

Михайловский Борис Васильевич

**Очерки истории древнерусской
монументальной живописи со
второй половины XIV в. до
начала XVIII в**

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 82-3
ББК 84-4
Б82

Б82 **Борис Васильевич М.**
Очерки истории древнерусской монументальной живописи со второй половины XIV в. до начала XVIII в / Михайловский Борис Васильевич – М.: Книга по Требованию, 2023. – 319 с.

ISBN 978-5-519-96932-1

ISBN 978-5-519-96932-1

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2023
© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2023

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг — не самое лучшее решение для восстановления текста в его первоизданном виде, однако, наша цель — вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания — решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.

ВВЕДЕНИЕ

Древнерусская живопись допетровского времени была почти всецело искусством религиозным, создававшимся по заказу церкви, разрабатывавшим религиозно-мифологическую тематику, отражавшим идеалистические, религиозные представления, связанным так или иначе с религиозным культом. Древняя Русь почти не знала «картины», не имевшей отношения к церкви или к религиозной тематике. Живопись светского характера (портрет, историческая или бытовая сцена, роспись дворцов и т. п.) или вкрапливалась в церковные росписи, в иконы, или вполне подчинялась стилю современного религиозного искусства и использовала его тематику, или выполнялась приезжими иностранными мастерами (как, например, бытовые светские фрески византийских мастеров в Киево-Софийском соборе). В отношении к древнерусскому искусству часто и поныне дает себя знать односторонний подход именно со стороны выражения религиозной идеологии, выражения, более или менее совершенного по своим художественным формам, по своей технике. Еще академиком Ф. И. Буслаевым было сформулировано то положение, согласно которому между русской иконописью и современной ей западной живописью виделась непроходимая пропасть. С этой точки зрения западная живопись (например, эпохи Ренессанса) рассматривалась как большое искусство, а древнерусская живопись как религиозное ремесло. Эту точку зрения в тех или иных ее вариантах часто принимали как противники русской иконописи, так и ее апологеты. Если первые отрицали ее значение как деятельности, не поднимающейся до уровня художественного творчества, то вторые (идеалисты, славянофилы, церковники и т. д.) превозносили ее именно за мнимую «чистоту» ее религиозно-догматического содержания, якобы устойчивого в веках и незамутненного домыслами творца-художника, отражениями реальной действительности, веяниями социально-исторической жизни. В иных случаях критика признавала за древнерусской живописью известную ценность лишь со стороны ее техники, рассматриваемой вне связи с содержанием.

Если бы все обстояло таким образом, то ценность древнерусской живописи как художественного наследия для нас оказывалась бы минимальной. Однако такого рода подход к древнерусскому искусству является неправильным; действительная история этого искусства обнаруживает нам его в ином свете.

В древнем мире, как в дальнейшем в культуре средневековья, развитие искусства было тесно связано с религиозной мифологией, искусство здесь выросло в значительной мере на почве мифа.

Но уже в самом мифотворчестве было заложено диалектическое противоречие. С одной стороны, в мифе закреплялось искаженно-идеалистическое представление о действительности; его фантастическим персонажам и событиям припи-

сывалась объективная реальность. В этом именно качестве миф отстаивался церковью и господствующими классами. С другой стороны, миф заключал в себе элементы материалистического мышления, отражал стремления и чаяния народных масс и в этом качестве являлся продуктом художественного творчества, как это с особой силой показал А. М. Горький. В своем докладе на I Всесоюзном съезде советских писателей в августе 1934 года он говорил о «мифологии, которая в общем является отражением явлений природы, борьбы с природой и отражением социальной жизни в широких художественных обобщениях». «Идеализируя способности людей и как бы предчувствуя их мощное развитие, мифотворчество, в основах своих, было реалистично». «... «религиозное» мышление трудовой массы нужно взять в кавычки, ибо это было чисто художественное творчество». Таким образом, в мифотворчестве происходила борьба между собственно художественным творчеством и религиозным мышлением. В процессе культурного развития и классовой борьбы все более выступала на свет материалистическая основа и высвобождалось собственно художественное творчество в мифологии. Наибольшей зрелости и осознанности этот процесс достиг в греческой мифологии.

Утверждение антагонизма между религией и искусством, между религиозным мышлением и художественным творчеством содержится уже в подготовительных работах (1841—1842 годов) молодого Маркса к «Трактату о христианском искусстве», а также в анонимной брошюре 1842 года «Учение Гегеля о религии и искусстве с точки зрения веры», написанной Бруно Бауэром при участии Маркса. Как видно из подготовительных материалов, высокая оценка Марксом древнегреческого искусства связана с тем, что это искусство, выростая на почве религиозных представлений, мифов, однако, максимально высвобождается от собственно религиозных элементов, максимально развертывает возможности собственно художественного творчества и гуманистическое содержание. «Ибо все, что в этих образах принадлежит самому искусству, есть изображение человечески красивых нравов в прекрасных органических образованиях». В упомянутой анонимной брошюре положительное отношение Гегеля к греческой религии объясняется тем, что «она в сущности вовсе не есть религия»; для Гегеля она—религия красоты, искусства, свободы, человечности, религия, «в которой человек поклоняется самому себе». Наоборот, несравненно более низкий художественный уровень древневосточного искусства Маркс связывает с тем, что это искусство, насыщенное религиозными представлениями, довольствовалось минимальной эстетической обработкой (или даже предпочитало такую обработку). Таким образом, исключительное достоинство греческого искусства заключалось в том, что религиозные элементы в нем становились лишь оболочкой, за которой явственно обнаруживалось реально-человеческое содержание. Подобное понимание греческого искусства мы находим и у зрелого Маркса во введении к «К критике политической экономии», где он пишет: «Предпосылкою греческого искусства является греческая мифология, т. е. природа и общественные формы, уже переработанные бессознательно-художественным образом в народной фантазии. Это его материал. Но не любая мифология, т. е. не любая бессознательная художественная обработка природы» (Маркс и Энгельс, Собр. соч., т. XII, ч. I, стр. 203).

На известном этапе, событиям и персонажам мифа уже не приписывается объективной реальности, миф все более приобретает черты художественного вымысла, становится достоянием искусства, хотя бы и идеалистически окрашенного. Культовое действо, мистерия превращается в художественную драму, трагедию у Эсхила. В дальнейшем (например, у Аристофана, Лукиана) миф утрачивает религиозно-идеалистическое значение и всецело превращается в достояние искусства.

Аналогичную трансформацию в европейском искусстве претерпела христианская мифология. Не только в древней Руси, но и в искусстве передовых стран Запада христианская мифология вплоть до эпохи барокко оставалась доминирующей тематикой живописи; эти темы были господствующими и у величайших мастеров высокого Ренессанса — у Рафаэля, Микеланджело, Леонардо да Винчи и др. Однако уже ко времени итальянского кватроченто собственно религиозное содержание христианской мифологии в значительной мере выветривалось; она превращалась всего лишь в «арсенал искусства» (выражение Маркса), в некоторый материал, при обработке которого теперь обнаруживались и новая форма и новое содержание. Ренессансное искусство Запада, наряду с независимым от религии и открыто враждебным христианству художественным творчеством, внесло с собой реалистическое, материалистическое, гуманистическое переосмысление христианской мифологии: таким образом, искусство, внешне связанное с христианской религией, по существу наполнялось безрелигиозным или даже антирелигиозным содержанием.

Древняя Русь почти не знала живописи чисто светской, не связанной с религией хотя бы формально, искусства, прямо и открыто порывающего с религией, выступающего против религии и церкви. Сознание народных масс, забаленных экономически, политически и духовно, было в значительной степени заражено ядами религиозных предрассудков. Однако и в древней Руси имели место процессы духовного высвобождения от цепей религии, процессы внутренней эмансипации искусства от власти религиозной идеологии, хотя эти сдвиги совершались не с той очевидностью и быстротой, как в передовых странах Запада. Основной формой, в которую выливались прогрессивные искания в живописи древней Руси, было именно переосмысление мифологии, пропитывание ее новым содержанием. Если социальные по своей сущности движения в средневековом мире, а особенно на Руси, по необходимости принимали характер религиозный, то и художественное по своему существу творчество выступало еще в религиозной оболочке. Христианская мифология, с ее отрицанием мира, природы, с ее принижением человека, враждебностью к культуре, угнетающими представлениями о будущем наказании, о греховности бытия, была, конечно, очень неблагоприятной почвой для собственно художественной деятельности, была менее способна вместить народные чаяния, новые, освободительные идеи, чем мифология греческая. Христианская мифология была орудием всемогущей средневековой церкви, орудием феодального закрепощения, в ней было несравненно меньше «бессознательной художественной обработки в народной фантазии», чем в мифологии греческой. И тем не менее христианская мифология не только на Западе, но и на Руси не исключала развития искусства как художественного творчества народа, развития, осуществлявшегося вопреки сковывающим силам христианской религии.

Уже самые религиозные представления, влиявшие на искусство, которые с официально-православной точки зрения мыслились как нечто вневещное, раз навсегда данное в догматах веры, на самом деле под давлением народного протеста претерпевали на протяжении древнерусской истории существенные изменения и во всяком случае каждый раз переосмысливались художником по-новому. Так, например, в устной народной словесности, литературе, живописи образ богородицы наполнялся новым содержанием; вместо старовизантийской «царицы небесной» она становится обличителем грозного божества, заступницей интересов человечества; она требует пересмотра устоев устрашающей религии; в этом «тихом бунте» богородицы против бога отразился народный протест против религиозного террора, отразились гуманистические требования, хотя этот протест был бессильным. Создавался образ не бунтаря и борца, а кроткого ходатая, сострадательной заступницы. Искусство

древней Руси, в особенности с конца XIV века, отнюдь не было только проводником церковной идеологии и интересов господствующих классов; оно было также и художественным отражением стремлений, чаяний, умонастроений и эстетических идеалов народных масс, отражением широких народных движений, несмотря на то, что оно было более, чем на Западе, стеснено рамками христианской мифологии и церковного культа.

Древнерусское искусство, в особенности живопись и архитектура, создавалось в подавляющем большинстве случаев не представителями господствующих классов, а художниками, вышедшими из народа, сохранявшими связь с народом. Народность создаваемого ими искусства, конечно, была ограничена требованиями господствующей церкви, культовым назначением, религиозными предрассудками, которые эти художники разделяли с культурно отсталыми, угнетенными массами. Однако сквозь все эти препятствия и в древней Руси пробивался великий художественный гений русского народа, создававший мировые шедевры искусства, прорывалась стихийно материалистическая настроенность, реалистические и гуманистические искания, отражался культурный рост, прогрессивно-освободительные устремления. Таким образом, религия и искусство в древней Руси вступали в противоречие; эти противоречия на каждом новом историческом этапе становились все более острыми и сложными, пока, наконец, при Петре I этот процесс не привел к разрыву искусства с религией, к созданию чисто светского искусства.

Обязательная религиозно-мифологическая тематика, устойчивые сюжетные и композиционные каноны, санкционированные церковью, с одной стороны, и новое содержание, вкладывавшееся художником, с другой стороны,—все это обуславливало существенные и сложные противоречия и в форме и в содержании древнерусского искусства. Задача марксистского изучения этого искусства заключается прежде всего в том, чтобы за всеми религиозными темами, каноническими, извне установленными формами раскрыть то подлинное содержание, которое вкладывалось в него замечательными художниками древности, то отражение действительности, хотя бы ограниченное, которое давалось здесь в мистифицированном виде. Естественно, что в условиях искусства, создававшегося в культовых целях, непосредственное изображение реальной действительности могло играть лишь весьма ограниченную роль. Сюжеты, тематика, персонажи, изображаемые события имели здесь в значительной мере традиционный, мало подвижный характер, обычно навязывались художнику извне. Тем большее значение для изучения имеет здесь оригинальная трактовка художником канонической темы, ее переосмысление, ее воплощение средствами искусства, тем важнее исследователю раскрыть идейную содержательность художественных форм, отражавших новое отношение к действительности, тем необходимее целостный анализ формы и содержания этого искусства в их противоречивом единстве; в отношении каждого исторического этапа развития здесь необходимо уяснить, какой особый вид получали противоречия в форме и в содержании религиозного искусства. Если западноевропейский Ренессанс означал процесс освобождения от средневекового христианского мировоззрения, разрыв с религиозными представлениями, то готическое движение означало попытку духовного высвобождения человека путем перестройки, путем более или менее решительного реформирования средневекового христианского мировоззрения. В древней Руси в той или иной степени имели место оба эти процесса, но в силу особенностей ее исторического развития, стесненности ее культурного роста движение «готического» типа, как освободительное, но не порывающее с религиозными представлениями, со средневековым мышлением, могло получить здесь более полное и яркое выражение, чем движение ренессансного типа. Пользуясь арсеналом христианской мифологии и

сохраняя религиозную настроенность, русские художники XV века (Рублев, Дионисий и др.) сумели отразить новые, по существу противоречащие церковной догматике идеалы и стремления народа, нарождающиеся гуманистические тенденции, представления о достоинстве и свободе человека, красоте мира и благости природы, заменяя эстетику подавляющего эстетикой прекрасного. Не случайно гуманизм Рублева переключается даже в области художественной формы с эллиническим искусством, и не случайно, что то движение, с которым было связано искусство Дионисия, выдвинуло требования ликвидации монастырской эксплоатации (Нил Сорский) и освобождения крепостных рабов (Матвей Башкин). Также и на следующем этапе, в XVI—XVII веках, религиозное искусство могло еще быть вместилищем народного художественного творчества. Здесь, как в искусстве итальянского кватроченто, христианская мифология являлась лишь неизбежным предлогом для «мирской», «светской» по своим устремлениям живописи, проникнутой нарождающимся сенсуализмом, жаждой познания материального, земного мира во всей его географической, этнографической, исторической и биологической широте. Собственно религиозная насыщенность христианской мифологии в искусстве XVII века оказывалась уже не столь значительной.

Ростки ренессансного движения в русской культуре подготовили тот решающий шаг, который был сделан Петром I. Теперь, после эмансипации искусства от религии и церкви и широкого вторжения чисто светского миропонимания, религиозное искусство утратило свое значение как формы народного художественного творчества и превратилось по большей части в чисто ремесленную фабрикацию предметов церковного обихода. Дух художественного народного творчества покидает религиозное искусство. В то же время в XVIII веке резко дает о себе знать разрыв между искусством, предназначенным для верхних слоев общества, и искусством, предназначенным для народа (хотя ненародным по идеологии и стилю). Если язык церковного искусства еще в XVII веке был внятен и многозначителен для различных классов населения, то язык помпезного барокко XVIII века был столь же чужд народным массам, как и искусство этих последних было чуждо придворно-дворянскому кругу. Путь поступательного развития искусства пролегал теперь уже мимо религиозного искусства, чуждого по существу как самому народу, так и «просвещенной» общественной верхушке.

Здесь, в сфере искусства, обнаруживалась та же историческая закономерность, на которую указывал В. И. Ленин, имея в виду общественные движения. Разоблачая «богостроительство» и развивая диалектико-материалистическую концепцию генезиса религиозных идей, Ленин писал Горькому: «Было время в истории, когда, несмотря на такое происхождение и такое действительное значение идеи бога, борьба демократии и пролетариата шла в форме борьбы одной религиозной идеи против другой. Но и это время давно прошло» (письмо М. Горькому от декабря 1913 г. Ленин, Соч., т. XVII, стр. 85).

В XVIII—XIX веках художники, отражавшие народные стремления и чаяния, должны были работать в области светской живописи. Невозможность в XIX веке существования искусства, реалистического, народного и в то же время религиозного, базирующегося на христианской мифологии, лучше всего показывает пример замечательного художника А. Иванова, неудачно пытавшегося втиснуть свое огромное реалистическое дарование в рамки религиозного искусства.

В историографии древнерусского искусства не сложилась еще концепция развития этого последнего, сколько-нибудь удовлетворяющая требованиям марксистско-ленинской науки. В свое время на изучение древнерусского искусства оказала влияние антимарксистская историческая концепция М. Н. Покровского,

в рамках которой невозможно было правильно понять ни историю русского искусства эпохи сложения национального государства, ни прогрессивные процессы в области культуры XVI—XVII веков и т. д. Это обстоятельство вызывало тем худшие последствия, что домарксистская буржуазная историография, собирая значительный фактический материал, развивала именно в области древнерусского искусства сугубо неправильные концепции. Еще Буслаевым было сформулировано представление об отсутствии исторического развития в древнерусском искусстве, о его многовековом коснении за стенами старовизантийских канонов. В ряде случаев художественная деятельность древней Руси рассматривалась (в частности западными учеными) как искусство азиатское, застывшее в «восточной косности». Иные искусствоведы, ориентировавшиеся на «теорию влияний», не усматривая собственного движения, внутреннего развития древнерусского искусства, единственный двигатель видели во всевозможных внешних влияниях, механически воспринимаемых мастерами древней Руси. Если же, наконец, устанавливалось некоторое самостоятельное развитие древнерусского искусства, то оно мыслилось как некое совершенно «самобытное», никак не соизмеримое с историей западноевропейского искусства. Эта последняя концепция относится к области тех же порочных представлений, как отрицание буржуазными учеными феодализма в древней Руси или отрицание народниками капиталистического развития в новой России.

В действительности искусство древней Руси, осваивая многообразные воздействия, шедшие как от искусства восточных, кавказских культур, так и от византийского и западного искусства (уже начиная с романского периода), по существу принадлежало к кругу европейского искусства, точнее говоря, к кругу восточноевропейских культур, теснее всего связанных с византийским наследием. Древнерусское искусство имело самостоятельное развитие, свой источник движения; помимо различных влияний, этот источник вытекал из общего исторического развития древней Руси. В ее истории было много сходного с развитием западноевропейских стран: возникновение феодальных отношений, выдвижение городской культуры, являвшейся ферментом брожения в феодальном обществе, формирование национального государства, зарождение буржуазных элементов и т. д. и т. д. Соответственные процессы на Руси, как и вообще в Восточной Европе, более отсталой в социально-экономическом и культурном отношении, протекали большей частью со значительным запозданием по сравнению с Западной Европой и в менее развернутых формах; некоторые же моменты приблизительно совпадали во времени; так, Энгельс отмечает известную близость (по времени и содержанию) процессов образования национального государства в России и Западной Европе. Но в то же время исторический путь древней Руси вовсе не был запоздалым повторением западноевропейской истории. Существенное своеобразие древнерусской и вообще восточноевропейской истории (помимо заторможенности развития) было глубоко вскрыто И. В. Сталиным. Это своеобразие заключалось в том, что на Востоке Европы, в условиях, когда капиталистическое развитие находилось еще в зародышевом состоянии, необходимость обороняться от нашествия народов Востока приводила к образованию централизованных государств. Соответственно и в области искусства мы наблюдаем в древней Руси ряд моментов и этапов, типологически родственных тем, которые имели место в Западной Европе, наблюдаем формирование искусства, в известной мере созвучного готике и раннему Ренессансу. Но в то же время в истории русского искусства есть целые периоды весьма своеобразные, решительно отличные от этапов развития западноевропейского искусства. Таково, например, русское искусство в период образования многонационального централизованного государства XVI века.

Но, конечно, применение таких терминов, как «готика», «Ренессанс» к древнерусскому искусству является весьма условным. В частности термин «готика» является условным и в применении к искусству западноевропейскому, поскольку приоритет в создании готического искусства принадлежал романским народам, а не потомкам готам. Но сущность вопроса не в этом. Готика — это новый стиль искусства, складывавшийся в различных странах Европы — во Франции, Италии, Германии, у южных славян, чехов, в византийском мире — на известном этапе исторического развития, главным образом в XIII—XIV веках. В готике сказались первые (в рамках средневекового мира) освободительные веяния, первые, часто робкие стремления к раскрепощению человеческой личности, ее мыслей и чувств от гнета сковывающей церковной идеологии, к преодолению средневековой косности, застоя. В готике мы наблюдаем начальный момент того брожения внутри средневекового мира, которое затем перешло в бурные процессы культуры Возрождения. Именно в этом смысле для обозначения наиболее ранних явлений ренессансного движения применяется в дальнейшем термин «готика».

Конечно, пользование принятыми в искусствоведении вышеупомянутыми терминами в применении к древнерусскому искусству вовсе не говорит об отождествлении соответствующих этапов русского и, скажем, итальянского, французского или немецкого искусства. Далеко не все этапы западного искусства имели какую-либо аналогию на Руси, где не было, например, ничего похожего на искусство итальянского «высокого Ренессанса». И, наоборот, в искусстве древней Руси были, как уже отмечалось, этапы, не имеющие аналогий в странах Западной Европы. В то же время сходные ступени развития достигались на Руси со значительным запозданием (различным в различные эпохи), не получали такого развернутого выражения, как на Западе, достигались в условиях иного социально-экономического и культурного окружения, в условиях, когда передовые страны Запада поднимались на дальнейшие ступени истории: культурные и художественные влияния со стороны этих дальше ушедших стран в свою очередь усложняли картину развития русского искусства, вели иногда к «скачкам», к сжатию путей художественного развития, как то случилось, например, в XVIII веке. Но при всем том нельзя мыслить древнерусское искусство ни лишенным собственного движения, ни оторванным и никак не соизмеримым с искусством западноевропейским.

АНДРЕЙ РУБЛЕВ И ОБЩИЕ ВОПРОСЫ РАЗВИТИЯ ДРЕВНЕРУССКОГО ИСКУССТВА XIV—XVII ВЕКОВ

Древнерусская монументальная живопись бесспорно представляет выдающийся художественный и историко-культурный интерес. Она является необычайно ярким проявлением русского народного художественного гения и по праву может занять одно из почетных мест в истории мирового искусства. В настоящее время, когда проблема монументальной живописи становится у нас особенно актуальной, интерес к древнерусским стенописям перестает носить только академический характер. Внимательное изучение того богатейшего наследия, которое раскрывается в памятниках древнерусской монументальной живописи, становится все более естественным и необходимым, так же как, например, изучение былин, великоленных памятников народной поэзии, свидетельствующих о замечательной одаренности русского народа, с древнейших пор щедро проявлявшего свой творческий гений. К этому следует добавить, что именно искусство фрески образует в определенные периоды развития древнерусской живописи ее вершину: так было в XIV и начале XV века (Феофан Грек, А. Рублев и его круг), так было на рубеже XV и XVI веков (фрески Дионисия), так было в конце XVII века (многочисленные стенописи Ярославля, Ростова, Романова-Борисоглебска и других городов северной и средней России). Все это повышает ценность изучения древнерусских стенописей, рассмотрение которых позволяет коснуться и некоторых общих проблем истории искусства допетровской Руси.

В связи с рассмотрением древнерусских стенописей естественно возникают вопросы о месте древнерусской живописи в общем развитии европейского искусства, о ее типологических связях с живописной культурой Европы, о ее внутренней художественной динамике, поскольку история древнерусской монументальной живописи, образующая весьма значительный раздел в истории искусств допетровской Руси, не может, понятно, рассматриваться как нечто в себе замкнутое, в своем движении определяемое имманентно-художественными закономерностями. В этом отношении показательны высказывания ряда современных зарубежных буржуазных искусствоведов, которые затрагивают те или иные из намеченных выше вопросов, дают искаженное представление о культурном процессе древней Руси, доходя до прямой клеветы на русский народ. Так, например, французский искусствовед Рео, склонный квалифицировать русское искусство как искусство «средней руки», «с различных точек зрения низшее по сравнению с искусством великих народов Запада и Востока», всемерно подчеркивает азиатский, косный характер, якобы присущий искусству допетровской Руси, не способной к интенсивному творческому движению. История древнерусского искусства мыслится им как история искусства, всецело средневекового, архаического, не знающего перехода в иное качество и, разу-

мечется, глубочайшим образом чуждого кругу явлений европейского Ренессанса¹. Истолкования древнерусского искусства как искусства всецело средневекового придерживается и Ф. Швейцфурт, который также отказывает искусству допетровской Руси в большом и плодотворном развитии, подчеркивает неподвижность, принципиальную архаичность его культурно-эстетических основ, отделяя его как явление восточно-византийского мира от широкого и мощного движения искусства Западной Европы. «В России,—пишет он,—удерживалось средневековое искусство, прочно занятое разработкой византийских образцов, вплоть до тех столетий, когда в Западной Европе уже осуществлялось общее развитие Ренессанса и даже когда барокко достигло на Западе своего расцвета. Отдельные проявления ренессансных и барочных форм в русском искусстве этого времени вполне чужеродны его подлинной природе и имеют во всех отношениях случайный характер»². Нельзя сказать, чтобы подобная концепция отличалась большой новизной. Еще Ф. И. Буслаев, основоположник истории древнерусского искусства, развивал мысль о перманентном «коснении» русского искусства на всем протяжении многовекового допетровского периода³. Отголоски его концепции подчас продолжают сказываться в работах отдельных историков русского искусства.

Интересно, между прочим, отметить, что в последнее время на Западе ряд искусствоведов поднимает высоко на щит русскую иконопись в качестве искусства последовательно идеалистического, якобы органически чуждого системе Ренессанса, с его «латинской» чувственностью, гуманистически-реалистическим миропониманием. Для них сила и притягательная прелесть древнерусской живописи—в ее отрешенности от жизни, нератической абстрактности, создающей мир «чистой» эстетической видимости, недоступной вторжению земной суеты. В этом отношении достаточно показательна хотя бы статья Р. Ягодича⁴. Автор восхваляет русскую иконопись за ее строго религиозный, метафизический дух, чуждый реализму (он говорит о «великом идеалистическом стиле»), которому, к огорчению Ягодича, поддало европейское искусство со времени Ренессанса.

Естественно, что подобные искусствоведы, активные выразители идеалистической реакции, всемерно подчеркивают архаические основы допетровского искусства, отнюдь не создавая предпосылок для правильного понимания истории древнерусской живописи и ее типологических связей с искусством Запада. К ним близок В. Воррингер, который рассматривает всю древнерусскую живопись как ярчайшее проявление «греко-славянской готики, греко-славянского треченто, которое, однако, не ограничено определенным столетием, но в качестве постоянной формы русского сакрального стиля становится прямо-таки вневременным»⁵. Несмотря, однако, на глубокую порочность этой концепции в целом, включение Воррингером древнерусского искусства в широкий круг европейской готической культуры, которую он в названной работе истолковывает как живое развитие эллинических традиций на почве средневековой Европы, знаменует отход от представлений о древнерусском искусстве как о замкнутом в себе восточно-византийском мире. Впрочем, уже Д. В. Айналов в своем классическом труде «Византийская живопись XIV столетия»⁶ сделал плодотворную попытку введения византийско-русской живописи XIV века в широкий круг европейского искусства. Но Д. В. Айналов (а за ним и некоторые его ученики) односторонне подошел к разрешению поставленной проблемы, поскольку типологические связи византийско-русского искусства с Западом он ограничил вопросом о влиянии итальянского треченто на живопись христианского Востока. Проблема должна быть поставлена более широко. Речь должна идти прежде всего о внутренней динамике развития древнерусского искусства, а не столько о влияниях, сколько о чертах типологической близости древне-