**Русская живопись конца XV в. и античное наследие в искусстве Европы**

Михаил В.А.

Икона „Апокалипсис" Успенского собора Московского Кремля до недавнего времени была мало известна историкам искусства, хотя отдельные фрагменты ее неоднократно воспроизводились в изданиях по истории древнерусской живописи, в частности в альбоме „Русские иконы" ЮНЕСКО. Этот шедевр древнерусской живописи даже не упоминался в многочисленных изданиях по русской иконе, которые выходили за последние годы на Западе. После того как истолкованию иконографии и стилистике этого памятника была посвящена специальная монография, нет необходимости возвращаться к общим вопросам оценки этого шедевра (М. В. Алпатов, Памятник древнерусской живописи конца XV века. Икона „Апокалипсис" Успенского собора Московского Кремля, М., 1964.). В настоящей статье рассматривается только один вопрос, возникающий при изучении иконы „Апокалипсис", — вопрос об отношении ее мастера к античному наследию. Вопрос этот имеет большое значение для истории русской живописи. Но из огромного количества отдельных сцен и фигур иконы „Апокалипсис" здесь выбрано только несколько примеров, дающих наиболее полное представление об отношении к классике кремлевского мастера.

Прежде всего необходимо остановиться на фигуре женщины, которой даны были два крыла, чтобы она улетела в пустыню от дракона (Ап. XII, 14). Фигура летящей жены находит себе прообразы в византийской живописи в летящих ангелах в „Вознесении" или в „Успении Марии", которые, со своей стороны, восходят к типу крылатых гениев на позднеантичных саркофагах (К. Felis, Die Niken und die Engel in der Kunst. - „Romische Quartalschrift", 1911, S. 3.). Впрочем, достаточно сравнить фигуру женщины в „Апокалипсисе" с ангелами из „Успения" в мозаиках Дафни, этого наиболее антикизирующего памятника византийской живописи XI века, чтобы убедиться в том, что кремлевский мастер стоял еще ближе к классическому вкусу, чем византийский мастер эпохи Македонской династии. В византийской мозаике у летящего ангела несоразмерно большие крылья, туловище его изломано, ноги запрокинуты назад; создается впечатление, что фигура не столько летит, сколько падает с неба. Она едва не превращена в подобие орнаментального завитка, завершающего многофигурную композицию. Ей не хватает той органической цельности, которая характерна для фигуры крылатой женщины в кремлевской иконе. В фигуре ангела из Дафни бросается в глаза ее телесность, чувственность в духе эллинизма и вместе с тем подчинение ее орнаментальной схеме. Характерная особенность византийских, даже наиболее классических фигур — приземистые пропорции, большие головы.

Летящая женщина в кремлевской иконе поражает прежде всего благородным величием и естественной красотой своего облика. Эта могучая фигура как бы парит в воздухе, медленно проплывает перед нашими глазами. Пропорции фигуры классические, хотя голова по отношению к туловищу невелика. Складки ее одежды не измельчены, не беспокойны, сквозь них, как в греческой классике, угадывается тело, они не разбивают общего силуэта. Можно подумать, что средствами живописи передано очарование греческого мрамора. Благородное величие и спокойствие этой фигуры тем более поразительны, что она спасается от преследующего ее многоглавого дракона.

Если вспомнить, что этот образ в иконе „Апокалипсис" был создан около 1500 года, когда не только в России, но и на Западе никто не знал о мраморах Парфенона, особенно удивительным становится то, что кремлевский мастер так верно уловил сущность греческой классики. В греческой классике не найти прямого прототипа этой летящей крылатой женщины. Но здесь проницательно угадан самый дух греческого искусства эпохи Фидия, Алкамена и других мастеров конца V века.

Изображение вавилонской блудницы в кремлевском „Апокалипсисе" (An.,XVII, 1—18) также носит печать классических влечений мастера. Вавилонская блудница у Дюрера — это нарядная, изящная венецианская куртизанка, которую художник зарисовал в свой альбом прямо с натуры. Сидит она „амазонкой" на страшном многоглавом чудовище, уродство которого с предельной отчетливостью передано, как в рисунках Дюрера животных с натуры. У итальянского мастера XIV века вавилонская блудница — это подобие падуанских аллегорий добродетелей и пороков Джотто. Старательно вырисованные семь змеиных голов страшного зверя производят особенно отталкивающее впечатление, так как органически не сливаются с его туловищем. Решение Дюрера можно назвать жанровым, у итальянского мастера преобладает отвлеченная дидактика.

В иконе кремлевского мастера вавилонская блудница — это символический образ. Два слитых воедино силуэта напоминают и образ Европы на быке и особенно широко распространенный в эллинистическом искусстве образ Нереиды на морском льве. Подобные изображения встречаются и в ранневизантийских блюдах антикизирующего характера. Не случайно, что в кремлевской иконе семь голов зверя сливаются воедино, и хотя мастером переданы многочисленные рога зверя, весь он не производит отталкивающе чудовищного впечатления. К тому же его голову уравновешивает темный силуэт куста за спиной женщины, и это отвлекает внимание от его чудовищных атрибутов. В изображении вавилонской блудницы в кремлевской иконе нет ничего назидательного. Это поэтический мифологический образ, раскрывающий близость человека с миром животных. Кремлевский мастер обошел отталкивающий смысл вавилонской блудницы. Его изображение ближе к затейливым, радующим глаз античным гротескам или к средневековым геральдическим знакам.

Больше драматизма в сцене, изображающей ангелов, возвещающих гибель Вавилона (Ап., XVIII, 1—2), и повернувшегося к ним Ада, который сопровождает всадника на „бледном коне" (Ап., VI, 8). В истории иллюстрирования Апокалипсиса этот образ — нечто небывалое. Сопоставление представителей двух противоположных сфер — проявление неслыханной смелости воображения мастера. Видимо, он сам „изобрел" такую сцену, вдохновляясь прекрасной иконой „Архангел Михаил с житием" в Архангельском соборе, в которой безымянный современник Рублева в одном из клейм представил спор архангела с дьяволом перед телом умершего (Н. Гордеев к Я. Мнева, Памятник русской живописи XV века. - Журн. „Искусство", 1947, № 1, стр. 87; О. Заново, Художественные сокровища Московского Кремля, М., 1963, рис. 9-10.).

В средневековом искусстве широко известны изображения вооруженного столкновения ангелов с силами ада, победа архангела Михаила над дьяволом (Е. Castelli, II demoniaco nell'arte, Milano, 1952, p. 101-103.). В кремлевской иконе показана моральная победа ангелов над олицетворением ада, их безмолвный диалог, возникающий из противопоставления глубоко различных по характеру фигур. В этом кремлевский мастер решительно непохож на итальянских мастеров, которые еще до Альберти и Леонардо обычно передавали диалог при помощи жестов и мимики фигур. Известную аналогию к кремлевской иконе можно видеть лишь в античной вазописи, в частности в белофонных лекифах, в которых нередко противопоставляются фигуры живых и умерших. Греческому мастеру достаточно подчеркнуть протянутую руку хозяйки, чтобы ее спокойный взгляд приобрел властно-повелительный характер, чтобы перед нами возник живой, хотя и сдержанный диалог. Византийские мастера, копируя классические образцы, избегали подобного лаконизма. Кремлевский мастер строит свою сцену на противопоставлении добра и зла, жизни и смерти, света и тьмы, женственности и мужественности, низменного и высокого, одежды и наготы.

Что касается стройных ангелов со свитками, то прототипы их можно найти в византийской живописи (Например, пророк Исайя в мозаиках Дафни (В. Лазарев, История византийской живописи, т. И, М., 1948, табл. 167).). Но фигура Ада единственна в своем роде. В миниатюре Хлудовской псалтыри Ад похож на античного Силена, толстого, плешивого, с явным комическим оттенком. В иконе Успенского собора Ад, хотя и черный человек, но вместе с тем в нем нет ничего отталкивающего и смешного. Это величественная фигура сына Кроноса, супруга Персефоны, „Зевса теней", как его называли. Характерная особенность фигуры Ада — ее стройные пропорции. Глядя на эту фигуру, вспоминаются пропорциональные рисунки Дюрера к Адаму (W. Waetzold, Dtirers Stellung zur Antike. - „Jahrbuch fur Kunstgeschichte", I, 1921/1922, S.43.). Но в фигуре кремлевского мастера нет и следа математического расчета, четкого членения на части, она воспринимается более цельно, ее контур текучий, плавный, гибкий. Вся она словно вырастает на наших глазах и благодаря сокращению кверху кажется очень легкой. Точных прообразов к этой фигуре в более раннем искусстве нет, но по своему характеру она ближе к памятникам V века до н. э., чем другой эпохи. Художник словно любуется этой фигурой. Моральный контраст между двумя персонажами готов превратиться у него в контраст как элемент эстетики.

В отличие от этого возвышенного олицетворения загробного мира кремлевский мастер в изображении его защитника сатаны обращается к насмешливому, сатирическому жанру. Нескрываемый юмор сказался в том, что он присоединил к дьяволу его супругу, сообщив ей черты женской прелести и изящества. Обе фигуры повернуты корпусом в одну сторону, головы их обращены в обратную, и это придает супружеской паре забавную вертлявость. Художник даже не пытается напугать ими зрителя. В его намерения входило лишь позабавить его. Ни в византийской, ни в западной иконографии нельзя найти близкой аналогии к этим дьяволам. Приходит на ум только чернофигурная вазопись VI века—изображения быстро скачущих силенов, обнимающих опьяневших менад. В византийских миниатюрах иногда встречаются силуэтные изображения, в которых можно видеть реминисценции греческой вазописи, но им не хватает легкости и изящества античных рисунков. В работе кремлевского мастера сказались именно эти особенности.

Всем памятна гравюра Дюрера „Иоанн проглатывает книгу" (Ап. X, 1—11). Дюрер слово в слово воспроизвел текст „Видений Иоанна". Ангел внушает ужас своим призрачным обликом, тело его одето в облако, ноги подменены мощными столбами. Иоанн действительно пытается проглотить книгу — все это придает этой сцене характер болезненной галлюцинации. Кремлевский мастер понимает текст в символическом смысле, как видение человеку неземной красоты. Стройный, женственно изящный ангел является Иоанну на фоне круглого ореола. Иоанн устремлен к прекрасному видению. Действие выражено через контраст между одной фигурой, которая гармонически вписывается в круг, и другой, которая пытается в него войти. Точных прототипов к обеим фигурам найти нельзя, но их отдаленное подобие можно видеть в византийском серебряном блюде, в котором изящная, как бы парящая фигура менады также противопоставлена фигуре старого силена. Разумеется, это блюдо нельзя считать прямым прообразом кремлевской иконы. К тому же в древнерусской иконе больше одухотворенности, чем в ранне-византийских блюдах, больше легкости, изящества в духе рисунков Боттичелли к „Божественной комедии".

К числу наиболее обаятельных фигур кремлевской иконы принадлежат четыре ангела, поставленных по четырем краям земли и охраняющих ее от ветров (Ап. VII, 1). В этих мифологических образах художник сумел особенно полно выразить свои сокровенные идеалы. В средневековых изображениях олицетворений рек, городов, земли, моря и ветров из века в век сохранялись черты античной традиции (И. Редин, Античные боги в лицевых рукописях сочинений Косьмы Индикоплова. - „Записки классического отделения Русского археологического общества", 1901, стр. 34; A. Seznac, Les survivances des dieux antiques. - "Studies of the Warburg Institute", XI, 1946.). Даже в периоды преобладания в Византии „иератического стиля" в этих фигурах проскальзывает нечто от античной красоты и чувственности. Обращаясь к ним, художники как бы предавали забвению заветы церковного аскетизма и любовались красотой обнаженного тела. Впрочем, большинство делали это робко, неуверенно, нередко до неузнаваемости искажая древние образцы. Обычно в изображении ветров византийские и русские мастера ограничивались полуфигурами, на Западе ветры изображались в виде голов с надутыми щеками (A. Piper, Mythologie der christlichen Kunst, I, Leipzig, 1880, S. 453; R. v. Marie, Iconographie de 1'art profane, II, „La Haye", 1932, p. 294.).

В кремлевской иконе сопоставлены два крылатых существа: один стройный в длинном хитоне и плаще, с повернутой головой и устремленным вдаль взглядом — это ангел. Другой — это юноша, обнаженный, похожий на резвого, беспечного амура. Изящество и целомудрие — в ангеле, красота и беззаботный порыв — в фигуре ветра. Обе фигуры служат символами двух миров: христианского благочестия и языческой красоты. Ангелы в кремлевской иконе не только покровительствуют пророку и открывают ему глаза на судьбы человечества, но и берут под опеку своих младших братьев, античных гениев.

Прототип фигуры летящего ветра можно найти в античных вазовых рисунках и рельефах. Возможно, оттуда заимствовал своего Эола и Боттичелли в „Рождении Венеры". Фигура ветра в кремлевской иконе по своему силуэту удивительным образом напоминает бегущего юношу в фреске Антонио Поллайоло в вилле Таллина близ Флоренции. Сходство это объясняется общностью истоков как итальянского, так и русского мастера. Антонио Поллайоло многое черпал из древней керамики (J. Shapley, Pollaiuolo and the ceramic. - "Art Bulletin", II, 1919, p. 78.). Кремлевскому мастеру она не была известна, но через византийские парафразы он угадывал ее черты. Подобно итальянскому художнику, кремлевский мастер верно передал классические пропорции фигуры, ее гибкость, движение, легкость и неповторимое очарование. В фигуре Амура с луком в руках в византийской миниатюре рукописи Оппиана (Венеция, Библиотека Марчиана) так же, как и в фигурках путти на ящичках из слоновой кости, хотя и чувствуется античный оригинал, но все эти фигуры выглядят скованными, тяжелыми по своим пропорциям. Фигура ветра в кремлевской иконе — это не копия, не пастиш, не подделка, не реминисценция, а подлинно художественное создание. Она выполнена уверенно, легко и изящно.

Античное наследие в византийском, а также в древнерусском искусстве уже давно привлекает к себе внимание историков искусства. Ф. Буслаев первым обратил внимание на многочисленные в древнерусской живописи идущие из древности олицетворения. Он заметил также внутреннее родство символики в античной, византийской и древнерусской живописи. Н. Кондаков проследил наследие античного искусства в византийских миниатюрах (Н. Кондаков, История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей. Одесса, 1876; В. Лазарев, Н. Кондаков, М., 1925.). Д. Айналов установил эллинистические корни ранневизантийского искусства (Д. Айналов, Эллинистические основы византийского искусства, Спб., 1900.).

Рассматривая памятники византийской живописи, Н. Кондаков оценивал их преимущественно критериями классической эстетики. Его одобрения заслуживают такие памятники, которые этим критериям отвечают, и, наоборот, отступление от них Н. Кондаков расценивает отрицательно. Такой подход неприемлем для современного человека, для которого классическая доктрина, незыблемая в то время, утратила свое былое значение (Против поисков реминисценций в византийском искусстве выступал Дютюи (G. Dut-huit, "Byzance et 1'art du XII s., Paris, 1926, p. 30).). Теперь мы видим в византийском искусстве не только „варварское искажение" классических оригиналов, но и самостоятельные ценности.

Между тем изучение античной традиции, проходящей красной нитью через византийское искусство, до сих пор еще осталось на той стадии, на которой оно было более пятидесяти лет тому назад. Правда, Л. Мацулевич исследовал византийские серебряные блюда и оценил значение этих памятников ранневизантийского классицизма (L. Matzulewitsch, Die byzantinische Antike, Berlin, 1929.). К. Вейцман изучал античные мотивы в византийских слоновых костях и в миниатюрах (K. Weitzmann, Greek Mythology in Byzantine Art, Princeton, 1951; K. Weitzmann, Das klassische Erbe in der Kunst Konstantinopels. - „Alte und neue Kunst", II, 1954, S. 41.). Но проблема античного наследия в Византии, вопрос о его различной роли в различные периоды и в различных школах еще мало изучены. В общих трудах по истории византийской живописи постоянно фигурирует антитеза между эллинским наследием и традициями Востока как главными истоками византийского искусства. Византия неизменно признается „хранительницей античного наследия". Между тем переосмысление, творческая переработка этого наследия до сих пор еще недооценены. Следы античного наследия отмечаются и в пор-третности икон, и в архитектурном пейзаже, и в пасторальных мотивах. Отмечаются реминисценции античности в приемах мозаики и живописного выполнения. Попытки возрождения античности известны на протяжении всего развития византийского искусства и в VI веке, и в период иконоборчества, и в X веке, в эпоху Палеологов. Но чаще признается консервативный, ретроспективный характер византийского классицизма (В. Лазарев, История византийской живописи", I, стр. 75 (о классицизме X в. как о „реакционном явлении").). Всякое отклонение от него расценивается как проявление „варварства" (В. Лазарев, указ, соч., т. I, стр. 288 (о „варваризации рисунка" в Парижской псалтыри).). При этом упускается из вида рассмотрение проблемы античности в ее историческом развитии и эстетическая оценка отдельных попыток возродить классическую древность. Между тем для понимания классицизма кремлевской иконы разобраться в этих вопросах очень важно.

Говоря об античном наследии в византийской живописи, прежде всего необходимо разграничивать разные формы его проявления. В античном искусстве лежат корни искусства Восточной империи. Это то, что Д. Айналовым было названо „эллинистические основы" византийского искусства. В ряде памятников V—VI веков и более позднего времени можно наблюдать органическое развитие в Византии античной, прежде всего эллинистической традиции: это касается мозаик пола Большого дворца, древнейших мозаик храма Софии в Никее, росписей Кастельсеприо и некоторых памятников иконописи и миниатюры. В отдельных случаях трудно провести четкую грань между античным и византийским искусством.

Нечто другое представляют собой явления более позднего времени, когда сформировавшееся византийское искусство пытается вернуться к античному наследию. В X—XI веках византийцы усердно копируют старые миниатюры, и плоды этого увлечения можно видеть в Парижской псалтыри, в парижской рукописи Никандра и т.д. Их можно видеть и в памятниках монументальной живописи, вроде мозаик Дафни. В памятниках подобного рода заимствуются черты античного колоризма, композиционные мотивы, типы фигур, складки одежды и т.п. Подобные „цитаты" должны были оживлять, украшать традиционные иконографические типы церковного искусства (A. Heisenberg, Das Problem der Renaissance in Byzanz. - „Historische Zeitschrift", 1926, S. 403.).

Наконец, третье — это последовательные попытки возрождения классики как художественного направления. С этим явлением мы сталкиваемся отчасти еще в XI—XII веках, но главным образом в XIII—XIV веках, в эпоху Палеологов. То, что происходило тогда в живописи, находило себе опору в возрождении греческого вкуса в византийской письменности. Обращение к античности затрагивало национальную гордость византийцев, поднимало их дух в борьбе с „варварами" (L. Brehier, La renovation artistique sous les Paleologues et le mouvement des idees, Melanges Ch. Diehl, II, Paris, 1930, p. 2.). Увлечение византийцев эллинством подогревалось таким же патриотизмом, как увлечения итальянцев эпохи Возрождения римскими древностями.

Античное наследие Византии нередко сводится к эллинизму. Действительно, позднеантичное искусство больше всего было доступно византийцам, и потому следы его воздействия у них наиболее осязаемы. Даже в таких произведениях, как резные слоновые кости „Сорок мучеников севастийских" (Берлин и Эрмитаж), в напряженной патетике тел можно видеть своеобразную парафразу Лаокоона (D. Talbot-Rice, M. Hirmer, Arte di Bisan-zio, Firenze, 1959, pi. 116-117; А. Банк, Византийское искусство в Эрмитаже, Л., 1960, стр. 77-78.). В архитектуре мозаик Кахрие Джами заметны отголоски эллинистического архитектурного пейзажа, известного нам по помпейским росписям.

Однако византийцы испытывали влечение не только к патетике эллинизма, но и к „этосу" греческой классики. Рельефы на серебряных блюдах с их силуэт-ностью форм похожи не столько на александрийские рельефы, сколько на вазопись и торевтику V века. В слоновых костях мы находим парафразы классических мотивов, вроде „Жертвоприношения Ифигении", восходящие к живописи IV века до н. э. (К. Weitzmann, Euripides Scenes in Byzantine Art, Hesperia, 17, 1949, p. 117.). В византийских слоновых костях типа луврского триптиха Гарбавилль (Лувр), а также в таком памятнике, как мозаики Дафни, в спокойно стоящих фигурах, в пластической лепке форм и складок одежды можно видеть проявление высоко ценившегося в Византии аттицизма, то есть классики V века. Вот почему нельзя все попытки византийцев возродить античное наследие сводить к воздействию эллинизма.

Для того чтобы оценить значение античного наследия в Византии, необходимо не забывать о том, что здесь существовало еще светское искусство, до нас почти не сохранившееся. Между полными строгого благочестия иконами и рельефами на ящичках из слоновой кости с их беззаботными, резвыми фигурками такое же различие, как между проникновенной религиозной поэзией Романа и шутливыми светскими эпиграммами Павла Силенциария: в одном случае преобладает суровость и аскетизм, в другом — необузданная чувственность и веселость.

Античные мотивы привлекали к себе византийцев как проявление красоты чувственного мира, и вместе с тем они отвергались ими же как соблазн и греховное язычество. В рельефах на ящичках из слоновой кости возвышенность классики низводится до роли чисто украшающих мотивов и этим теряет свое первоначальное значение. В этом коренное отличие между классицизмом византийцев и попытками возрождения классики в Италии и в Древней Руси.

Античные мотивы проникали в Византии в искусство церковное. В иконе „Благовещение" XV века (Москва, Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина) евангельская сцена представлена на фоне чисто помпейской архитектуры. В иконе царит атмосфера, родственная сценам из жизни Давида в Парижской псалтыри. Но вместо олицетворений Эхо и Мелодии мы видим миловидную служанку, которая кокетливо прячется за колонной (D. Talbot-Rice, Byzantine Art, Melbourne, 1954, pi. 36.). В сущности, в этой иконе больше земного, чем в „Благовещениях" фра Анжелико или фра Филиппе Липпи. Земная красота трех женских фигур подавляет значение той вести, которую посланник неба сообщает смиренной деве.

Классические мотивы в иконе кремлевского мастера — это не украшающие элементы, инородные по отношению ко всей ее художественной ткани. Они составляют плоть от плоти происходящих в иконе событий, входят неотделимой частью в мир видений, о которых рассказывается в книге Иоанна. В них как бы заключена та истинная реальность, которую своей кистью пытался раскрыть художник, та правда, которую людям возвестило „Откровение Иоанна".

В византийских памятниках античные олицетворения обычно противостоят героям священной легенды: первые имеют ярко выраженный античный облик, у вторых в их характере и костюме этот классицизм меньше заметен, и, самое главное, держатся они более напряженно и строго. Наоборот, у кремлевского мастера античные черты сказываются не только в олицетворениях, но и в традиционных образах церковной иконографии: не только в фигурах ветров, но и в ангелах, не только в олицетворении ада, но и в фигуре одетой солнцем жены. Можно сказать, что классический идеал служит у него прототипом всего созданного им мира. В этом отношении кремлевский мастер ближе к итальянским художникам XV века, которые придают классические черты персонажам церковной легенды, как, например, Донателло, представивший Давида обнаженным, как Аполлона.

Примечательная особенность кремлевской иконы в том, что в ней нет следов прямого подражания, копирования, цитирования тех или других классических образцов. Из числа приведенных примеров ни один нельзя рассматривать как прямое воспроизведение классической композиции или отдельной фигуры. В этом кремлевский мастер решительно отличается от византийских художников, а также от мастеров Возрождения, которые, начиная с Николло Пизано и кончая Микел-анджело, нередко прямо черпали из памятников древности. Перед глазами кремлевского мастера, видимо, не было таких образцов. Но ему удалось воссоздать самый дух античности, ее нравственную атмосферу, эстетическую меру. Не следуя отдельным образцам классического искусства, он в решении своих задач действовал так, как действовали бы древние, если бы перед ними возникли подобные задачи. Хотя кремлевский мастер и не так близок к классике, как автор миниатюр Парижской псалтыри или фресок Кахрие Джами, можно утверждать, что он еще в большей степени проникся ее духом, чем многие его византийские предшественники.

Для того чтобы определить значение классицизма в кремлевской иконе, необходимо сравнить позицию ее создателя с той, на которой стояли художники Западной Европы в те периоды, когда они обращались к античности, то есть не только в эпоху Ренессанса, но и в более раннее время (E. Panovsky, Renaissance and Renascences in Western Art, Stockholm, 1960; E. Battisti, Antico. - "Enciclopedia Universale deli'Arte", I, p. 438.). То, что происходило в Москве в XV веке, вряд ли сравнимо с тем, что происходило на Западе в эпоху Каролингов и Отгонов. В большей степени это напоминает пробуждение интереса к классике, которое дает о себе знать во Франции, в Италии и в Германии в XII—XIII веках, особенно в портальной скульптуре Арля, в черневых работах Николая Верден-ского, во „Встрече Марии и Елизаветы" реймского мастера, которая чистотой своего эллинства так разительно отличается от большинства работ других готических мастеров, в частности от „Благовещения", находящегося тут же рядом. Наконец, можно вспомнить и о попытках возрождения классики в Апулии и в Тоскане в XIII веке.

Вместе с тем то, что нашло себе место в работе кремлевского мастера, может быть сопоставлено с тем, что в XIV—XV веках происходило в Италии и что принято называть Ренессансом. Нужно вспомнить о так называемом „Возрождении без античности" в Средней Европе XV века, особенно в Нидерландах, для того чтобы яснее выступили черты внутреннего родства между позицией кремлевского мастера и позицией его итальянских современников. Действительно, их произведения не только принадлежат одному времени, но и проникнуты родственным духом. И это вовсе не потому, что кремлевский мастер подражал итальянцам, учился у них, как позднее у них училось и им следовало поколение Дюрера. Прямых заимствований у итальянцев в иконе „Апокалипсис" почти незаметно, но атмосфера, которая в годы строительства кремлевских соборов давала о себе знать в Москве, вдохновляла его на то, чтобы, не отрываясь от византийской и русской традиции, оценить значение классики.

Икона „Апокалипсис" — не единичное произведение русской живописи конца XV—начала XVI века, в котором можно видеть своеобразную аналогию искусству Ренессанса в Италии. Не меньший интерес представляет икона „Владимир, Борис и Глеб с житием" (Третьяковская галерея, из собрания Постникова) начала XVI века. В ней особенно близко к работе кремлевского мастера изображение битвы. Нужно вспомнить, что незадолго до того были созданы новгородские иконы на тему „Битва суздальцев и новгородцев" (варианты ее: Новгород, Музей, Третьяковская галерея и т.д.). Тогда особенно ясно бросится в глаза то новое, что сказалось в московской иконе. В новгородских иконах преобладает „фольклорный стиль" иконописи: скачущая конница новгородцев выстроена в ряд — это сумма почти однородных фигур. В московской иконе живописное „видение" стало иным: четко обрисованными силуэтами передано сложное взаимодействие форм, очертаний, несколько планов, богатство и разнообразие ритмов и т.п. При всем различии в исполнении, в понимании пространства и передачи объема самое видение в московской иконе близко к тому, которое лежит в основе знаменитых изображений битв Паоло Учелло. В иконе „Рождество Христово" того же времени (Москва, собр. П. Д. Корина) фигуры пастухов в различных позах и поворотах нарисованы легко и свободно, как рисовали мастера древнегреческой вазописи, а позднее итальянские мастера XV—XVI веков.

Для определения особенностей подхода русского художника недостаточно одного сравнительного анализа произведений русского и итальянского искусства. Необходимо еще определить общие предпосылки в отношении к классическому наследию итальянских и русских мастеров. Что касается итальянцев, то их подход более известен: он считается едва ли не единственным критерием правильного понимания античности. Наоборот, подход русского художника, о котором мы можем только догадываться, может показаться не таким последовательным, и потому мы рискуем его недооценить.

Характерная особенность отношения итальянцев эпохи Возрождения к античности — это то, что оно было сознательным, что его подкрепляла ученость. Итальянцы противопоставляли себя античности и вместе с тем стремились к ее возрождению. Возрождение античного искусства в Италии опирается на исторические, археологические и филологические изыскания. Подражанию античным памятникам сопутствуют попытки реконструкции погибших произведений, в некоторых случаях подделки под антики. Все это не исключало и увлечения и творческого отношения к античности, но все же накладывало отпечаток археологичности на произведения даже такого художника, как Мантенья, отпечаток филологической изощренности даже на так называемые „мифологии" Боттичелли. Сила итальянского Возрождения в том, что оно создало мощное направление, обосновало свои позиции в трактатах, стало школой для всего современного образованного мира.

Начиная с того времени, когда князь Владимир привез в Киев бронзовых коней, Древняя Русь шла к античности своим путем. Поездки русских людей в Константинополь служили им школой классической культуры. Мотивы античной мифологии, вроде олицетворений сил природы или кентавров, были искони привычны русским людям. Изображения древних философов украшают притвор Благовещенского собора в Кремле. Но в России не возникло ученого гуманизма, не было сознательного и последовательного изучения художниками классики. Современным языком можно сказать, что русские шли к античности интуитивным путем. В сущности, они и не мечтали о воскрешении умерших олимпийцев. Античность была для них синонимом мудрости и совершенства, которые предстояло извлечь из богатого византийского наследия. Они опирались не столько на свои знания, сколько на коллективную память народов, на проницательность отдельных умов. Действительно, такому гению, как Рублев, удавалось прочесть в византийских парафразах античности многое такое, что ускользало от художников-гуманистов Италии.

Возрождение в России не смогло полностью развиться. Были только отдельные искры, от которых не разгорелось пламя. Но в этих искрах заключены были ценности непреходящего значения. Называть этот период русского искусства Проторенессансом вряд ли закономерно, так как за Проторенессансом последовал Ренессанс, но в России этого не произошло, хотя классическая основа подпочвенно сохранялась и в более позднее время. Обращение к античности на Западе рождало всеобщий энтузиазм, но встречало и противодействие; ярым противником античности был Савонарола (F. Saxl, Rinascimento dell'Antichita. - „Repertorium fiir Kunstwissenschaft", 43, 1921, S. 223.). В России были защитники античной культуры; современник Рублева, писатель Епифаний Премудрый, горько жалуется на то, что ему не суждено было учиться в Афинах. Но фанатичных врагов язычества было на Руси еще больше, особенно в XVI веке, что помешало этому движению стать явлением общераспространенным.

В Италии обращение к античности шло параллельно с обращением к натуре. Оба течения помогали друг другу, но и вступали в спор. Наиболее последовательные натуралисты отрицали классику, наоборот, классики забывали о натуре и впадали в стилизаторство. В Италии XV века готика привлекала художников как средство избежать холодности классики, как средство усилить одухотворенность образов (S. Schmarsow, Gotik in der Renaissance, Stuttgart, 1921; F. Antal, Studien zur Gotik im Quattrocento. - „Jahrbuch der preuBischen Kunstsammlungen", 1925, S. 3.). У Боттичелли сочетание классики и готики сообщает его созданиям особое очарование, но двойственность остается непреодоленной.

В России XV века античность не противополагалась натуре, классические мотивы — непосредственно увиденному в жизни. Античность была для русских мастеров, как и позднее для Гёте, воплощением „натуральной природы" (M. IVegner, Goethes Anschauung antiker Kunst, 1949; W. War ringer, Griechentum und Gotik. Vom Weltreich des Hellenismus, Munchen, 1928.). Это уберегло наших художников от двойственности. В России XV века не существовало ни готики, ни ее реминисценций и стилизаторства. Русские художники угадывали в самой античности те элементы одухотворенности, музыкальности, которые так полно выявились в готической линейности. Для русских художников не существовало альтернативы — „эллинство или готика", так как в самом античном они усматривали одухотворенность, которая, как было верно отмечено В. Вор-рингером, роднит готику с эллинством (E. Gombrich, Icones symbolicae. - "Journal of the Warburg and Courtauld Institute", 11, 1928, p. 167.). Искусство кремлевского мастера было, конечно, менее зрелым, менее развитым, менее аналитичным, чем искусство его итальянских современников, но его сила в цельности, слитности всех его элементов.

Разница между Италией и Древней Русью еще и в том, что обе страны искали в античном наследии разные ценности. Это расхождение очень существенно, но история искусств до сих пор уделяла ему мало внимания. Для Италии XV века античность — это прежде всего Древний Рим, за которым лишь в тумане маячит образ Древней Эллады. Рим привлекал к себе гуманистов, как образ славного прошлого родной страны. Некоторые гуманисты, как Манетти, прямо утверждали превосходство Рима над Грецией, больше всего о римских древностях грезил Ман-тенья. Правда, были отдельные гениальные прозрения эллинства строгого стиля: Пьеро делла Франческа, Джорджоне, Тициан. Но все же главным предметом общего восхищения был в Италии Лаокоон. В наше время трудно понять, почему это эпигонское произведение рассматривалось как воплощение античного гения, а его находка в начале XVI века стала едва ли не поворотным моментом в развитии искусства. Древнерусские художники не имели понятия о Древнем Риме. В эллинистических образах они ценили преимущественно черты, которые в них сохранились от V века. И в этом смысле, как ни парадоксально это звучит, приходится признать, что именно древнерусские иконописцы в большей степени, чем их современники-гуманисты, были близки к тому, что для нас сейчас является истинной классикой. Конечно, они имели очень мало достоверных знаний, ими руководили преимущественно предчувствия, догадки, творческое воображение. Но ведь и Вин-кельман, в сущности, не находил доступа к подлинникам времени Фидия, имел дело исключительно с римскими парафразами греческих оригиналов, но это не помешало ему угадать существо классического идеала глубже, чем эпигонам классицизма в XIX веке, которые имели возможность изучать „эльджинские мраморы", скульптуру Парфенона, но ничего не сумели извлечь.

Разница в подходе к античности итальянских и древнерусских художников не могла не сказаться и в их понимании живописного образа. Итальянская школа стремилась к созданию картины, как подобию окна, за которым открывается вид на предметы реального мира, и потому она придавала большое значение обману зрения. В этом она близка к тому, что развилось в античном искусстве в IV веке, в эпоху эллинизма, и особенно в римское время. Древнерусская живопись никогда не ставила себе подобных задач. Она в большей степени приближается к ранней стадии античного искусства до Полигнота, к живописи без теней, без иллюзорного пространства, без драматизма. В этом русская икона отличается и от византийской живописи с ее элементами картинности. В Италии отвращение к иллюзорному порождало обращение к трансцендентному в искусстве Боттичелли. Наоборот, в Древней Руси не было потребности в возвращении к эстетике неоплатонизма, так как искусство всегда обращено было не к видимости, а к самой сущности вещей.

Можно предвидеть, что попытки определить позиции русских в отношении к классике только на основании одного памятника вызовут к себе недоверие. Мы привыкли считать „итальянский путь" единственно возможным, и потому в признании еще других путей нам мерещится опасность ниспровержения ценностей. Между тем речь идет всего лишь о расширении нашего кругозора, об обогащении наших представлений о классическом наследии.

Нельзя не посетовать на то, что такой шедевр, как „Апокалипсис" Успенского, остался явлением единичным, не толкнул на дальнейшие искания, не стал основой для выработки стройной системы и теории, не породил нового направления в искусстве Древней Руси. Кремлевский мастер даже не оказал такого влияния на последующие поколения, какое оказал своими гравюрами Дюрер. Однако в искусстве решающее значение имеет не количественный, а качественный момент. Кремлевская икона — это произведение единственное в истории древнерусской живописи, но в ней одной так полно выразилось своеобразное отношение древнерусского искусства к античному наследию, что отныне невозможно говорить о Ренессансе в Европе без упоминания того, что было сделано в то время кремлевским мастером.

Византийцы прилагали все силы к тому, чтобы заслужить право именоваться продолжателями эллинства. Итальянцы подражали античности с намерением ее превзойти. Древнерусский мастер не ставил себе подобных задач. Он обращался к античному наследию просто для того, чтобы сделать нечто хорошее, совершенное, красивое, истинное.