**Классическая основа искусства Рублева**

Михаил В.А.



Андрей Рублев. Апостол Петр. Фрагмент фрески 'Шествие праведных в рай' Успенского собора во Владимире. 1408.(Andre Roublev. Saint Pierre. Fragment de la fresque 'La procession des Justes au paradis' de la cathedrale de la Dormition de Vladimir. 1408.)

Более ста лет тому назад один автор, пораженный классической строгостью и красотой „Троицы" Рублева, тогда еще покрытой непроницаемым окладом, спрашивал себя, не является ли она созданием итальянского мастера (Н. Иванчин-Писарев, Андроников монастырь, М., 1842, стр. 72; Д. Ровинский, История школ русского иконописания, Спб., 1856.). Позднее высказывалось предположение, что мастера итальянского треченто оказали влияние на великого русского мастера (Д.Айналов, История русской живописи от XVI до XIX вв., Пг., 1916.). В настоящее время большинство историков древнерусского искусства предпочитает объяснять отдаленное сходство Рублева с Дуччо и Симоне Мартини их общими византийскими корнями (М. Alpatov, La Trinite dans 1'art byzantin et 1'icone de Roublev. - "Echos d'Orient", 1927, № 148, p. 160.).

Но каковы бы ни были истоки Рублева, в нем всегда ощущается и угадывается еще нечто чисто эллинское. Примечательно, что на это обращали внимание как русские, так и иностранные авторы, хотя они приходили к своим выводам независимо друг от друга. Указывались некоторые возможные греческие прототипы Рублева (Ю. Олсуфьев, Три доклада о памятниках искусства Троице-Сергиевой лавры, Сергиев, 1927; И. Щербаков и А. Свирин, К проблеме творчества Андрея Рублева, Сергиев 1928; W. Worringer, Griechentum und Gotik. Vom Weltreich des Hellenismus, Miinchen, 1928, S. 107. ). Но эта его близость к ним не ставилась в связь с общим характером развития русского искусства.

Начиная с древнего Киева русская культура находилась постоянно в тесной связи с византийской. Иконографические типы, живописная техника и художественный вкус Древней Руси многим обязаны византийским истокам. Византии принадлежала честь быть хранительницей античных традиций в течение всех средних веков (Д. Айналов, Эллинистические основы византийского искусства. Спб., 1900; К. Weitz-mann, Das klassische Erbe in der Kunst Konstan-tinopels. - „Alte und Neue Kunst", 1954, S. 41.). Это не исключает того, что античные традиции по-разному проявили себя в различных областях ее культуры. Они почти не прерывались в миниатюре ив прикладном искусстве, особенно в резьбе из слоновой кости, и усиливаются в годы упадка Византии накануне ее гибели. Русские мастера не имели в своем распоряжении таких шедевров античного искусства, которые были перед глазами византийцев. Это делало их путь к античности более трудным. Но в искусстве решающее значение нередко имеет не столько непосредственное соприкосновение одного мастера с другим, сколько их общие тенденции. Наперекор классическим тенденциям сильное воздействие оказывал на византийское искусство суровый догматизм церкви. Любовь к античным формам часто превращается у византийцев в утонченную, но мало плодотворную стилизацию. Им часто не хватало непосредственного чувства, способности оживить традиции классики. Русским мастерам, и особенно Рублеву, было суждено произвести нечто вроде расшифровки древнего палимпсеста, то есть под позднейшими записями и наслоениями веков обнаружить чудесные остатки древней мудрости и вкуса.

Эллинистические традиции можно обнаружить еще в новгородских фресках XIV века в сценах, полных стремительного движения. Эти мотивы давно были отмечены историками русского искусства. В них видели проявление того классического вкуса, который в то время проснулся во многих странах Восточной и Западной Европы.

Более примечательны в русских иконах XV века отголоски более древних традиций, традиций греческой архаики. Всадники на резвых конях в иконах Флора и Лавра — это всего лишь частность многих новгородских икон. Но в них столько молодости и движения, такая чистота силуэта, которая невольно заставляет вспомнить аттическую чернофигурную вазопись VI века до н. э. Греческая эвритмия в древнерусских иконах решительно отличает их от персидских миниатюр XV века с их дробным узором, пестрым колоритом, с мелкими фигурами, как цветы разбросанными по страницам рукописей.

Образы единоборства редко встречаются в русской иконописи. Тем более примечательно, что сцена борьбы Иакова с ангелом в превосходной иконе московской школы начала XV века Архангельского собора в Кремле удивительно похожа на сцену единоборства Ахилла с Пентесилеей в известной греческой вазе V века до н. э. в Мюнхене (Н. Гордеев и Н. Мнева, Памятник русской живописи XV века. Журн. „Искусство", 1947, № 1, стр. 87. ). И там и здесь внутреннее напряжение борющихся усилено тем, что взгляды их скрестились. Правда, круговое расположение фигур определяется в греческой вазе ее круглой формой. Но эти круговые контуры стали в русской иконе чертами ее живописного стиля. Они придают духовному порыву и напряжению героев гармоническое равновесие. В то время в Европе, нигде, кроме Италии, красота состязания, древнего агона, не находила себе подобного выражения, как в этом создании современника Рублева.

Мотивы, заимствованные из репертуара классических форм, постоянно встречаются в древнерусской живописи XIV — начала XVI века. Что касается Рублева, то у него дело не ограничивается отдельными мотивами, но касается и общих принципов его искусства. На этот раз речь должна идти не столько о греческой архаике, сколько о зрелой классике.

Одно из ярких проявлений классического вкуса в искусстве Рублева — это ангел „Евангелия Хитрово", символ евангелиста Матфея. В иконе „Благовещение" конца XIV века (Третьяковская галерея), создании византийского или близкого к византийской школе русского мастера, движение ангела стремительно, в духе позднего эллинистического искусства, очертания складок одежды беспокойны. Ангел Хитрово более уравновешен и гармоничен, и это его связывает с классической традицией. Указывалось на то, что расположение фигуры в круге похоже на греческие килики. Но дело не только в сходстве мотивов, но и в том, что в основе миниатюры лежит античная тема гармонии между геометрическими и органическими телами.

В работе Рублева фигура не только вписывается в круг: тщательно уравновешены точки соприкосновения фигуры и круглого обрамления. Тело и одежда ангела моделированы, этим почти достигнуто впечатление классического рельефа. Но, в отличие от античных памятников, у Рублева складки одежды не пересекают тела, а соответствуют его контурам и вместе с тем звучат как эхо круглого обрамления. Складываясь из очертаний фигуры и складок одежды, образ ангела становится живым и трепетным. Весь он более одухотворен, чем образ афинской бескрылой Ники, прелестный своей чувственной красотой. Кончик плаща выставлен вперед, наперекор движению фигуры. Изображение идущего ангела почти приобретает значение геральдического знака, эмблемы.

Итальянские мастера Возрождения в своих фигурах ангелов также нередко вдохновлялись античными образами, но их больше всего вдохновляли стремительно несущиеся менады. У них редко встречается такое спокойствие и величавость, как в работе Рублева. Нужно отметить, что и виньетки „Евангелия Хитрово", в частности цапля со змеем, тоже восходят к античной традиции ( В. Лазарев („Феофан Грек", стр. 73) усматривает в инициалах Евангелия Кошки и Евангелия Хитрово сходство с памятниками западного круга, однако в подтверждение этого положения ссылается на инициалы раннего средневековья, например, Евангелия Людовика Благочестивого (A. Venturi, Storia dell'arte ita-liana, т. II, рис. 221-223), которые еще очень близки к византийской традиции. Инициал с цаплей и змеей им не разбирается.).

В своих фресках в Успенском соборе во Владимире Рублев отходит от мягкой моделировки миниатюр „Евангелия Хитрово". Теперь он стремится к более обобщенным формам, к цельным цветовым пятнам, к выразительным силуэтам. В фигуре одного из апостолов рядом с гетимасией в „Страшном суде" тонко передано его гибкое тело, выступающее плечо, рука, колени и ниспадающий уголок плаща. Но вся фигура в темно-розовом плаще читается, как силуэт, и это придает ей величаво-спокойный характер. Манера письма отличается от манеры Феофана, предпочитавшего в новгородских фресках резкие, энергичные световые блики. Тяготение к силуэту сближает живописный стиль Рублева с традициями античной монументальной живописи, о которой мы можем судить преимущественно по росписям белофонных лекифов. Действительно, в начале XV века во всем мире ни один мастер не подходил так близко к традициям Полигнота, как Рублев.

В античной живописи существовал тип доблестного героя с широко раскрытыми глазами, с устремленным вдаль взором. Таков взывающий к богам разгневанный и взволнованный Ахилл в одной помпейской фреске (P. Hermann, Denkmaler der Malerei des Altertums, Miinchen, 1906; K. Schefold. Pompe-janische Malerei, Basel, 1952, S. 145.). Апостол Петр на фреске Рублева „Шествие праведников в рай" в Успенском соборе во Владимире — это как бы отдаленный отблеск подобного типа. Возможно, что в образе Рублева сказался его непосредственный опыт свидетеля героической эпохи в жизни родины. Но для того чтобы найти ему форму выражения, он основывался на античной традиции, о которой мог составить себе известное представление по парафразам античных образов в работах византийских мастеров. Отсюда удивительное сходство между Петром и Ахиллом. Впрочем, в отличие от византийских и античных мастеров, Рублев усиливает одухотворенность своего героя. Он сближает очертания головы Петра с очертаниями круглых нимбов и несколько ослабляет моделировку лица.

Чтобы уловить классическую основу живописи Рублева, нужно сравнить его образы с современными ему византийскими. В лицах старцев Феофана можно видеть высшую степень мимической напряженности, почти искажающую их черты. Другие византийские современники Рублева в поисках точности нередко впадают в сухость, пассивность выполнения. Наоборот, в голове Сергия шитой пелены, близкой по духу к Рублеву, мы не находим ни преувеличенной экспрессии, ни точного сухого воспроизведения. В ней выражены постоянные признаки, крупные формы, очертание головы приближается к кругу, очертание бороды — к овалу. Даже его индивидуальные признаки, в частности чуть косые глаза, не нарушают общего впечатления. Вся его голова чуть удлиненна, нос очень тонкий. Русская работа ближе к древнегреческому идеалу, чем работы византийских мастеров того времени.

Полуфигура Павла в Звенигородском чине заставляет вспомнить фигуры на древнегреческих надгробных стелах; фигуры задумчивые, печальные и вместе с тем полные человеческого достоинства. Дело не только в родственной духовной атмосфере. Мягкая моделировка у Рублева, текучесть закругленного контура — все это сообщает образу мелодичность, подобную той, которую можно видеть и в греческих стелах V века.

Византийские ангелы с их большими глазами, подчеркнутыми бровями всегда полны тревоги, нередко погружены в печаль. Ангелы Рублева хотя и задумчивы и порой грустны — более светлые. В их мечтательности нет византийской суровости. Следуя средневековой традиции, Рублев избегал чистого профиля. Но в ангелах Рублева, в их склоненных головах, в кудрявых волосах есть чисто женское очарование, влечение к красоте человечной и земной. В этом отношении некоторые из его ангелов очень близки к греческим образам V века.

В русской живописи XV века усиливаются черты, близкие к тому течению аттического искусства V века, которое полнее всего проявилось в надгробных стелах и в белофонных лекифах (H. Diepolder, Die Antiken Grabreliefs des 5. und 4. J. v. Ch., Berlin, 1931; W. Riezler, WeiBgriindige attische Lekthyen, Miinchen, 1914.). Эти произведения проникнуты духом Софокла. (W. Jaeger, Paideia, Berlin-Leipzig, 1936, S. 348. ) В них царит мудрость, благочестивая покорность, сердечность. Все происходит среди людей, но сами они подобны бессмертным. Перед лицом смерти в человеке пробуждается созерцательность. Никогда еще искусство не выражало так полно дружбу среди людей. Действие в этих изображениях почти исчезает, бытовые мотивы почти не имеют в них доступа. Язык лаконичный и вместе с тем символический. Каждый образ ведет к пониманию внутреннего смысла жизни. В этом сказываются поиски основы вещей, которой вдохновлялась и древнегреческая философия. Выделяя в предметах лишь общие очертания, греческие мастера проявляют влечение свое к правильным формам, к той тайной мелодии зримого мира, о которой говорил еще Платон.

Удивительно, что смысл греческой мудрости был глубоко постигнут благочестивым иноком Рублевым. Во всяком случае, „Троица" Рублева ближе к этому течению греческого искусства V века, чем какой-либо другой шедевр XV века. Правда, Донателло в своем „Благовещении" в Сайта Кроче более последовательно подражал типу греческой надгробной стелы. В этом рельефе все, вплоть до декораций, обрамления свидетельствует о классическом вкусе, но он все же очень далек от духа греческой классики Мастер кватроченто искал сценической иллюзии, пытался представить драматический момент: ангел входит в комнату и преклоняет колено перед Марией, она напугана его появлением и готова покинуть пределы рельефа. Передача одного мгновения ограничивает возможность длительного созерцания. Рельеф Донателло лишен замкнутости композиции, мягкости форм, которые свойственны древнегреческому искусству (F. Burger, Donatello und die Antike. - „Repertorium fur Kunstwissenschaft", 1907, XXX, S. 1; O. Siren, The Importance of the Antique to Donatello. - "American Journal of Archaeology", 1914, XVIII, p. 438. A. Chastel, Di mano dell'antico Prassitele. Melanges Lucien Febvre, Paris, 1954.).

„Троица" Рублева — это настоящая икона, и в этом она отличается от греческих надгробных рельефов. Но поскольку речь идет об ее внутреннем смысле, необходимо признать, что в ней многое родственно античности. Три ангела сидят за трапезой, как и персонажи на стелах, погруженные в раздумье о таинстве жизни, о любви и страдании. Фигуры пребывают в особом пространстве, слегка выступают из плоскости, как и в греческих рельефах. Пропорции соразмерные, интервалы между фигурами уравновешенные, контуры плавные, и это также напоминает греческие стелы. Правда, образы Рублева более удлиненные, формы более легкие. Вместе с тем русский мастер проявляет большую чуткость к органической красоте человеческого тела. Рука ангела с тонкими удлиненными пальцами передана с той грацией и простотой, которая нас чарует в рельефах Парфенона. В ней чувствуется тот ритм, который господствует во всей иконе. Сочетание геометрической правильности с чуткостью к натуре — наглядное выражение классической основы Рублева.

Верхняя часть иконы „Троица" Рублева особенно напоминает известный рельеф „Орфей, Эвридика и Гермес" (L. Curtius, Interpretationen von sechs grie-chischen Bildwerken, Berlin, 1947, S. 84.). Речь идет не о простом воспроизведении античного мотива, но о глубоком духовном родстве, о внутреннем сходстве художественных средств выражения. В обоих случаях представлены три фигуры со всеми их взаимоотношениями. Внешнее действие почти отсутствует, осанка и жесты фигур лишь намекают на него. Эвридика склоняется к супругу, тот отвечает ей наклоном головы. Противостоящий Орфею Гермес держится несколько в стороне, но его силуэт выглядит как отражение фигуры Эвридики. Одного жеста Гермеса достаточно, чтобы выразить опасность, которой подвергается она: быть отверженной от супруга. Диалог угадывается в гибких и текучих контурах фигур, в мелодическом ритме, как бы предвосхищающем Рублева. Конечно, в греческом рельефе все более телесно и осязаемо, чем в русской иконе. В рельефе женщина покидает землю ради загробного мира, в иконе божество размышляет о своих грядущих страданиях на земле.

При рассмотрении вопроса „Рублев — античность" сходство их образов, хотя оно и очевидно, не избавляет нас от сомнений. Действительно, каковы были исторические предпосылки, способные убедить нас в том, что родство Рублева с греческой древностью не является случайным совпадением?

Еще недавно было принято считать, что древнерусские мастера были искусны, но лишены культуры. Действительно, в то время на Руси не было светской культуры, подобной итальянскому гуманизму. Но интерес к древним авторам, в первую очередь к отцам церкви, в то время возрос. Современники Рублева соприкасались через них и с античной философией и поэзией. В конце XIV века на Руси были переведены произведения Псевдо-Дионисия Ареопагита. Его учение содержало в себе много элементов языческого пантеизма и натуральной философии Аристотеля. Идея о родстве всех земных предметов, о материи, как неотделемом элементе мира, о человеке, как господине своей судьбы, а также диалектический метод обоснования своих положений — все это помогало избавиться от косного догматизма. Символическое выражение идей должно было служить обоснованием художественного языка Рублева. В Москве того времени мало знали о том, что происходило в Италии. Между тем и там в XV веке Марсилий Фичино вдохновлялся трудами Псевдо-Дионисия в тот самый момент, когда искусство Ренессанса стало все больше обращаться к Греции (A. Chastel, Marsile Ficin et 1'art, Geneve, 1954.).

Италия имела большие преимущества, так как владела огромными богатствами античного наследия. Но Мазаччо, Донателло, Мантенья основывались больше всего на римской традиции. Только Пьеро делла Франческа и Антонелло да Мессина, как и Рублев, без прямого соприкосновения с Грецией вдохновлялись греческим идеалом. Но на этот раз, скорее, скульптурой храма в Олимпии, отблеск которой угадывается в их произведениях (R. Longhi, Piero della Francesca, Milano, 1946, p. 27; L. Venturi, Le origini della pittura veneziana, Venezia, 1907, p. 231.).

Мы до сих пор ничего не знаем о том, каким образом Рублев мог составить себе представление о древнегреческой классике V века до н. э. Нет возможности утверждать что-либо определенное о поездках русских людей в Грецию или о привозе из Греции памятников античного искусства. Достаточно того, что в наших руках произведения искусства того времени и что сравнение их с античной классикой в ряде случаев говорит об их близости, о внутреннем родстве. Все это никак нельзя считать чем-то случайным и несущественным.

Предположим даже, что Рублев не имел возможности непосредственно черпать из древних источников. Но в своих догадках он руководствовался безошибочной интуицией. Она оказалась исключительно плодотворной. Конечно, художественная ценность русской иконописи XV века не может быть сведена к античным реминисценциям.

Нельзя отождествлять художественный идеал Рублева с тем, который вдохновлял мастеров V века. Но чем больше входишь в сравнительно исторические исследования искусства, тем больше начинаешь понимать близость творчества народов, отделенных друг от друга пространством и временем, но воодушевленных общими стремлениями.

Представим себе мысленно мастерскую Рублева у „Андрония" на берегу Яузы, его самого, „иконописца преизрядного", „с его честными сединами". Ему пришлось на своем веку многое испытать и перечувствовать; он помнил наступление вражеских полчищ, дым и пламя городов и сел, но он слышал и победный звон колоколов; он видел родную страну, истерзанную вековой неволей, он знал воодушевление труда и радость созидания, он замечал вокруг скудость, огрубение нравов, невежество, но сам, по словам современников, „превосходил всех в мудрости зельне". С волнением он раскрывал пергаментные рукописи, которые привозились в Москву из Царьграда или с Балкан. Здесь были не только отцы церкви, но могли быть и переводы Псевдо-Дионисия Ареопагита и физика Галена. Но, видимо, особенно привлекали его древние иконы царьградского письма. Нужно представить себе, как он часами всматривался в их строгие благородные формы, как его проницательный взгляд сквозь тяжелую роскошь Византии и наслоения веков проникал к первоосновам, угадывал контуры древней красоты. Он видел вокруг множество суеверий, но сам искал мудрости. Он находил в сердцах ожесточение, но возвещал любовь, служил высокой красоте. Для него искусство было не только отражением сущего, но и выражением желанного, чаемого, искомого. На путях к манящему совершенству отблеск античной красоты служил ему путеводной звездой — в этом основа классики Рублева.