В. Н. ЛАЗАРЕВ

НОВЫЕ ПАМЯТНИКИ ВИЗАНТИЙСКОЙ ЖИВОПИСИ XIV ВЕКА

1. Высоцкий чин

В Государственной Третьяковской галлерее хранится монументальный византийский чин, состоящий из семи икон: Спаситель, Богоматерь, Иоанн Предтеча,[1] архангелы Михаил и Гавриил и апостолы Петр и Павел (рис. 1—7).

Иконы происходят из серпуховского Высоцкого монастыря, где они украшали соборный храм Богородицы.[2] Они стояли здесь над царскими вратами и входили органической составной частью в композицию иконостаса. В 1920—1937 гг. все эти иконы были подвергнуты умелой реставрации, очищены от записей и закреплены, так что в настоящем своем виде они являются первоклассным музейным памятником, дающим хорошее представление об одном из этапов развития византийской живописи.

Благодаря счастливой случайности сохранились два литературных источника, которые позволяют восстановить историю этих икон и точно определить не только время их возникновения, но и место, откуда они были привезены. Сам по себе это факт необычайно редкий, потому что в применении к памятникам станковой живописи средних веков у нас почти отсутствуют какие-либо литературные свидетельства.

Более развернутый из интересующих нас источников — „Слово о житии преп. отца нашего Афанасия Высоцкого", написанное в 1697 г. иеромонахом Чудова монастыря Карионом Истоминым. Это житие дошло до нас в рукописном списке, хранящемся в Государственной библиотеке СССР им. В. И. Ленина (Ундольский 288, л. 83 сл.).[3] Здесь рассказывается о том, как находившийся в Цареграде Афанасий Высоцкий послал

---

[1] Эта икона передана в Русский музей.

[2] Иконы из Высоцкого монастыря бегло упоминаются в следующих работах: Д. Тренев. Серпуховский Высоцкий монастырь, его иконы и достопамятности. М., 1902, стр. 30—33, 62, табл. V—VI, VII—15; Н. Кондаков. Лицевой иконописный подлинник. Т. I. Иконография Иисуса Христа. Текст и атлас. СПб., 1905, стр. 63, рис. 101; M. Alpatov — N. Brunov. Geschichte der altrussischen Kunst. Augsburg, 1932, стр. 311, 313; В. Лазарев. История византийской живописи, I, М., 1947, стр. 367—368.

[3] „Славяно-русские рукописи В. Н. Ундольского, описанные самим составителем и бывшим владельцем собрания", М., 1870, стр. 218—219. В. О. Ключевский („Древне-русские жития святых как исторический источник", М., 1871, стр. 356) пишет: „Вирши, которыми оканчивается житие, с известием, что оно написано в 1697 году, подтверждают догадку, что автор его — известный слагатель вирш Карион Истомин".

в основанный им близ Серпухова Высоцкий монастырь иеромонаха Виктора, который должен был вручить Афанасию Младшему, преемнику Афанасия Старшего, семь икон поясных и три иконы Спасителя, Богоматери и Предтечи, а также грамоту с благословением (лл. 127 об. — 128). О трех деисусных иконах Карион Истомин более ничего не сообщает, о семи же других иконах он пишет, что в его время они были целы и стояли в соборном храме над царскими вратами (л. 128). Там они и находились вплоть до того, как были взяты для реставрации.

Сведения, сообщаемые Карионом Истоминым, отличаются настолько большой конкретностью, что не подлежит никакому сомнению факт использования им каких-то старых источников. Человек весьма образованный,[1] Карион, повидимому, сделал выписки из ныне утраченных документов, хранившихся в Высоцком монастыре. В его сообщении внушает сомнение лишь один факт — ссылка на три иконы Деисуса (Спас, Богоматерь, Предтеча). Вполне возможно, что уже в первоисточнике эти три иконы были произвольно добавлены к семи другим, центральная часть которых как раз составляла богородично-предтеченский Деисус.[2]

Каков был первоисточник, использованный Карионом Истоминым, мы, к сожалению, не знаем. Вероятно, этот же первоисточник лег в основание и тех сведений, которые фигурируют в „Книге глаголемой . . .“ — рукописи конца XVI — начала XVII в.[3] Здесь также сообщается, что Афанасий прислал из Константинополя „несколько икон византийского искусства, которые и теперь целы в Высоцком монастыре“.

Афанасий (в миру Андрей) был сыном священника Обонежской пятины Новгородской области.[4] Совсем молодым он ушел в Троицкий монастырь к Сергию. Епифаний Премудрый пишет в своем житии Сергия, что „бе Афанасий в добродетелех муж чуден и в божественных писаниях зело разумен и доброписания много руки его и доныне свидетельствуют, и сего ради любим зело старцу (т. е. Сергию)“.[5] Отсюда можно заключить, что Афанасий был человеком литературно образованным и занимался переписыванием книг. При покровительстве князя Владимира Андреевича Афанасий основал в 1374 году под

---

[1] О Карионе Истомине см.: „Словарь исторический о бывших в России писателях духовного чина“, т. I, СПб., 1827, стр. 318—320; С. Смирнов. История Московской славяно-греко-латинской академии. М., 1855, стр. 396—400; Архиепископ Филарет. Обзор русской духовной литературы, Харьков, 1859, стр. 379—381; П. Пекарский. Наука и литература в России при Петре Великом, т. I, СПб., 1862, стр. 171—174; Н. Гудзий. История древней русской литературы. М., 1941, стр. 452—455.

[2] Из Высоцкого монастыря происходят еще иконы апостолов Андрея и Иоанна Богослова, также хранящиеся в Третьяковской галлерее. Как показало их реставрационное обследование, первая икона была написана в XVII—XVIII веках, а вторая — в конце XVI века. Но обе иконы писаны на старых спемзованных досках XIV века. Поэтому не исключена возможность, что и эти иконы входили в свое время в состав апостольского деисусного чина, который включал в себя, таким образом, девять икон. Это и могло дать основание тем неточностям в перечислении количества икон, которые нашли себе место в первоисточнике.

[3] „Книга глаголемая описание о Российских святых, где и в котором граде или области, или монастыре и пустыни поживе и чюдеса сотвори, всякого чина святых. Дополнил биографическими сведениями граф М. В. Толстой“. — „Чтения ОИДР“, 1887, кн. IV, М., 1888, стр. 237. Присылка церковного устава и икон ошибочно приурочивается здесь к 1401 г.

[4] Об Афанасии Высоцком см.: С. Смирнов, Преподобный Афанасий Высоцкий, Москва, 1874; Н. Барсуков, Источники русской агиографии, СПб., 1882, стр. 66—67.

[5] Е. Голубинский, Преподобный Сергий Радонежский и созданная им Троицкая Лавра, М., 1909, стр. 77.

Серпуховом, на высоком берегу реки Нары, Высоцкий монастырь. Семь лет спустя здесь был воздвигнут собор. В 1382 году Афанасий сопровождал Киприана в Киев, а в 1387 году он последовал за Киприаном в Цареград, где провел конец своей жизни и где он умер около 1401 года. В Цареграде Афанасий поселился в монастыре Иоанна Предтечи (Студийском). Здесь он купил себе келью, внеся так наз. андрофат (андрофатом назывался единовременный взнос определенной суммы, обеспечивавшей пожизненное или на известный срок проживание в монастыре). В Константинополе Афанасий также занимался переписыванием книг.[1] У него были здесь и свои ученики.

Таким образом, у нас есть возможность довольно точно определить, когда иконы попали в Высоцкий монастырь.

Афанасий уехал в Константинополь в 1387 г. Так как посланные им иконы были вручены Афанасию Младшему, умершему 12 сентября 1395 г.,[2] то между этими двумя датами и следует искать время их отправки из Цареграда на Русь. К этому же времени, повидимому, относится и их возникновение: как мы убедимся в дальнейшем, есть все основания полагать, что Афанасий послал не старые, а новые иконы, которые были им специально заказаны какому-то константинопольскому мастеру.

Поскольку константинопольская живопись XIV в. представлена пока что очень немногочисленными и притом весьма случайными памятниками, что крайне затрудняет восстановление хода ее развития, иконы Высоцкого чина приобретают исключительное значение, бросая яркий свет на один из заключительных этапов ее истории.

Иконы Высоцкого чина имеют несколько необычные для греческих иконостасов размеры: их высота колеблется от 1,45 до 1,49, а ширина — от 0,93 до 1,06 метра. Это большие, монументальные иконы, рассчитанные на восприятие с известного расстояния. Запечатленные здесь образы с первого же взгляда поражают своей сумрачностью. Лица строгие и неприветливые, колористическая гамма — плотная и темная. Здесь нет и намека на ту просветленность и мягкость, которые так подкупают в русских иконах рублевской поры. Перед нами — византийские святые, суровые и фанатичные, замкнутые в себе и неприступные. К этому присоединяется еще одна характерная для поздневизантийского искусства черта — подчеркнутая засушенность формы. Это немало ограничивает диапазон психологических средств выражения художника. Лицам его святых уже присуща та стереотипность, которая приведет в XV в. к полному засилью иконописного канона.

Автор икон Высоцкого чина работает в очень сухой манере. Он очерчивает формы четкими линиями, он всячески выявляет линейный костяк складок, даже блики и света он накладывает тонкими черточками. Его рисунок отличается большой остротой и правильностью. Но ему недостает жизненности, разнообразия, ритмичности. В этом рисунке господствуют готовые приемы, стандартные решения. Изящные руки

---

[1] В Библиотеке имени Ленина хранится „Око церковное", писанное в 1428 году (Рум. 445). В скопированном переписчиком послесловии собирателя входящих в состав этой рукописи сочинений упоминаются „грешный Афанасий малейший из единообразных", царьградский монастырь Богородицы Перивлепты и 1401 год (лл. 312 об.; 313). Не исключена возможность, что этот „грешный Афанасий" и есть Афанасий Высоцкий. См. А. Востоков, Описание русских и словенских рукописей Румянцовского Музеума, СПб., 1842, стр. 711; С. Смирнов, ук. соч., стр. 16.

[2] Д. Тренев, цит. соч., стр. 142.

с длинными, тонкими пальцами, изогнутые носы, вертикально поставленные крылья и симметрически расположенные локоны ангелов, плавные, параболические и беспокойные, ломающиеся под углом складки — все это повторяется без каких-либо существенных изменений, что обедняет и без того небогатый художественный язык мастера, который крепко держится за традицию и сознательно избегает всяких новшеств. Его искусство, при всей зрелости и отшлифованности, недвусмысленно говорит о том, что золотой век византийской живописи уже позади и что она вступила в полосу не только застоя, но и быстро нарастающего упадка, обусловленного резким обострением социально-экономических противоречий византийского феодального общества.

Трактуя форму крайне сухо, художник не оплощает ее, а наоборот, стремится сохранить ее пластические свойства. С помощью умело использованных пробелов он выявляет округлость скрытых под плащами рук (в этом отношении особенно показательны иконы с изображением архангелов и апостола Павла, рис. 4, 5, 7), энергичными бликами он фиксирует объем лица, такими же бликами моделирует руки. Как все византийские мастера, он строит форму с помощью интенсивных световых ударов, которые резко выделяются на темном фоне. И хотя он усиливает затененные места более плотным зеленым цветом, тем не менее его построение рельефа в корне отличается от итальянского, поскольку оно основывается не на строго продуманной системе постепенных переходов от светлого к темному, а на контрастном противопоставлении светлого и темного. Вот почему этот прием получает более верное обозначение, если характеризовать его, как красочную лепку, а не как свето-теневую моделировку. По сравнению с первой вторая знаменует более высокую фазу развития, до которой византийская живопись никогда не доросла. Этот новый прием был органическим порождением протоpенессансного реализма (Каваллини и Джотто).

Как уже было отмечено, колористическая гамма икон отличается сумрачным, даже несколько мрачным характером. Ей нельзя отказать в большой и своеобразной красоте, но красота эта лишена ясности. Это чисто византийский колорит, полный какой-то внутренней напряженности. Преобладают темные, плотные краски. На иконе Спаса темновишневое одеяние сопоставлено с темносиним плащом и золотисто-коричневым клавом и обрезом книги, на иконе Богоматери — темновишневый мафорий с синим чепцом, на иконе Предтечи — голубовато-белая власяница с серебристо-зеленым плащом, на иконе архангела Михаила — грязноватого тона синее одеяние с вишневым плащом, поверх которого положены резкие голубовато-белые пробела, на иконе архангела Гавриила — золотисто-коричневое одеяние с темнозеленым плащом, обработанным голубыми пробелами, на иконе Петра — синее одеяние с желтым плащом, на иконе Павла — синее одеяние с темновишневым плащом, эффектно контрастирующим с белыми пробелами. Карнация на всех иконах имеет темный зеленовато-коричневый оттенок. Тени выполнены обычным густым оливковым тоном, описи носа — красным, блики — белым. Щеки иногда оттенены подрумянкой. Среди икон Высоцкого чина самые красивые по колориту — иконы Предтечи и Павла. На первой крайне выразительна цветовая трактовка власяницы: голубовато-белые пряди выделяются на темнозеленом фоне, который перекликается с серебристо-зеленым плащом. На второй особенно эффектен контраст между черными, как смоль, волосами апостола,

темновишневым плащом и белыми пробелами. Здесь византийская палитра приобретает совсем особую драматическую напряженность.

Качество этих икон далеко не одинаково. Более вялое впечатление производят иконы Богоматери, Спаса (эта вещь, повидимому, пострадала от многочисленных чинок), архангелов (рис. 1, 2, 4, 5). Много лучше Петр (рис. 6). Самыми сильными являются иконы Предтечи и Павла (рис. 3, 7). Но отсюда еще не следует, что мы имеем здесь дело с работами разных мастеров. Почерк всех икон тождественен. Тот же сухой и несколько застылый ритм линий, тот же острый и жесткий рисунок, та же система резких пробелов, та же несколько педантическая манера класть блики, та же форма изящных рук, то же понимание колорита. Повидимому, иконы были написаны одним мастером с большим опытом, но работавшим очень неровно.

Стиль икон Высоцкого чина не оставляет никаких сомнений в том, что их автором был византийский мастер. На это, в частности, указывают и обрывки исполненных киноварью греческих надписей, сохранившихся на всех иконах, кроме иконы Спаса. Русские надписи на раскрытой книге Христа и свитке Петра были добавлены позднее (в XVI веке).[1] Если бы мы не знали времени возникновения интересующих нас памятников, то и тогда мы датировали бы их зрелым XIV веком.[2] В них целиком отсутствуют пережитки той свободной живописной манеры письма, которая так характерна для произведений раннепалеологовской живописи и которая стала сменяться к середине XIV в. совсем новой манерой — сухой и линейной. Пожалуй, наиболее яркий образец этого позднепалеологовского стиля — фрески затерянной в горах далекой Мингрелии цаленджихской церкви, расписанной между 1384 и 1396 гг. константинопольским мастером Киром Мануилом Евгеником и грузинскими художниками Махаребели Квабалия и Андронике Габисулава.[3] Именно в этих росписях, одновременных с иконами Высоцкого чина, последние находят себе ближайшие стилистические аналогии. Мы встречаем здесь такую же сухую манеру письма с положенными в виде параллельных тонких линий движек, такие же резкие пробела, такую же иконописную засушенность формы.[4] Это сближение фрески с иконописью крайне характерно для поздневизантийской живописи, в которой получает безраздельное господство иконописное начало.

Принадлежность икон Высоцкого чина константинопольскому мастеру находит себе косвенное подтверждение и в их сходстве с работами одного из самых выдающихся художников XIV в. — Феофана Грека.

---

[1] Эти русские надписи сделаны на месте старых греческих, которые целиком погибли.

[2] Ср. такие иконы, как Пантократор в Музее изобразительных искусств им. Пушкина или Троица в Эрмитаже. См. В. Лазарев. История византийской живописи, т. II, М., 1948, табл. 323.

[3] M. Brosset. Rapports sur un voyage archéologique dans la Géorgie et dans l'Arménie, executé en 1847—1848, 2-e livraison, IX rapports, St.-Pétersbourg, 1850, p. 16—18; Е. Такайшвили. Сборник Грузинского об-ва истории и этнографии „Древняя Грузия", т. III, Тифлис, 1913—1914, стр. 210—215 (на груз. языке); Д. Гордеев. Отчет о поездке в Ахалцихский уезд в 1917 г. „Изв. кавказского историко-археолог. ин-та в Тифлисе", 1923 (1), стр. 90; Ш. Амиранашвили. Убиси. Тифлис, 1929, стр. 31—35; Н. Толмачевская. Фрески древней Грузии. Тифлис, 1931, стр. 19—20; Ш. Амиранашвили. История грузинского искусства, М., 1949, стр. 247—250.

[4] Ср. особенно головы богоматери и апостолов Петра и Павла в апсиде, а также головы архангелов. Очень близкую манеру письма мы находим в Зарзме (например, фигура богоматери в апсиде).

Исполненные Феофаном в 1405 г. для московского Благовещенского собора чиновые иконы очень близки к некоторым из наших икон. Особенно большая близость наблюдается в иконах Предтечи и Павла.[1] Здесь использован один и тот же иконографический тип, повидимому, имевший широкое хождение в константинопольском искусстве.

Но отмечая подобное сходство между этими памятниками, отделенными друг от друга примерно десятью годами, нельзя не заострить внимание и на их коренных различиях. Не говоря уже о том, что искусство Феофана гораздо более совершенно, оно связано с совсем другими традициями, во многом восходящими к раннепалеологовской эпохе. По сравнению с тонкой одухотворенностью Феофана, с его мягким и ритмичным рисунком, с его нежной красочной лепкой язык нашего мастера кажется бездушным и отвлеченным. Здесь лишний раз убеждаешься в том, насколько константинопольское искусство последней трети XIV в. уступало искусству Феофана, который только на русской почве обрел необходимую творческую свободу.

До нас не дошел ни один византийский деисусный чин такой сохранности и такой полноты, как Высоцкий. В этом отношении он занимает совершенно исключительное место. Поскольку все старые греческие иконостасы оказались либо разрушенными, либо разрозненными, либо записанными, нам весьма трудно восстановить их первоначальный облик. Здесь приходится пользоваться как литературными источниками, так и всеми находящимися в нашем распоряжении фрагментами, сколь бы незначительны и случайны они ни были.

Развитие деисусной композиции было тесно связано с эволюцией иконостаса.[2] Когда она впервые появилась, сказать трудно. Во всяком случае уже Софроний Дамаскин, патриарх иерусалимский, упоминает в 629 г. большую икону, на которой были изображены Христос посередине, богоматерь налево и Иоанн Креститель направо.[3] Но он не сообщает, входила ли эта икона в состав иконостаса. На архитраве алтарной преграды Софии Константинопольской Деисус, повидимому, еще отсутствовал (здесь были представлены в медальонах Христос, ангелы, пророки, апостолы и богоматерь).[4] Есть серьезные основания

---

[1] В. Лазарев. Искусство Новгорода. М.—Л., 1947, табл. 57.

[2] О греческих иконостасах см.: Г. Филимонов. Церковь Николая на Липне близ Новгорода. Вопрос о первоначальной форме иконостасов в русских церквах. М., 1859; Е. Голубинский. История русской церкви. 1—2, М., 1904, стр. 195—215; Н. Окунев. Алтарная преграда XII века в Нерезе. Seminarium Kondakovianum 1929 (III), стр. 5—23; J. Konstantynowicz. Ikonostasis. Studien und Forschungen, I, Lwow, 1939, S. 145—156; S. Xydis. The Chancel Barrier, Solea and Ambo of Hagia Sophia, „The Art Bulletin", 1947 (XXIX), pp. 1—24. В работе Константиновича мы находим крайне вольное толкование старых текстов, что приводит автора к ряду скороспелых и неверных выводов. Обычно Константинович отдает предпочтение литературным источникам перед вещественными памятниками, которые он изучил далеко недостаточно. В частности, им совершенно не учтены все новые открытия, сделанные за послереволюционные годы в области древне-русской живописи. В настоящее время уже невозможно писать историю иконостаса без тщательного учета тех новшеств, которые нашли себе место на русской почве в XIV—XV веках.

[3] Migne. Patr. gr., t. LXXXVII, col. 3557. Ср. А. Кирпичников. Деисус на Востоке и Западе и его литературные параллели. ЖМНП, ч. ССХС, 1893, ноябрь, стр. 6. Нет никаких оснований следовать за выводами Константиновича, который трактует как деисусную композицию изображение Христа между двенадцатью апостолами в римской базилике Петра (432—440). См. J. Konstantynowicz. Ikonostasis. Studien und Forschungen, I, Lwow, 1939, S. 70—71.

[4] Павел Силенциарий (Pauli Silentiarii Descriptio ecclesiae Sanctae Sophiae, col. 2145—2147, v. 682—719; Migne. Patr. gr., t. LXXXVI—2), подробно описавший

полагать, что деисусы стали ранее всего высекать на архитравах алтарных преград, где обычно располагались изображения различных святых в медальонах.[1] Замена таких изображений Деисусом должна была быть подсказана основной идеей этой композиции — идеей заступничества. В эпоху феодализма, с ее жестокой эксплоатацией трудящихся и в первую очередь крестьянства, расположенная над царскими вратами деисусная композиция быстро получила широчайшую популярность, поскольку она использовалась феодальной церковью как средство пропаганды „христианского милосердия". Греческие теологи насытили Деисус сложным символическим содержанием: данный иконографический тип приравнивался ими к символическому изображению всей земной церкви под водительством Христа. При этом богоматерь трактовалась как символ новозаветной церкви, а Иоанн Креститель — как символ связи Ветхого и Нового завета.[2]

На каком-то этапе исторического развития высеченные на архитраве изображения Деисуса должны были оформиться в виде икон, поставленных на архитрав. Повидимому, это произошло после восстановления иконопочитания. Первоначально такие иконы, которые греки называли триморфом (т. е. триобразие), писались на одной доске (к числу таких деисусных икон относятся две хранящиеся в Третьяковской галлерее иконы XII—XIII вв.).[3] Эти доски имели не совсем обычную вытянутую форму и располагались как раз над царскими вратами. О популярности в Византии полуфигурных деисусов, украшавших алтарные преграды, свидетельствуют, в частности, недавно раскрытые мозаики южной галлереи Софии Константинопольской (XII в.)[4] и миниатюра синайского кодекса Иоанна Климакса (№ 418, л. 290, начало XIII в.),[5] где Христос, богоматерь и Предтеча также даны в погрудных изображениях.

Не исключена возможность, что в Византии полуфигурные деисусы не только высекались на архитраве, но и наносились на него красками. Как раз такой случай мы имеем на алтарной преграде зальной церкви монастыря Цхра-кара близ селения Матани.[6] Здесь многочастный

алтарную преграду Софии Константинопольской, не упоминает изображения Иоанна Предтечи, но поскольку он говорит об изображениях пророков, не исключена возможность, что в числе их фигурировал и Иоанн Креститель (например, в литургии Иоанна Златоуста последний назван пророком). Тогда мы имели бы здесь Деисус. Но данное предположение не более чем гипотеза. Ср. J. Konstantynowicz, цит. соч., стр. 82 и S. Xydis. The Chancel Barrier, Solea and Ambo of Hagia Sophia. „The Art Bulletin", 1947 (XXIX), p. 11.

[1] Ср. архитрав алтарной преграды церкви Влахернитиссы в Арте (A. Ὀρλάνδος. Ἀρχεῖον τῶν βυζαντινῶν μνημείων τῆς Ἑλλάδος, 1936 (II), вып. 1, стр. 25, 49 и сл., рис. 20—21) и фрагменты архитравов в смирнском Музее (id., ibid., 1937 (III), вып. 2, стр. 144, рис. 17 и 18) и из Малой Азии (W. Buckler, W. Calder and W. Guthrie. Monumenta Asiae Minoris Antiqua. Manchester, 1933—1939, IV, pl. 17, N 40, p. 13; VI, pl. 62, N 359, p. 122). Интересно отметить, что император Василий I (867—886) приказал изобразить Христа на архитраве алтарной преграды построенного им придворного храма Спасителя. Это изображение было выполнено в технике эмали. См. Theophanes Continuatus. Vita Basilii, p. 330—331 (в серии „Corp. script. Hist. byz.", XXXIII, Bonn, 1838).

[2] J. Konstantynowicz, цит. соч., стр. 155.

[3] См. В. Лазарев. Два новых памятника русской станковой живописи XII—XIII вв. (к истории иконостаса). „Краткие сообщения ИИМК", 1946, вып. XIII, стр. 67—76.

[4] Th. Wittemore. Unveiling of the Byzantine Mosaics in Hagia Sophia. „American Journal of Archaeology", 1942, p. 169—171.

[5] Фото Н. П. Кондакова.

[6] Указанием на этот интереснейший памятник я обязан Г. Н. Чубинашвили, которому приношу глубокую благодарность. О грузинских резных алтарных преградах см. статью Р. О. Шмерлинг в „Ars georgica", т. 3, стр. 141—190.

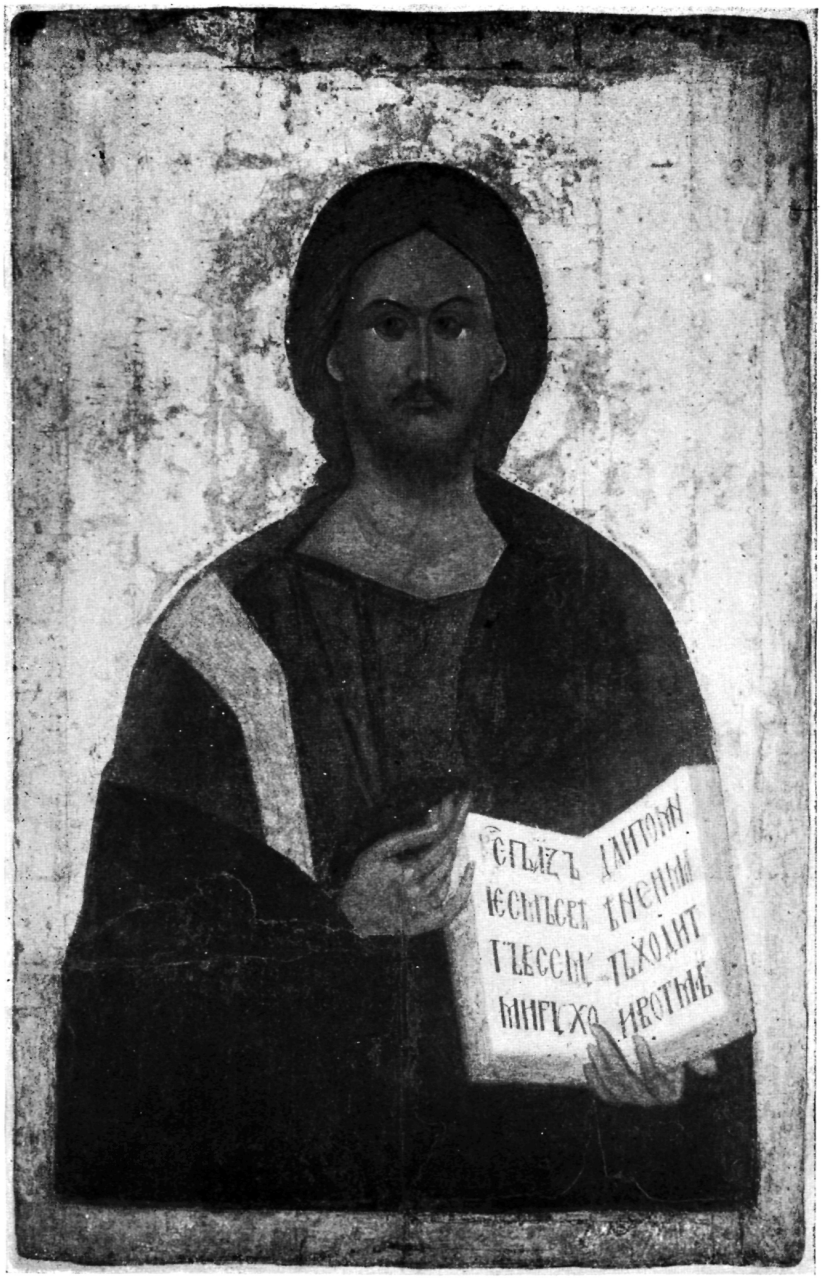

Рис. 1. Икона Спасителя из Высоцкого чина. 1387—1395 годы.
Гос. Третьяковская Галлерея.

Рис. 2. Икона Богоматери из Высоцкого чина. 1387—1395 годы.
Гос. Третьяковская Галлерея.

Рис. 3. Икона Иоанна Предтечи из Высоцкого чина. 1387—1395 годы.
Русский Музей.

Рис. 4. Икона Архангела Михаила из Высоцкого чина. 1387—1395 годы.
Гос. Третьяковская Галлерея

Рис. 5. Икона Архангела Гавриила из Высоцкого чина. 1387--1395 годы.
Гос. Третьяковская Галлерея.

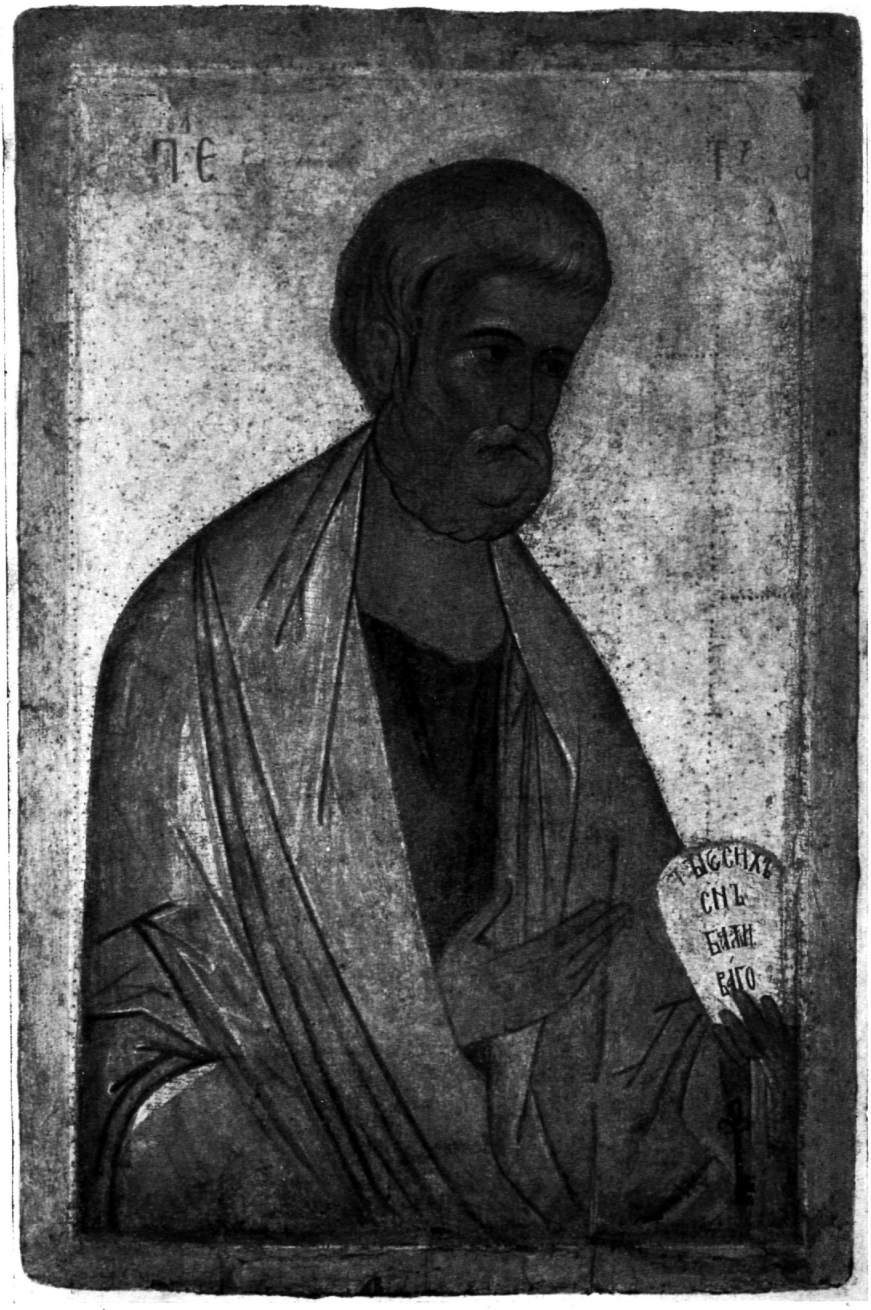

Рис. 6. Икона апостола Петра из Высоцкого чина. 1387—1395 годы.
Гос. Третьяковская Галлерея.

Рис. 7. Икона апостола Павла из Высоцкого чина. 1387—1395 годы.

Гос. Третьяковская Галлерея

Рис. 8. А. Рублев. Архангел Михаил. Икона из Звенигородского чина.
Гос. Третьяковская Галлерея.

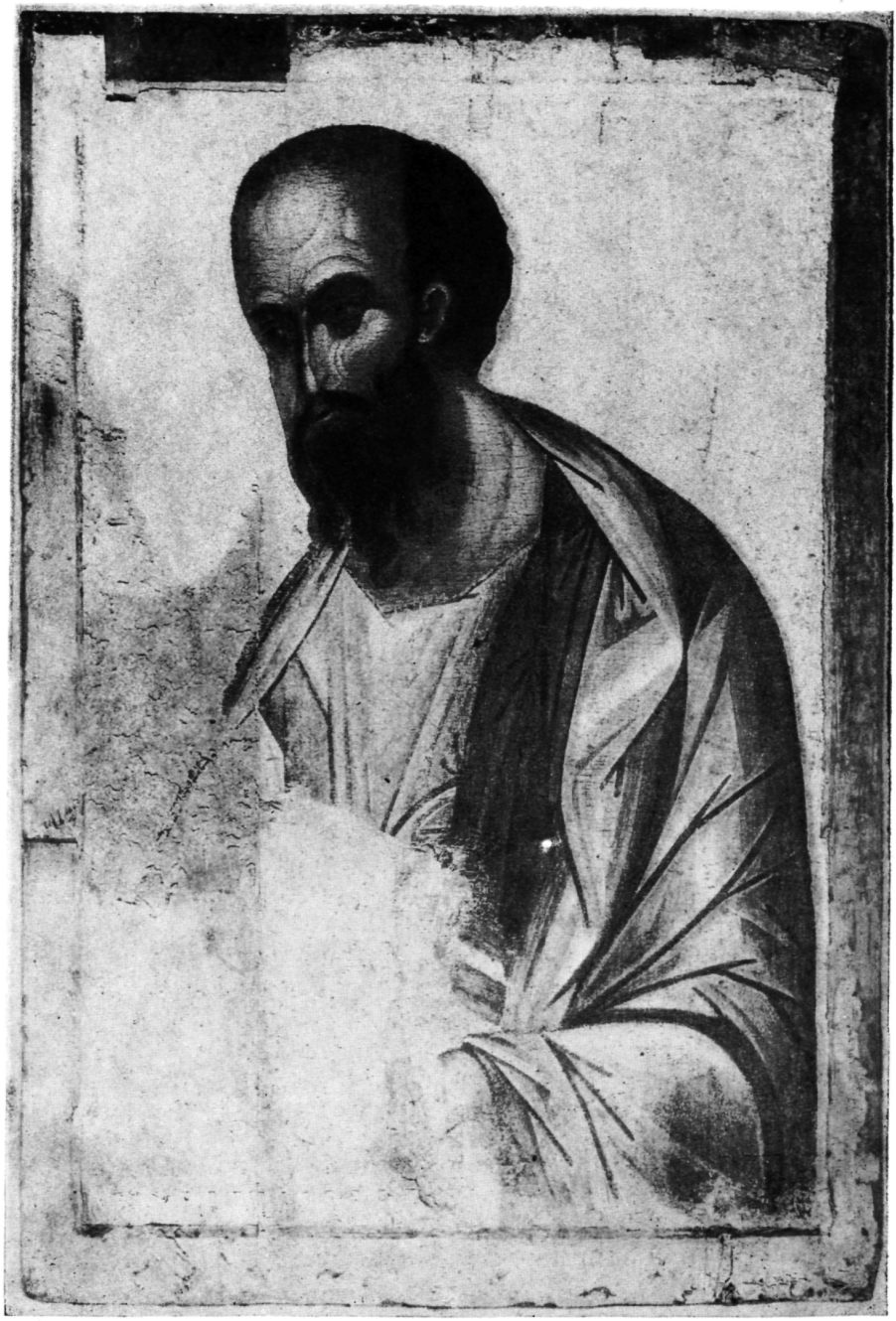

Рис. 9. А. Рублев. Апостол Павел. Икона из Звенигородского чина.
Гос. Третьяковская Галлерея.

Рис. 10. А. Рублев. Спас. Икона из Звенигородского чина.
Гос. Третьяковская Галлерея.

Деисус написан прямо на архитраве. То, что практиковалось в Грузии, вероятно, находило себе место и в Византии. Но до настоящего времени до нас не дошли такие старые расписные алтарные преграды.[1] Во всяком случае есть основание полагать, что они применялись наряду с преградами, украшенными стоявшими на архитраве иконами.

После того как деисусная икона появилась на архитраве, она стала распадаться на ряд отдельных икон.[2] Это разрастание деисусной композиции путем включения в нее полуфигур ангелов и апостолов привело к сложению той ее классической формы, которая представлена Высоцким чином. Дальнейшая планомерная расчистка икон, несомненно, ознакомит нас со многими десятками, если не сотнями подобных памятников. Пока же они измеряются единицами. Помимо икон Высоцкого чина, к ним принадлежат неопубликованные грузинские иконы конца XIV в., вывезенные из Убиси и ныне хранящиеся в Музее Грузии в Тбилиси. Характерно, что здесь центрический момент еще недостаточно подчеркнут в композиции всего чина, что выражается в фасном положении полуфигур архангелов.

Обращаясь с заказом к константинопольскому мастеру, Афанасий Высоцкий должен был считаться с шириной пролета алтарной арки соборного храма Богородицы, для которого были предназначены посланные им с иеромонахом Виктором иконы.[3] Возможно, этим и объясняются их несколько необычные для памятников византийской станковой живописи большие размеры. Оказал ли Афанасий прямое воздействие на цареградского иконописца и по линии столь излюбленного русскими строго центрического построения деисусной композиции, — сказать трудно, так как у нас нет для сравнения достаточного количества византийских чинов.[4]

Посланные Афанасием иконы попали на Русь в 90-е годы XIV в. Это было время быстрого подъема русской культуры после Куликовской битвы. В Москве начинал свою работу молодой Андрей Рублев, закладывавший основы для блестящего расцвета московской живописи XV в. При том интересе, который господствовал в кругах московских художников к византийскому искусству, трудно себе представить, чтобы они прошли мимо такого факта, как получение Высоцким монастырем большого греческого чина, состоявшего не менее чем из семи икон. Не исключена возможность, что среди пришедших полюбоваться на новые памятники греческого мастерства находился и юный Андрей Рублев. Поэтому особенно интересно сравнить его хранящийся в Третьяковской галлерее Звенигородский чин с Высоцким чином.[5] Это

---

[1] Вообще говоря, роспись применялась на алтарных преградах (например, церковь в Нерезе, церковь Георгия в с. Старое Нагоричино и др.), но среди таких росписей пока деисусная композиция не обнаружена.

[2] Ср. Е. Голубинский, История русской церкви, I—II, М., 1904, стр. 205—209, 211.

[3] Этот собор был радикально перестроен в XVI в., так что мы лишены возможности восстановить пролет старой алтарной арки.

[4] Наиболее естественно предположить, что Афанасий заказал иконы мастеру, принадлежавшему к тому Студийскому монастырю, в котором он проживал. В этом случае мы имели бы работу художника, связанного с монастырской традицией. Против этого отнюдь не говорит сухой стиль Высоцких икон.

[5] И. Грабарь. Андрей Рублев. „Вопросы реставрации", 1926 (1), репродукции на стр. 94, 99 и 105. Иконы Звенигородского чина были впервые приписаны Андрею Рублеву И. Э. Грабарем. До недавнего прошлого их связывали с Успенским на Городке собором. Теперь установлено, что они попали сюда из какого-то близлежащего храма. Наиболее вероятная дата их возникновения — конец XIV — начало XV в.

сопоставление позволит нам более четко наметить различие путей развития русской и византийской живописи в конце XIV в. и показать, как и в каком направлении переработал Рублев византийское наследие.

По своему типу рублевский Павел (рис. 9) очень близок к Павлу из Высоцкого чина (рис. 7). Но этим чисто иконографическим сходством исчерпываются точки соприкосновения между обоими образами. В истолковании Рублева Павел утратил свою сумрачность и суровость. У него доброе лицо с более мелкими чертами, с менее массивным лбом, с более светлой и распадающейся на большее количество прядей бородой. По сравнению с сутулистой и грузной фигурой Павла на Высоцкой иконе, рублевский Павел кажется стройным и изящным. Его силуэт, очерченный плавной параболой, лишен жесткости. Его плащ ложится мягкими складками, на нем отсутствуют резкие, беспокойные пробела. Край плаща образует ритмичную волнообразную линию, при сопоставлении с которой прямая линия плаща на византийской иконе кажется сухой и педантичной. Абстрактный художественный язык византийского мастера сменяется у Рублева гораздо более естественной и органичной трактовкой формы, в которой исчезает всякая напряженность. Все приобретает более открытый и жизнерадостный характер. В частности, темная и аскетическая палитра византийского художника уступает место совсем иному пониманию цвета: блекло-фиолетовое одеяние, голубой плащ и розовый обрез книги придают особую певучесть нежной высветленной гамме, в которой не остается и следа от византийской сумрачности. Так, меняя все акценты, Рублев достигает той глубокой человечности выражения, которую напрасно было бы искать в фанатичном и неприступном Павле из Высоцкого чина.

Не менее велик контраст между рублевским архангелом Михаилом (рис. 8) и аналогичной полуфигурой византийского художника (рис. 4). В последней есть что-то застылое и одеревенелое: прямо поставленный корпус, едва склоненная голова, вертикально расположенные крылья, отделенные сравнительно небольшим просветом от головы, однообразно и сухо трактованные складки. Как все это непохоже на пленительную грацию рублевского ангела! Здесь фигура приобрела редкую ритмичность и естественность. Силуэт очерчен как бы струящимися параболическими линиями, плащ образует мягкие складки, голова низко склонилась, более свободно расставленные крылья способствуют впечатлению легкости и воздушности. Вместо хмурого и неприветливого выражения лица византийского ангела Рублев передает состояние глубокой задумчивости, наполняя образ совсем новым поэтическим содержанием. Тяжелые краски византийской иконы (грязносиняя и вишневая) он заменяет нежным голубцом и прозрачным розовым тоном, которые оставляют незабываемое впечатление чистотой своего эмоционального звучания.

Третья икона Звенигородского чина дошла до нас в крайне поврежденном виде — сохранились лишь верхняя часть корпуса Христа и его голова (рис. 10). Но и этого живописного фрагмента вполне достаточно, чтобы оценить превосходство рублевского Спаса над византийским Пантократором (рис. 1). Если последний суров и неприступен, то Спас на иконе Рублева с первого же взгляда подкупает своей приветливостью и добротой. И здесь лишний раз убеждаешься в том, насколько образы Рублева мягче и человечнее образов византийских художников.

По своему общему замыслу рублевские иконы не менее сильно отличаются от произведений византийского мастера. Хотя последние имеют центрическое построение, в них ориентация полуфигур на среднюю

икону чина все же не выражена так ясно и последовательно, как у Рублева. Невольно создается впечатление, что греческому художнику не удалось преодолеть скованность движения, в его образах есть чрезмерная прямолинейность, граничащая с жесткостью. Это и порождает у зрителя чувство отчужденности. Совсем по-иному трактует фигуры Рублев. Он придает им изумительную эластичность, он тончайшим образом использует мягкий ритм параболических линий, чтобы подчеркнуть устремление фигур к центру — к иконе Спаса. В силу этого композиция чина приобретает несравненно бо́льшую слитность и гармонию. Так закладываются основы для классической формы русского иконостаса.

Нельзя, понятно, не учитывать того, что мы сравнивали произведения гениального художника с работами хотя и сильного, но отнюдь не исключительного мастера. И все же данное сопоставление глубоко поучительно. Оно ясно показывает, что к концу XIV в. византийская живопись была целиком исчерпавшим себя искусством, которое загнивало в стандартных формулах. Это искусство уже не питалось живыми соками народного творчества, оно прониклось узко церковным, догматическим духом, перед ним был закрыт путь в будущее. Такое его агонизирующее состояние отражало безнадежное внутреннее и внешнеполитическое положение византийского государства, быстро приближавшегося к своей гибели. В совсем иных условиях развивалась к концу XIV в. русская художественная культура. Она находилась на подъеме, ее мастера ставили новые задачи, смело искали новых решений. Они стремились к более человечному, к более эмоциональному художественному языку, который был бы в состоянии преодолеть византийскую скованность. И когда сопоставляешь Высоцкий чин с Звенигородским, то этот контраст между умирающим византийским и полным сил русским искусством выступает с удивительной наглядностью.