенчата, окол ее в гнездах бирюзки да виниски мелкие».

Проявляли интерес к драгоценным вещицам с камнями и государи российские. Так, у царя Михаила среди любимых опахал были белое, черное, серебряное, золоченое с лопастями, украшенными финифтью. Известно, что в XVII в. было принято искусно сделанные и украшенные опахала подносить в подарок государю к празднику Пасхи. И были те опахала изделиями мастеров Оружейной палаты.

Драгоценные камни попадали на Русь из дальних странствий. В Древней Руси добывался лишь свой янтарь да речной жемчуг, который шел на украшения простому люду. Для царей везли издалека крупный заморский жемчуг, в основном с Востока. К концу XVII столетия стали добывать в России кроме янтаря еще и светлые аметисты, ряд мягких пород камня, – в основном на Урале. Традиционно в XVII в., как и ранее, славились камни, привезенные из Византии греками и бухарцами, из Средней Азии и Китая. Попадали камни на Русь и из западных стран, куда их, в свою очередь, доставляли ганзейские, генуэзские и венецианские мореплаватели.

Древнейшими странами-поставщиками на Русь драгоценных камней были Индия, Бирма, Цейлон. Отсюда шли камни горячих тонов – рубины Сиама и Бирмы, красные гранаты и бурые сердолики Индии, розовые турмалины. Густо-красная шпинель добывалась в отрогах Памира и в Китае. Индия была фактически единственным поставщиком прозрачных алмазов. Из Персии привозили голубую бирюзу, зеленый камень шел из Египта и с Аравийского полуострова. А вот изумруды в XVII в. шли как традиционно из стран арабского мира, так и из далекой Колумбии.

Русские государи постоянно пополняли казну драгоценными камнями.

В Крыму со времен Ивана Грозного был посланец русских царей, собиравший для царской казны на восточных базарах Крыма лалы, яхонты, крупный жемчуг. Ездили посланцы русских царей и в Англию, где был представительный рынок драгоценных камней, – там покупались для русской казны сапфиры и рубины.

Интересно, что среди первых мероприятий Михаила Романова, направившего свои усилия на восстановление страны после нашествия польско-шведских войск, было пополнение царской сокровищницы, расхищенной оккупантами. Уже в 1614 г., пишет А. И. Успенский в издании «Столбцы бывшего архива Оружейной палаты» (вып. 1. М., 1812), – царское правительство наказало покупать в Архангельске у иноземных купцов изделия драгоценные иностранных мастеров и собственно драгоценные камни; особое внимание уделялось следующим: «каменья, алмазы и яхонты червчатые и лазоревые, и лалы, и изумруды, и чумпазы, и бирюза, и зерна гурмыжские, и жемчуг большой и средний и мелкий статной, и запоны…»

Однако в XVII в., проделав длинный путь, драгоценные камни всё чаще попадали не в мастерские иноземных мастеров, а в руки русских искусников.

С приходом в ювелирные мастерские русских стала постепенно меняться и традиция изготовления драгоценных украшений с камнями, и методы огранки камня. На Руси с древних времен были свои традиции работы с золотом и серебром. Уже в домонгольское время русский мастер покрывал изысканной сеткой тканых узоров разные украшения и прикладные вещицы, виртуозно пользовался чеканными и тиснеными орнаментами, изображениями святых, выполненными острым резцом или сложной техникой перегородчатой эмали.

Драгоценный камень в XVII в. по-прежнему в ходу и почете, но роль его в декоративном оформлении изделий русских ювелиров меняется.

Если в ранние века ювелиры не были знакомы с огранкой драгоценных камней, камень лишь отполировывался сверху и ему придавалась более или менее правильная форма (использованные таким образом самоцветы назывались кабошонами), то к XVII в. и вне пределов России и в государстве российском все чаще начинают ювелиры «вторгаться» в целостность драгоценного камня, стремясь придать ему ту или иную заданную форму.

При этом, как всегда бывает на границе одной техники, эстетики, традиции – с другой, како-е-то время сохраняются обе манеры, тем более, что асимметричный, гладкий кабошон сохраняет очарование естественного камня. «Кабошон лишен беспокойного блеска ограненного минерала, – пишет М. В. Мартынова в книге «Драгоценный камень в русском ювелирном искусстве XII–XVIII веков», – и, освещенный яркими лучами солнца или мерцающим светом свечей, загорается изнутри красивым, интенсивным огнем». Нельзя не согласиться с автором этой книги и в том, что в XVII в. кабошон – наиболее привлекательная форма огранки для таких камней, как сапфир или альмандин.

Если же говорить о цветовых пристрастиях XVII в., то преобладают синие, сиреневые, темно-вишневые, зеленые тона. Популярны, как и в Древней Руси, зеленовато-голубая бирюза, сиреневые аметисты, синие сапфиры, сочно-зеленые изумруды, томные альмандины. Кабошоны продолжают соседствовать с появившимися ещё в начале XVI в. ограненными камнями.

К XVII в. меняется традиция оформления камня. Массивная, чеканная, по меткому замечанию М. Мартыновой, «как бы оплывающая книзу оправа», характерная для второй половины XVI в., к середине века XVII сменяется более легкой, менее массивной.

Если в Древней Руси царило свободное, легкое любование камнем, то к XVII в. камни все чаще сливаются в сложные композиции. И нередко обращенные к зрителю под разными углами изумруды, сапфиры, турмалины оказываются вне единого цветового аккорда.

Хотя в целом в XVII в. сохраняются традиции XVI столетия, но ювелирное искусство отличается уже большей пышностью, более тяжеловесной грацией. Эволюция общего стиля прикладного искусства, новый характер орнамента, иная эстетика ювелирной огранки меняют и принципы декоративного использования драгоценного камня в ювелирных изделиях.

Центром, если так можно выразиться, формирования «моды» в ювелирном искусстве XVII в. становятся мастерские Московского Кремля.

В 1624 г. из Серебряного приказа были выделены две палаты – Золотая и Серебряная, – именно здесь сосредоточивается работа мастеров с благородными металлами и драгоценными камнями. Впрочем, есть сведения, что в XVII столетии в Кремле работала и специальная Алмазная палата, где была сосредоточена вся работа по огранке и закреплению драгоценных камней.

Среди новых тенденций XVII столетия – смена орнаментальных принципов XV–XVI вв. тягой к изобразительным моментам. В большом количестве создаются сосуды, на которых техникой черни или резьбы исполнены сложные сюжетные композиции, реалистический цветочный орнамент. Более дробным становится характер чеканного узора. Драгоценные камни перестают играть в изделии организующую роль. И в связи с тем, что камни часто используются все более крупные, ослабляется их связь с мелким орнаментальным узором.

Во второй половине XVII столетия в моду входят крупные чеканные цветы на длинных стеблях с пышными листьями. И драгоценные камни уже совсем неорганично выглядят в сочетании с высоким рельефом. В творчестве одного из крупнейших мастеров-ювелиров столетия, мастера Золотой палаты Гаврилы Овдокимова, драгоценные камни все чаще играют роль свободно расположенных ярких цветовых пятен, мало связанных с эмалевым колоритом и черневым тиснением.

Ювелирное искусство по ходу XVII в. становится все более декоративным, пышным, нарядным, все чаще вместе с драгоценными камнями используется эмаль. Изысканный тональный колорит XVI в., постепенно сменяется пестрой многоцветной красочной гаммой. Блеск полированных чеканных узоров, сверкание ярких драгоценных камней и горящих свежими чистыми красками эмалей сливаются на произведениях этого времени в единое звучание.

Изумруды, рубины, сапфиры в гладких или расписанных травными узорами кастах играют все большую роль в создании колористической насыщенности декора ювелирных изделий XVII столетия.

Все особенности ювелирных традиций XVII столетия проявились в замечательном памятнике ювелирного искусства эпохи – «Большом наряде» царя Михаила Романова. Состоял «Большой наряд» из венца, скипетра, державы и саадачного прибора, – то есть футляра для лука и колчана для стрел. Использовался «Большой наряд» лишь при самых парадных дворцовых церемониях.

Выполнен этот памятник ювелирного искусства эпохи в 1627–1628 гг. кремлевскими мастерами под наблюдением боярина Василия Стрешнева и дьяка Ефима Телепнева.

Камни использованы в «Большом наряде» яркие и крупные, – густо-розовые турмалины, красные рубины, насыщенного синего цвета сапфиры и изысканно-зеленые изумруды. Саадак был усыпан мелкими алмазами. Игру камней подчеркивали жемчужины, посаженные на тонкие стержни. Удачно применена была техника эмали, украшавшая в сочетании с прорезным травным орнаментом роскошный саадак.

Традиция сочетания драгоценных камней с яркой эмалью была продолжена в окладе иконы «Богоматерь Умиления» из складня дьяка И. К. Грязева, – камни почти неотличимы от застывших прозрачных эмалевых капель. Органично подобраны цвета эмали в гармоничную композицию с драгоценными камнями на панагии XVII в. с изображением Спаса на престоле…

На окладах и Евангелиях, крестах и чашах, потирах и саадаках XVII в. кабошоны еще продолжают радовать глаз округлостью формы и мягким свечением теплого камня, но все чаще и чаще уступают пальму первенства откровенному блеску граненых камней. Изобретение в середине XVI в. голландцем Луи Бергемом огранки алмазов подтолкнуло развитие ювелирного искусства к поиску новых приемов. В XVII в. огранкой камней по методу Бергема увлекались и многие русские ювелиры. Так, исторический факт: в 1659 г. мастеру Алмазной палаты

Михаилу Киселеву было пожаловано пять аршин тафты виницейской за то, что «гранил он юфть яхонтов лазоревых больших». В. И. Троицкий в «Словаре Московских мастеров золотого, серебряного и алмазного дела XVII в.» Вып. 1. Л., 1928) приводит и другой весьма колоритный факт: в 1687 г. мастер Серебряной палаты Никита Плаченов получил один рубль на покупку алмаза «для проалмаживания и проогранки на серебряную стать двух лазоревых круглых яхонтов».

Однако здесь и интересный геополитический штрих к истории эпохи: камни в большинстве своем в XVII в. продолжали поступать на Русь с Востока. И хотя в XVII в. и в странах восточного региона кабошоны стали уступать лидерство ограненным камням, но огранка огранке рознь. На Востоке при шлифовке старались максимально сохранить вес камня, что приводило к хаотичному расположению граней, а это мешало выявлению всех возможностей камня. Главное внимание при огранке уделялось верхней части камня, покрытой треугольными и ромбовидными фасетами. Среди симметричных форм огранки превалировала ступенчатая. И прошло еще немало лет, прежде чем в ювелирном искусстве России эту манеру огранки вытеснит голландская, строго геометрическая, дающая возможность камню заиграть всеми своими гранями, выявить его свет и глубину.

Необходимо отметить, что не только уже ограненные камни шли с Востока и Запада, но нередко в ювелирных мастерских России рядом с русскими мастерами работали иноземцы. И следует отдать должное русским – учась у иностранцев секретам их мастерства, они бережно сохраняли и традиции древнерусских ремесленников, создавая в итоге новую, самобытную национальную школу ювелирного искусства

# Лубок. Русская народная картинка

Лубок зародился в России именно в XVII в. и вскоре стал самым популярным в народе жанром изобразительного искусства.

Сегодня лубок XVII в. внимательно изучается историками – не столько как исторический источник, сколько как источник изучения истории быта и менталитета русского народа. Многообразные по темам, лубки эпохи дают богатую пищу для размышлений о вкусах и пристрастиях простых людей.

О происхождении самого слова «лубок» имеется много версий. По одной из них лубок – это слой древесины под корой. В свое время лубок, как и береста, использовался для письма. Даже в царских указах конца XVII в., уже при Петре I (1697 г.) рекомендовалось использовать лубок вместо дорогой бумаги. В XVII столетии во многих деревнях Государства Российского липу называли лубом, а первые печатные доски для лубка делались именно из липы. Не отсюда ли и название «лубок», – считают некоторые исследователи.

Есть и такая версия – лубяные коробы из липы носили офени, распространявшие по стране первые лубки. Однако сами офени называли лубки «простовиками», имея в виду, что картинки эти – для простого люда.

Одним из первых мастеров-создателей лубка был монах по имени Илия. Старательный рисовальщик и гравер, он создал в технике и жанре лубка изображение Ильи Муромца, пользовавшееся у простых людей большой популярностью.

В 1637 г. «подьячий азбучного дела» Василий Бурцев сделал первую попытку издать иллюстрированную книгу. Он выпустил азбуку с гравюрой, изображавшей школу той поры. Однако лишь десять лет спустя в 1647 г. вышла в свет первая полностью иллюстрированная книга «Учение и хитрость ратного строения пехотных людей».

Самой первой чисто народной картинкой, отпечатанной в Москве, считают бумажную иконку «Распятие». А уже в середине XVII в. бумажные иконки продавали по всей Москве, но прежде всего – у Спасских ворот Кремля и в Овощном ряду городского торга.

Первые московские лубки печатались с медных досок, но еще долго московские лубки печатались и с деревянных досок, более доступных для ремесленников московских слобод.

Интересно, что бумажные иконки воспринимались уже тогда не столько как иконы, сколько как картины.

Сохранилось прелюбопытное историческое свидетельство. Патриарх Иоаким в специальном указе был вынужден признать: «те печатные листы образов святых покупают и украшают теми храмины, избы, клети и сени пренебрежно, не для почитания образов святых, но для пригожества». Впрочем, коллекции лубочных картинок были не только у простых московитов, но и у князя В. Голицына, боярина А. Морозова, патриарха Никона и даже у царя Алексея Михайловича.

До наших дней, впрочем, дошли лишь единичные экземпляры московского лубка XVII в.

Один из наиболее заметных памятников лубочного искусства эпохи – тридцать шесть народных картинок на темы Библии и Апокалипсиса, исполненные в 1692–1696 гг. мастером Василием Коренем. Лубки были отпечатаны с деревянных досок.

Любопытно, что лубочная серия может рассматриваться и как своеобразный источник изучения быта, нравов, обычаев русских людей той эпохи. Например, на одной из картинок гравер изобразил Каина в одежде русского смерда, пашущего землю сохой.

Московские лубочного дела мастера печатают картинки народные и с деревянных досок, как в начале века, и с медных, нарезанных мастерами Оружейной палаты, серебрянниками и иконописцами.

В Московской типографии печатаются наравне с серией Кореня отдельные картинки поучительного характера, например «Повесть о бесе».

На московской улице Сретенка сохранилось два интересных памятника, связанных с историей лубка. Церковь Успения в Печатниках была сооружена во второй половине XVII столетия в слободе рабочих Печатного двора. Местность надолго сохранила наименование «Печатники».

Техника изготовления печатных картинок была несложной – рабочий мог установить типографский станок для выпуска лубков у себя дома. На струганной и шлифованной доске гравер выбирал резцами фон, оставляя выпуклыми только линии рисунка. На подготовленную таким образом доску кожаной подушкой – мацой – наносили черную краску из жженого сена, сажи и вареного льняного масла. Поверх доски накладывался лист влажной бумаги и все вместе зажимали в пресс печатного станка. Полученный оттиск отдавали женщинам для раскраски в три-четыре цвета, – как правило, это были красный, лиловый, желтый, зеленый.

Торговали лубками в Москве в базарные дни – в среду, пятницу и воскресенье.

Там же в Печатниках сохранилась еще одна церковь – Храм Троицы в листах. Именно у ограды этой церкви продавали результаты своих трудов местные печатники и граверы. По преданию, и известная поныне улица Лубянка называлась так от лубочных листов, которые продавались, да и изготавливались тоже, неподалеку отсюда – на Сретенке.

В районе Печатной слободы в XVII в. постепенно вырабатывался своеобычный русский лубочный стиль народной картинки.

Особую роль играл лубок в эпоху реформ молодого Петра I. Государь был стремителен и нетерпелив, газет для распространения своих реформаторских взглядов еще не имел и с помощью лубочных картинок пытался по всей медленно поворачивающейся лицом к реформам России распространить в короткий срок свои вкусы, чаяния, назидания. Граверы Оружейной палаты, московские, а затем и петербургские типографы не успевали справляться с «государственными заказами».

Одновременно мода на лубок в XVII в. объяснялась и ростом интереса к знаниям у широких народных масс, тягой народа к печатному слову, стремлением украсить скромные жилища яркой и понятной картинкой.

В XVII в. лубок все чаще заменяет и дорогостоящую книгу, и только-только начавшую выходить первую русскую газету. Впрочем, это уже позднее, в начале XVIII в. А в веке XVII лубок – фаворит…

Было бы заблуждением полагать, что лубок используется только официальной властью и лишь в интересах царских установок. Обращаются к популярному народному жанру и представители антипетровской оппозиции (особенно резко осуждали первые же реформы Петра раскольники). На одном из выпущенных ими лубочных листов был изображен сидящим кот с аккуратно, «по-петровски» подстриженными усиками. Сверху в рамке шла надпись, пародирующая государев титул: «Кот казанский, ум астраханский, разум сибирский…»

Казалось бы, никакого политического подтекста не имела и другая популярная лубочная картинка «Яга-баба едет с крокодилом драться». А чтобы никаких сомнений не было, кого считает автор крокодилом, под стариком с крокодильим хвостом был нарисован маленький парусный кораблик – любимое детище царя. Невинная картинка под резцом автора-оппозиционера превращалась в язвительную критику петровских реформ.

Эту – сатирическую – сторону русского лубка одним из первых заметил выдающийся русский исследователь изобразительного искусства Дмитрий Александрович Ровинский (1824–1895). Крупный правовед, сенатор, оставивший светлую о себе память в истории российской прокуратуры, он всю жизнь увлекался изучением русской графики и древнерусской живописи. На собственные средства издал он 19 научных работ, среди которых фундаментальные труды – «История русских школ иконописания», «Материалы для русской иконографии». Он был и

автором другого издания – «Подробный словарь русских гравированных портретов», не имеющего аналогов до сих пор. А. Ровинский является наиболее крупным исследователем русского лубка и его перу принадлежит девятитомное сочинение «Русские народные картинки», в котором пять томов текста и четыре атласа.

В рецензии на издание Ровинского его современник писал следующее:

«В наивных изображениях народного резца русский человек представлен в его отношениях в семье, к окружающему миру, к учению, в его религиозных верованиях и поэтических представлениях, в его скорбях и радостях, в подвигах и падениях, в болезни и развлечениях…»

Лубочные картинки заменяли икону, радовали глаз простых россиян иронией и сарказмом авторов, вызывая улыбку и понимание. Но лубок и учил, и был полезен в повседневной жизни…

В конце XVII в. появилась в продаже большая лубочная картинка – девятерик (из девяти склеенных листов) с изображением символических фигур времен года и месяцев.

И что интересно, – пишет исследователь этого вида искусства Юрий Овсянников, – лубок точно повторял роспись потолка одного из залов в Коломенском дворце царя Алексея Михайловича. Построенный в 1671 г., украшенный затейливой резьбой по дереву и яркой росписью, он вызывал восторг современников. Симеон Полоцкий называл дворец «восьмым чудом света». Эта нарядная картинка, по сути дела, – первый примитивный типографский календарь, – пришлась по вкусу покупателям и разошлась сравнительно большими тиражами.

Почти одновременно появилась в продаже народная ксилография «Муж лапти плетет, а жена нити прядет», также ставшая вскоре популярной.

Лубок – это, безусловно, доступное, примитивное искусство простых людей. И в то же время… Скажем, о лубочной «Библии» Василия Кореня знаменитый критик В. В. Стасов сказал, что это «одно из самых замечательных произведений русской гравюры на дереве».

Еще более заметна роль лубка в постижении менталитета русского человека XVII в. Сарказм, ирония, улыбка, насмешка над сильными мира сего – все есть в лубке, по-своему отразившем непростое мировоззрение представителя русского плебса эпохи.

А для историков лубок – прекрасный источник изучения эпохи, ее духовной жизни, обычаев, нравов, моды, манер, юмора…

# Первое столетие российской империи / XVIII в. /

## Народная культура века «Русского просвещения». Резьба и роспись по дереву

XVIII век – время относительного упадка в иконописи и расцвета росписи по дереву. Уже в XVII в. росписями по дереву занимались практически те же живописцы, которые украшали росписями храмы, писали иконы. А резьбой по дереву – те же мастера, что резали иконостасы. Главная составляющая их профессия – создание предметов православного культа, религиозной живописи, В свободное время расписывали изографы предметы повседневного обихода – ларцы и сундуки, столы и поставцы, прялки, а нередко и все жилое помещение. Наряду с религиозными источниками вдохновения все чаще окружающая художника действительность предлагает свои сюжеты для росписей. Еще более древние источники сюжетов – у росписей прялок и донец («донце» – старинное орудие труда для изготовления ниток). Неизменные спутники крестьянской жизни, они донесли до нас не только православную культуру русского села XVIII в., но и языческие представления доправославной Руси. В орнаменте донец и прялок нередки мотивы, уходящие своими корнями во времена языческих верований. Часто сказочные сюжеты перемежаются с реальными, представляя нам как мотивы русского православия, так и сюжеты из реальной материальной среды, окружавшей русского крестьянина XVIII в.

## Расписные сундуки XVII–XVIII вв

Расписной сундук был непременной принадлежностью русского крестьянского быта XVIII в. Да и не только крестьянского – ведь сундуки использовали и для хранения одежды, как бы заменяя ими современные шкафы и гардеробы, в них держали книги и ценные бумаги, их брали в дорогу вместо чемоданов.

На рубеже XVII–XVIII вв. самыми известными центрами производства сундуков были Великий Устюг и Холмогоры – крупные торговые города России на Северной Двине. Благодаря своему географическому положению они оказались посредниками во внешней и внутренней торговле России. Архангельск являлся крупным северным морским портом, через который шла торговля с иноземными государствами, отсюда товары шли в Москву, на Волгу, на ярмарки. По устюжским росписям конца XVII – начала XVIII в. можно проследить, что мастеров на рубеже эпох привлекали не только религиозные и сказочные сюжеты, как раньше, но все чаще – сюжеты, взятые из жизни. Так, на верхней крышке сундука-теремка из Великого Устюга изображены иностранцы, одетые по моде начала XVIII в., мужчины – бритые с усами, длинноволосые, в ярких панталонах, камзолах, в чулках. И одежда женщины несовместима с нормами и русскими нравами той поры – у нее непокрытая голова и сильно декольтированное платье с короткими рукавами. Это явно иностранцы, иноземные купцы, подолгу жившие в Великом Устюге, где художник мог их часто наблюдать. Весьма достоверная и яркая иллюстрация к внешнеэкономическим связям России той далекой эпохи.

Интересным историческим источником видится спустя века и расписной сундук первой половины XVIII в. с Северной Двины. Это типичный крестьянский сундук с расписными наружными стенками, из числа тех, которые обычно дарились невестам для приданого и расписывались особенно ярко. Если сам сундук дает представление о культуре эпохи именно XVIII в., то роспись его является источником изучения истории Древней Руси. Вероятно, какой-то сюжет переходил из поколения в поколение. Например, один из них представляет на

передней стенке, по сторонам замка, изображение «охраны» сундука – старец с пикой и юноша с мечом. На крышке на фоне деревьев – двое мужчин, один из которых держит какой-то инструмент, а другой с топором – взбирается на дерево. Ровные белые полосы на стволах показывают, что кора срезана и что именно заготовкой коры занимаются крестьяне. Однако заготавливают они не кору для берестяных поделок, а ведут древнейший на Руси промысел: добывают смолу подсочным способом. На обнаженных местах выступает древесный сок – «осмол», который затвердевает и в таком виде затем собирается. В описываемое время – начало XVIII в. – сбор осмола и вывоз его через Архангельск в Англию и Голландию был достаточно распространенным промыслом. Кстати, о Голландии. При внимательном рассмотрении расписных сундуков XVIII в. из городов Русского Севера нетрудно заметить часто встречающиеся орнаменте цветы – тюльпаны. Но ведь тюльпаны не росли в Великом Устюге или Архангельске – уж не голландский ли и тут мотив…

На одной из сценок, изображенной на крышке сундука XVIII в. из Великого Устюга, представлена еще более детальная сценка, своего рода иллюстрация к истории ремесел в России той эпохи. В ней изображен сам момент «засачивания» – сдирания коры: в руках крестьянина «косарь», специальный инструмент для сдирания коры, а на голове – холщовый шлем от гнуса. На другой стороне изображения – юноша, топором надрубающий кору, подготавливает ее к сдиранию.

Помимо сценок труда и чисто цветочных орнаментов, наряду со сказочными сюжетами, в изображаемых на сундуках XVIII в. сценках все чаще встречаются домашние животные – кони, собаки, кошки и др. То есть все чаще появляются реальные сюжеты, отражающие окружающую художника XVIII в. жизнь. Сценки становятся все более динамичными.

И тенденция эта характерна не только для росписей сундуков.

## Расписная мебель

Искусствоведы С. Жегалова, М. Каменская – в новейшее время, выдающийся искусствовед Д. Ровинский во второй половине XIX в. – все они отмечали частое появление в росписи мебели XVIII в. реальных, жизненных сюжетов.

Классический пример – расписной шкаф начала XVIII в. Кстати, с помощью палеографического анализа ученые датировали эту роспись началом века.

Роспись одной из дверец шкафа имеет пояснительную надпись: «Беседы». Изображен пир. Все живописное поле занимают двухэтажные палаты, верхний этаж которых – парадные покои, а нижний – служебные и хозяйственные палаты. Огромное количество точных деталей архитектуры с подробностями самого процесса строительства той эпохи – арки, колонны, лестницы, барочные наличники. Реалистические детали, характерные для начала XVIII в., проявляются и в изображении утвари и посуды – бочек, мисок, кувшинов, в сценке нацеживания вина.

Эпоха Петра I – взрыв существования русских людей, прежде всего горожан, до которых указы царя доходили быстрее. Меняются мода, прически, иным становится времяпрепровождение – среди дворянства и купечества входят в обиход вечера с танцами, игрой в шахматы и в карты. Новый уклад жизни требует и иного оформления интерьера жилища – появляются парсуны, затем картины, зеркала, англо-голландская мебель, карточные столы, клавикорды, дамские столики для рукоделия. Постепенно из парадных комнат вытесняются лавки, скамьи, рундуки, сундуки с росписями. Однако вытеснение этих привычных предметов обихода шло медленно, а потому у основной массы дворянства и купечества долгое время еще в XVIII в. в комнатах новая мебель соседствовала со старой, расписной.

Традиции росписи мебели особенно тщательно сохранялись в провинциальном, церковно-монастырском и народном быту. Плоскости дверец и боковых сторон посудных шкафов

и шкафчиков-поставцов – небольших шкафчиков, ставившихся на лавку – сплошь заполнялись стилизованными орнаментами, сценками религиозного, аллегорического и сказочно-легендарного содержания.

Прекрасный образец расписного шкафа – хорошо сохранившийся до наших дней шкаф с парными дверцами, живописными изображениями и поясняющими надписями: «девица прекрасна» и «молодец преизрядный» и т. п. Костюмы девицы и молодца представляли собой в то время следующее: узорный платок-«ширинка» – на девице, шапка, отороченная мехом, цветные полосатые штаны, кафтан петровского времени с красными отворотами на рукавах (а в руках еще кубок) – на молодце. Все эти детали росписи позволяют уверенно отнести ее к петровскому времени и рассматривать как источник изучения моды, материальной культуры, нравов первой половины XVIII в. Причем, как точно подметила исследователь темы З. Н. Попова, описанные изображения даны в традиционной для живописи XVII в. манере, а вот костюмы, анализ подписей позволяют уверенно датировать роспись началом XVIII в.

Эта тенденция соединять манеру конца XVII в. с изображением людей, живших в начале XVIII в., во времена царствования Петра, характерна и для хранящегося в Историческом музее небольшого шкафчика, уверенно датируемого XVIII столетием. В центральной филенке дверцы дано погрудное изображение воина, а на боковых сторонах – мужские фигуры, держащие кубок и подсвечник, подголовок и ключи. Внешний вид молодого человека выдает в нем современника Петра Великого – бритое лицо, кафтан, ботфорты, треугольная шляпа. По живописи – типичная манера для Великого Устюга и Сольвычегодска.

На хорошо сохранившейся дверце шкафа из коллекции Исторического музея, также бесспорно выполненной на Севере и датируемой 1720–1730 гг., изображен молодой человек, чем-то внешне похожий на Петра I, явно дворянин, со шпагой, в костюме, украшенном дорогими кружевами. Но на голове молодого человека явно не европейская треугольная шляпа, а старинная русская шапка, что являет собой весьма любопытный пример сочетания в русской моде XVIII в. влияния Европы и своих старых привычек.

Красочные портреты своих современников оставил нам мастер, работавший в Сольвычегодске или в Великом Устюге в первой половине XVIII столетия. Роспись на шкафчике, хранящемся в Историческом музее, исследователи уверенно относят к 1730–1740 гг. Однако здесь не только изображения костюмов молодца и девицы являются источником изучения истории петровского времени. И окраска шкафа – черно-зеленая, и манера росписи – тюльпанами, ягодами на изогнутых стеблях – все эти детали также позволяет более точно датировать роспись. А сочетание тюльпанов и ягод на тонких ветках в орнаментах помогает отметить и довольно сильное влияние крестьянского искусства Северодвинского края, где такой мотив встречается весьма часто…

Вообще можно только на основе расписных шкафов изучать особенности национальной местной школы живописи различных регионов петровской России.

Свои оригинальные живописные приемы и орнаментация были, например, характерны для росписей, сделанных в Олонецком крае. Под влиянием Олонецкой школы находилась огромная территория от Белого моря на севере до Олонца и Петрозаводска на юге.

Культурным центром этого края в первой половине XVIII в. был Выгорецкий монастырь, слывший оплотом старообрядчества и прославившийся искусством переписывания книги, выпуском «печатных листов».

Огромную роль в хозяйственной жизни монастыря играли художественные ремесла: резьба и роспись по дереву, шитье шелком и золотой нитью. Среди изделий монастырских ремесленников славились столы и шкафы с расписными досками, подстольями и дверцами, на которых часто встречалась птица Сирин, имеющая портретное сходство с императрицами Анной и Елизаветой. Старообрядцы пребывали в оппозиции к любой власти, в том числе и к власти императриц, и изображали владычиц вещими птицами, трактуя их носителями зла.

Здесь перед нами и ценный иконографический источник, и источник изучения нравов, настроений, царящих в русском обществе XVIII в.

Если говорить о нравах этого века, то трудно представить себе более любопытный оригинал, нежели сохранившаяся филенка от двери шкафа, покрытая росписью с двух сторон. Безусловно происхождение ее – и в этом исследователи единодушны, – утверждая, что роспись создана живописцами Выгорецкого монастыря Олонецкого края. Время создания образца – эпоха Анны Иоанновны, 1730–1740 гг., а вензель с буквами «I» и «А» позволяет отнести памятник к годам царствования Иоанна Антоновича, трагической «железной маски» русской истории.

И вот что интересно – лицо птицы Сирин тщательно выскоблено, что дает исследователям основание считать, что, скорее всего, ранее здесь было изображение лица Анны Иоанновны. Но когда старообрядческая оппозиция перестала существовать, то во имя забвения распрей и сохранения росписи в целом ее лицо – в данном контексте явный намек на воплощение в нем зла – было соскоблено.

К концу XVIII в. расписная мебель выходит из моды и сохраняется преимущественно в быту провинциального дворянства. До наших дней сохранилось несколько шкафчиков, являвшихся в XVIII в. частью интерьера детских комнат провинциальных дворянских усадеб. Они интересны прежде всего тем, что позволяют судить о зарождающейся моде на классицизм в ходе столетия, – прорези спинки одного из стульев подражают контуру классицистических колонн и ваз, а приёмы росписи подражают рисунку мрамора, все чаще используемого при построении богатых дворянских усадеб.

## Художественные прялки

Деревянные строения весьма недолговечны. Пожары, войны, время уносили многие жемчужины деревянного зодчества XVIII в. Как выглядели деревянные церкви, крестьянские дома, дворянские усадьбы, их резной архитектурный декор? Об этом мы можем во многом судить благодаря лучше всего сохранившимся расписным художественным прялкам.

В северных прялках – отражение высочайшей архитектурной культуры Русского Севера. Прялки делались часто теми же мастерами, что рубили церкви и дома. Резалась прялка вместе с донцем из одного куска дерева. Широкая боковая лопаска составляла половину высоты ножки, верх ее украшали главки, повторявшие контур шатрового или бочечного покрытия церквей. Фигурная ножка прялки напоминала нарядные столбики крылец, а округлые свесы лопаски – «балясинки» или «сережки» фасада избы. Поверхность прялки украшалась резьбой или росписью.

Один из скрупулезных исследователей темы С. К. Жегалова выделяет несколько школ резьбы и росписи прялок в зависимости от места их изготовления. Были прялки вологодские, мезенские, северодвинские, борецкие, ярославские, костромские.

Любая прялка XVIII в. – это не только интереснейшее, изящное, очаровательное произведение мастера-резчика, мастера-живописца той далекой эпохи. Прялки нередко представляют собой и любопытный исторический источник. Например, по узорам на прялках олонецкой школы можно судить об узоре на тканях того времени, по вологодским прялкам – определить сам процесс этого художественного промысла: вначале мастер раскрашивает саму резьбу, затем привычные для резчика геометрические узоры выполняются кистью, появляется орнамент – и резчик становится живописцем. Мезенские же прялки – ценный источник изучения быта и нравов жителей глухого уголка крайнего Севера. Небольшие «лопаски» украшены «главками на барабанах» – контур их напоминает многоглавые церквушки Русского Севера. С помощью резца и кисти мастера XVIII в. изображали своих коней и оленей, такие источники их пропитания, как рыбу, гусей. На оборотной стороне лопаски мезенские мастера часто изображали

жанровые сценки – неиссякаемый этнографический источник, – дамы в нарядных платьях, кавалеры в праздничных, парадных военных мундирах.

А на северодвинских прялках изображены парусные трехмачтовые суда с флюгерами – реальные корабли северодвинцев того времени.

На прялках холмогорской росписи – посиделки. Изображены две пряхи в сарафанах и кокошниках, парень с гармонией, а также яркие приметы быта своего времени. Сарафаны и кокошники, полочки со штофами, изображенные на стенах, самовары и кареты – все соответствует формам одежды и предметов того времени.

А одна из немногих сохранившихся авторских прялок принадлежит ярославскому мастеру и датируется 1797 г. Он вырезал на прялке цифры года и свое имя – «Никита Сидоров». Тем и вошел этот художник в историю – и государства Российского, и русской художественной культуры.

# XVIII век сквозь призму искусства «Русского классицизма»

Искусство русского классицизма, глубоко повлиявшего на всю культурную жизнь русского народа в XVIII в., – явление безусловно национальное, но в то же время тесно связанное с искусством Европы. Однако речь может идти не о заимствовании, а лишь об использовании и интерпретации художественного опыта европейских стран.

Начало столетия, а это была петровская эпоха, явилось своего рода рубежом между Московской Русью и Российской империей, а также мощным толчком к развитию нового искусства.

Тяга к позитивному знанию, характерная для петровского времени, проявилась в изобразительном искусстве и архитектуре в виде стремления к строгости и реализму. Для Петра и его единомышленников искусство имело прежде всего утилитарный, познавательный смысл. Такими, например, строго функциональными были и первые при Петре I стройки – Петропавловская крепость, Адмиралтейство. В Академии наук появляется художественное отделение, но – лишь для изучения процесса «рисования трав, анатомических фигур и других натуралий».

Утилитарность искусства петровского времени особенно отчетливо проявилась в гравюре, изображавшей образцы кораблей и нового вооружения, морские баталии и виды Санкт-Петербурга. Хотя уже в первых гравюрах петровской эпохи появляются элементы декоративности.

Однако новый менталитет петровской эпохи находит и иное, весьма разное преломление в изобразительном искусстве. Время правления Петра – это время переосмысления ценности человеческой личности. Отсюда и острый интерес к психологии личности в портретах А. Матвеева, И. Никитина. Человека начинают оценивать не по знатности рода, а по личным заслугам, что и подтверждают портреты указанных мастеров.

Интерес к реализму диктует и интерес к стране, в которой реалистическая живопись достигла особых вершин, – к Голландии. В то же время – интерес Петра к Голландии, как к стране совершенного кораблестроения и многих технических достижений, оказывает воздействие на пластические виды искусства, направляя интерес мастеров к реализму голландского типа. Но, используя эти приемы голландских мастеров, русские живописцы, воспитанные на пышности и возвышенности православия, добавляют к ним парадность и декоративность в «византийском» исполнении.

Рождается новое искусство – искусство на стыке европейских и азиатских традиций. Европейское барокко еще какое-то время соседствует с допетровской строгой «парсуной», и вот уже синтезируется новое направление в искусстве, вобравшее и то и другое.

На искусство петровского времени оказывают воздействие самые разные процессы, протекающие в русском обществе. Так, скажем, при Петре у дворянства появляется ощущение самодостаточности, самоуважения – отсюда тенденция к парадности, аристократизму искусства. Дворяне, поддержавшие петровские реформы, находят достаточно обоснования для такого самоуважения. На портретах и скульптурах этого времени – мужественные люди, готовые изменить окружающий их мир. Смесь барокко и реализма помогает Карло Растрелли создать галерею сильных и уверенных в себе людей.

Н. Н. Каваленская – один из наиболее ярких специалистов по этой эпохе – справедливо называет время царствования ближайших преемников Петра «паузой» в развитии русского искусства. Угасают реалистические элементы петровского времени, и уже в царствование Анны Иоанновны господствует, например, тяжеловесная, грозная торжественность. Строгость и жесткость парсуны, характерные для допетровского времени, проявляются даже в творчестве иностранных мастеров, казалось бы, не отягощенных старой православной традицией. Пример тому – портрет императрицы Анны Иоанновны работы Л. Каравакка. В это время лишь Растрелли удается сохранить найденные в петровские годы приемы реалистического искусства,

что проявилось в знаменитой скульптурной группе «Анна Иоанновна с арапчонком». Однако и он в эпоху бироновщины практически перестал творить. Время было неблагоприятно для искусств.

Новыми гранями и красками заиграло искусство при Елизавете Петровне. Иное, чем при бироновщине, но и иное, чем при Петре. Пробуждается национальное самосознание, придавленное всесильным фаворитом Анны Иоанновны. Восхождение дщери Петровой на русский трон воспринималось как победа «русской партии», а потому и возникает интерес к русским традициям в пластических искусствах. Елизавета постоянно подчеркивает свою духовную связь со столицей городов русских – Москвой. Растрелли в своем творчестве начинает испытывать сильное влияние московской архитектуры, возвращаясь, например, к древнему пятиглавию – в Смольном монастыре, в Петергофе, в Андреевском соборе в Киеве.

Немаловажно и то, что Елизавета сама не чуждается занятий изящными искусствами, поддерживает культуру и образование, основывает второй Шляхетский корпус, Московский университет, Академию трех знатнейших художеств.

Время Елизаветы называют эпохой петровского Ренессанса. Искусство становится жизнерадостным и праздничным.

Казалось бы, это естественно, ибо есть чему радоваться: с одной стороны, развивается экономика, растут дворянские привилегии, сокращается подушная подать, которую помещики платили за своих крестьян, отменяется обязательная военная служба дворян, а с другой – выход к Балтийскому морю дает хорошие перспективы для морской торговли, русские войска разгромили армию Фридриха, считавшуюся лучшей в Европе, и взяли Берлин. В общую праздничную атмосферу елизаветинской эпохи не вносит диссонанса даже Крестьянская война под предводительством Емельяна Пугачева или бунты башкир…

Искусство середины XVIII в. – искусство праздника, радости, победы и благоденствия. На смену тяжеловесному, чопорному русскому барокко эпохи Анны Иоанновны приходит искусство изящное и даже легкомысленное. Уже упоминаемая выше Н. Н. Коваленская в обстоятельной монографии «Русский классицизм» (М., 1963) очень точно подмечает детали этой легкомысленности. В строгом, казалось бы, парадном портрете Петра III кисти Антропова (1762) она находит «системы легкомысленных завитков», в величественном жесте императора видит начало фигуры менуэта, а на портрете Г. Орлова работы выдающегося живописца эпохи Рокотова обращает внимание на сурового Марса, представленного в виде розового купидона…

Все русские мастера, творившие в эту эпоху, остаются русскими, как бы ни находились они под влиянием европейских мастеров. Так, тот же Антропов часто создает красочную гамму, напоминающую расписные пряники, веселые лубки, а утонченный Рокотов находит для своих парадных портретов изысканную гармонию чистых и бодрых красок, роднящую его работы скорее с парсунами петровской эпохи, нежели с современными ему работами мастеров французского рококо.

Впрочем, при всех национальных особенностях русского искусства середины XVIII столетия в нем, как и в современном ему европейском искусстве, явно ощущается стремление к декоративности и чувственности. Лишь в области портрета русские художники смогли проявить если не национальную обособленность, то большую самостоятельность. Середина века – это время создания выдающихся портретов таких мастеров, как Антропов, И. Аргунов, Мина Колокольчиков. Именно в портретах середины столетия зарождалось будущее русское реалистическое искусство, которое позднее принесло русской изобразительной культуре мировую славу.

Во многом определяющую роль в своеобразном развитии русского изобразительного искусства XVIII в. сыграла Императорская Академия трех знатнейших художеств, учрежденная еще при Елизавете в 1757 г., открытая в 1758 г., но получившая свое окончательное оформление уже в царствование Екатерины II.

Еще из елизаветинской Академии, основанной при активном участии И. И. Шувалова, человека просвещенного, большого знатока искусства, вышли такие выдающиеся мастера, как Гордеев, Старов, Баженов, Лысенко.

И что показательно, Академия создавалась, конечно же, для подготовки художников. Однако перед ней ставилась и гораздо более масштабная задача: насаждать искусство во всей стране, регулировать художественную жизнь России. Так, Академия рассылала по стране гравюры, принимала заказы, экспертировала и апробировала художественные работы.

Важно отметить и еще одну интересную особенность функционирования Академии в России

XVIII в. Почти все профессиональные художники в то время были выходцами из низов. Изобразительное искусство считалось в дворянских кругах ремеслом, и дворянину стать ремесленником было зазорно. Вынужденная вербовать учеников из среды простолюдинов, Академия старалась воспитывать их сознание, приближать их к «благородному сословию», давать им максимальный объем знаний, действительно приближающий учеников Академии к просвещенной русской знати. И тем уже Академия выполняла большую просветительскую миссию. В то же время, испытывая интерес и даже некое уважение к выпускникам академии, Екатерина всячески стремилась поднять их общественное положение, укрепить юридические права.

Устав Академии 1764 г. провозглашал ценность художников и свободу художеств, что при абсолютной монархии немаловажно.

А тут еще счастливо совпали взгляды на самоценность искусства у императрицы и президента Академии с 1763 по 1794 г. И. И. Бецкого, что и вовсе оказалось хорошо для русского искусства. Вся деятельность Бецкого была направлена на достижение единой цели – «создание новой породы людей». В педагогической политике Бецкого была та доля умеренного вольнодумства, которая не моглаl не пойти на пользу русской художественной культуре XVIII в.

Академия сыграла заметную и стимулирующую роль в развитии русской исторической живописи. Многие работы, созданные «адемиками» в XVIII в., – не только заметные явления художественной культуры эпохи, но и очень интересные источники для её изучения.

Особо в этом плане хотелось бы отметить картины Г. И. Угрюмова (1764–1823) – по разным источникам, ученика своих блестящих предшественников в жанре – Лосенко и Левицкого. Он прошел большой путь от ученика и «римского пенсионера» до преподавателя в историческом классе родной Академии, академика, профессора, а в конце жизни и ректора Академии.

Главными работами Г. Угрюмова стали две огромные картины, созданные им в 1797 г. по заказу Павла для строившегося Михайловского замка – «Венчание Михаила Федоровича на царство» и «Взятие Казани». Тема характерна для русского просветительского искусства XVIII в.: отечественная история дана в строго официальном восприятии. В одном случае прославляется победа, одержанная государем, в другом – венчание на царство первого из династии Романовых. Особенно удался мастеру «образ» Михаила – он смущен и печален, и зритель готов поверить в его нежелание надевать на себя шапку Мономаха; по мнению историков искусства, Угрюмов воплотил здесь не только свое восприятие проблемы, но чаяния истинных монархистов своего времени об идеальном правителе России, идущем на царство из любви к народу, принимающем корону в порядке героического самопожертвования. Но картина интересна как исторический источник и в другом плане – сцена дана в реальном архитектурном интерьере, явно в стиле архитектуры Баженова, автора проекта Михайловского замка, и уже этим создает у изучающего историю эпохи своеобразную перекличку сюжетов – живописного и архитектурного. Интересен и этнографический аспект – Угрюмов уделяет большое внимание точности роскошных одежд участников этого исторического действа.

С источниковедческой точки зрения интересна и другая работа художника Угрюмова – «Взятие Казани»; шелка, жемчуга, драгоценности, оружие – все весьма достоверно. Менее интересна композиция, перегруженная деталями.

А вот психологический аспект спорен – в угоду официальной версии художник изобразил унижение татарского хана с его женами и пленными, на коленях встречающего победителя – Ивана IV. Разные источники трактуют это событие по-разному. Но версия, предложенная Угрюмовым, чрезвычайно понравилась Павлу I, наградившему живописца ценным подарком. Угрюмову приписываются и другие исторические работы, например картина «Встреча Игоря с Ольгой», эскиз «Минин и Пожарский», доносящие до нас атрибуты давней русской истории, тщательно изученные художником XVIII в.

Однако хотелось бы обратить внимание пытливого читателя на тот факт, что картины эпохи русского просвещения в большей мере отражали умонастроения XVIII в., нежели менталитет и взаимоотношения воспроизводимых историческими живописцами времен.

Пример тому – картина неизвестного художника «Призвание князя Пожарского», экспонируемая в Русском музее. Реалии XVII в. отражены достаточно прозрачно – узнаваемы и князь Пожарский, и Козьма Минин, изображенный в типичном для живописцев XVIII в. костюме простолюдина – красная рубаха, синий кафтан. Но в Пожарском больше не от реального князя века минувшего, больше – от человека XVIII столетия с его мечтой об идеальном герое русского дворянства.

Стремление создать идеальный образ характерно и для большинства портретистов эпохи русского просвещения.

Необходимо сказать, что именно с этой точки зрения, с позиции изучения менталитета эпохи, а не в силу обилия этнографического материала, более всего интересен парадный портрет XVIII столетия.

# 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.