

«ДУХОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФОРМЕ»
(Щенникова Л. А. Творения преподобного Андрея Рублева и иконописцев великокняжеской
Москвы. М.: Индрик, 2007. — 492 с., илл.)

Людмила Александровна Щенникова имеет прочную и заслуженную репутацию одного из лучших знатоков русского иконописания эпохи Андрея Рублева. Отличительные черты ее исследовательского метода — внимательное вглядывание в памятник, осторожность в выводах, верность немногим центральным темам. Они вполне проявились в недавно опубликованной монографии.

Обширная монография обобщает материалы десятков ранее опубликованных статей и может служить итогом большого этапа ее научной деятельности. Но не только. На первых же страницах автор сообщает: «В предлагаемой читателям книге, в отличие от многих изданий XX столетия об Андрее Рублеве, московской школе живописи и древних иконах Благовещенского собора, миниатюры рукописей, настенные росписи и иконы рассматриваются как художественные творения, созданные во славу Божию боговдохновенными мастерами Православной Руси и воплотившие мирозерцание своей эпохи» (С. 9).

Новый подход к предмету изучения проявляется уже в названии книги: она посвящена не произведениям живописца, а творениям преподобного. В качестве эпиграфа взята фраза из «Сказания о святых иконописцах» о чудотворности всех икон письма преподобного Андрея. Сама книга начинается сообщением о причислении Андрея Рублева к лику святых на поместном соборе Русской Православной церкви 1988 г., и факт этот представляется столь важным для понимания творчества иконописца, что автор книги еще раз напомнит о нем в начале второй главы. Эпитет «духовный» трижды использован уже в оглавлении («интерпретация духовного содержания», «духовные основы Деисуса», «варианты православной духовности») и затем становится одним из самых употребляемых, так же как «богодуховенный»¹ (мастер, произведение).

К вопросу о новом подходе мы еще вернемся, а пока обратимся к материалу книги.

Из шести глав монографии три посвящены иконам деисусного и праздничного чинов иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля. Для этого есть веские основания. Во-первых, до недавнего времени эти иконы приписывались Феофану Греку, Прохору из Городца и Андрею Рублеву и датировались 1405 г. на основании летописного свидетельства, что позволяло использовать этот комплекс как базу для атрибуции других памятников. Во-вторых, во время ремонтно-реставрационных работ 1979—1984 г. иконостас собора был размонтирован, и исследователи впервые за последние десятилетия получили возможность детального изучения икон.

Установление того факта, что летописная статья 1405 г. не может относиться к дошедшему до нас иконостасу, является, на мой взгляд, самым крупным открытием в области изучения творчества Андрея Рублева после раскрытия «Троицы» в 1904 г. и реставрации стеновых росписей Успенского собора во Владимире в 1918 г. Значение этого открытия не умаляет то обстоятельство, что многие летописи недвусмысленно пишут о гибели иконостаса Благовещенского собора во время пожара 1547 г., и в их свидетельстве не сомневались ученые XIX в. Гипотеза И. Э. Грабаря, связавшего сохранившийся иконостас с летописным известием 1405 г., выглядела столь убедительно и настолько соответствовала стилю вновь открытых икон, что ее приняли все специалисты, и частое повторение, как это нередко бывает, превратило ее в аксиому.

Решающую роль в ее низвержении сыграли археологи, доказавшие, что дошедший до нас иконостас не мог поместиться в малые габариты старого Благовещенского собора. Историкам искусства нужно было заново атрибутировать иконы собора. Мнения высказывались разные, и споры специалистов еще

¹ Этот эпитет употребляется автором книги в форме «богодуховенный», что может вызвать ассоциацию с современным словом «вдохновение», но это ошибка: для эпохи Рублева возможно только «богодуховенный» или «богодуховенный», т. е. вызванный действием Духа Божия.

не закончились. Одним из главных участников дискуссии является Л. А. Щенникова. Ее аргументы, изложенные ранее во многих публикациях, отчасти повторены, отчасти развиты в монографии.

Прежде всего, были заново внимательно прочитаны все летописные известия о пожаре 1547 г., и убедительно показано, что они не оставляют никаких надежд на то, что иконостас собора мог пережить пожар. Попытки И. Э. Грабаря доказать обратное и его ссылки на сохранность икон оказались несостоятельными. Тем самым был открыт путь для нового изучения памятника.

Отвечая на вопрос о времени и обстоятельствах появления иконостаса в соборе, Л. А. Щенникова вполне логично предполагает, что это случилось сразу после пожара, когда в Москву срочно свозили на время иконы из других городов. Одни из них были возвращены затем на место, а другие могли остаться в Москве. Однако свидетельство священника Благовещенского собора Сильвестра на соборе 1553–1554 г., которое цитирует автор на с. 173, противоречит предлагаемой версии. Здесь говорится, что призванные после пожара иконописцы написали «Деисус, и Праздники, и Пророки» и те новонаписанные иконы были поставлены, в частности, в Благовещенском соборе взамен присланных после пожара. Никто лучше Сильвестра не знал обстоятельств дела. Поскольку сохранившийся иконостас не мог быть написан в середине XVI в., остается признать, что нам неизвестно, когда после 1554 г. и по какой причине новый иконостас был заменен на старый.

Здесь возникает еще один вопрос, мимо которого прошла Л. А. Щенникова. Известно немало случаев, когда из какого-то храма переносили в другой одну или, реже, несколько икон. Но могли ли из действующего храма забрать и увезти не просто ту или иную икону, а целый иконостас или хотя бы только деисусный чин, да к тому же навсегда? Таких случаев до сих пор не было известно. Если это невозможно, то иконы могли поступить или из хранилища, где находились почему-либо не используемые иконы, или из разрушенного храма.

Л. А. Щенникова считает, что сохранившиеся иконы деисусного и праздничного рядов принадлежали разным иконостасам, поскольку они датируются по стилю разным временем: деисус — концом XIV в., а праздники — началом XV в. (С. 163). Можно ли это доказать? Л. А. Щенникова датирует икону «Богоматерь Донская», ближайшую стилистическую аналогию Благовещенскому деисусу, 90-ми годами XIV в. (С. 220). Праздники датируются ею же 10-ми годами XV в. Если даже согласиться с последней датировкой (а она должна быть удревлена, как покажем дальше), то разница составит около двух десятилетий, что укладывается в пределы точности датировок по стилю, которые признает сама Л. А. Щенникова, — четверть или треть века (С. 389).

Разновременность рядов иконостаса является для Л. А. Щенниковой одним из аргументов в споре с И. Э. Грабарем и другими исследователями, утверждавшими, что иконостас Благовещенского собора послужил образцом для всех последующих высоких иконостасов. Ее остальные аргументы: иконы других иконостасов имеют другие материально-технические признаки и пропорции (С. 162–163). Нет сомнения, что И. Э. Грабарь имел в виду иконографию, а не «способ обработки и систему крепления досок, красочные пигменты» и пропорции. А в иконографическом отношении иконы Благовещенского собора действительно послужили образцом, о чем скажем дальше.

Глава монографии, посвященная иконам деисусного чина Благовещенского собора, начинается рассмотрением вопроса о происхождении иконографии «Спаса в силах», средника чина. Позволю себе задержаться на этом вопросе ввиду его важности, а также наличия разногласия с автором монографии.

Более раннее исследование на эту тему привело меня к таким выводам:

«1. Иконография “Спаса в силах” была создана, по всей видимости, в России в конце XIV — начале XV века, в связи с появлением высокого иконостаса.

2. В основе этого иконографического типа лежит известная в это время преимущественно на Западе композиция *Maiestas Domini* и толкование на пророчество Иезекииля западных богословов, в первую очередь, Григория Великого.



3. У истоков этой иконографии находится икона Феофана Грека, дошедшая до нас в составе деисусного чина иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля»².

Сравним с выводом Л. А. Щенниковой о Деисусе со «Спасом в силах»: «Этот тип Деисуса был создан в духовной атмосфере Московской Руси высокоодаренным греческим изографом, творчество которого впитало в себя традиции как столичного, так и периферийного искусства византийского мира; вероятно, ему были хорошо знакомы и произведения с образом *Majestas Domini* христианского Запада» (С. 218).

Как видим, мои выводы в основном подтвердились. Разница заключается в том, что Л. А. Щенникова делает упор на традициях византийского искусства. Это кажется очевидным, ведь создатель новой иконографии — византиец. Однако посмотрим, удалось ли это доказать на памятниках. Ни одного полнофигурного Деисуса в византийском искусстве ранее XV в. неизвестно (С. 189). Совмещение Божественного Величия (*Majestas Domini*) с молящимися Богородицею и Иоанном Предтечей встречается в стеновых росписях Капподокии и Грузии, но «в сохранившихся и ныне известных монументальных декорациях собственно Византии тип Деисуса-Видения неизвестен» (С. 195). Пытаясь доказать византийское происхождение иконографии, Л. А. Щенникова указывает на деисусы, где в центре изображен Спас на троне или Спас Нерукотворный, тогда как сама же утверждает, что смысл иконографии состоит в сочетании Видения и Деисуса (С. 191).

Фраза Л. А. Щенниковой о знакомстве создателя иконографии с образом христианского Запада остается вполне голословной, так как она своих аргументов не приводит, а о моих не упоминает. А они сводятся к следующему: «Хотя толкования на книги пророков были известны на Руси уже в первой половине XI века, во всех древних списках, вплоть до Библии Геннадия 1499 года, толкование пророка Иезекииля дается по Феодориту Кирскому (V в.) Оно не могло помочь иконописцу, так как толкует отдельные детали, а самое главное — здесь не встречается объяснение четырех животных как авторов четырех евангелий, а видения в целом — как указания на повсеместное распространение учения Христа и торжество его церкви. Нет этой мысли, лежащей в основе иконографии «Спаса в силах», и у других отцов восточной церкви, занимавшихся толкованием Иезекииля: Ефрема Сирина, Макария Великого и бл. Феодорита. Нет такого истолкования и в Толковой Палее, откуда русские люди получали сведения о многих ветхозаветных книгах. Иконописец мог опереться только на сочинения западных богословов» (Там же. С. 50).

Дальше я пересказываю толкования Иринея Лионского (ок. 130 г. — ок. 202 г.), Иеронима Стридонского (330—419 г.) и Григория Великого (ок. 540—604 г.). Все они связывают четырех животных Иезекииля с четырьмя евангелиями или евангелистами и идеей повсеместного распространения христианства. Разница состоит лишь в том, что Иринея считает льва символом Евангелия от Иоанна, а орла — символом Евангелия от Марка, а Иероним — наоборот.

Л. А. Щенникова, пересказав толкование Иринея Лионского, пишет: «На Западе это толкование не было принято, но на Востоке оно получило распространение с раннего времени: его повторили Андрей Кесарийский (конец VI — начало VII века), Афанасий Синаит (конец VII — начало VIII века) и другие. На Западе утвердилась символика Евангелий по толкованию Иеронима Стридонского (330—419), согласно которому орел — Евангелие от Иоанна, лев — от Марка, человек (ангел) — от Матфея, телец — от Луки» (С. 204—205). Здесь явно существенное заслоняется несущественным. На одних иконах «Спаса в силах» орел обозначает Иоанна, на других — Марка, что не имеет никакого отношения к различию восточной и западной традиции. Что касается повторения толкования Иринея восточными богословами, то хотелось бы хотя бы одной цитаты, тем более что противоположное утверждает такой авторитетный литургист, как М. Скабалланович³.

Несомненной заслугой Л. А. Щенниковой является расширение существующих представлений о смысловом содержании «Спаса в силах» путем рассмотрения деталей иконографии: изображения небесных сил, подножия, славы, престола.

² Кочетков И. А. «Спас в силах»: развитие иконографии и смысл // Искусство Древней Руси. Проблемы иконографии. М., 1994. С. 63.

³ Скабалланович М. Комментарий на книгу пророка Иезекииля. СПб., 1909. С. 40.

Закончив рассмотрение иконографии «Спаса в силах», автор делает вывод, никак не вытекающий из сказанного им: «Итак, детальное рассмотрение иконографических особенностей Деисусного чина Благовещенского собора позволяет сделать вывод о его создании в последней четверти XIV столетия на основе творческой переработки традиционных тем, типов и форм как современного (палеологовского), так и более раннего византийского искусства» (С. 218). Детально была рассмотрена только иконография средника, но не чина в целом. Непонятно, откуда взялась датировка. Если новая иконография целиком коренится в византийском искусстве (что, как мне кажется, противоречит ранее сказанному), то зачем было пересказывать западных богословов?

И далее: «Тип Деисуса-Славы, состав чина, в котором святые предстоят Христу в соответствии с порядком их поминания в молитвах литургии и на проскомидии, образы творцов Божественной литургии святителей Василия Великого и Иоанна Златоуста говорят о том, что в этом монументальном типе Деисуса отразилась идейная программа алтарных росписей» (С. 218). Как из первой части этого высказывания вытекает вторая, не показано.

Раздел «Духовные основы Деисуса с образом “Спас в силах” в Московской Руси» целиком посвящен изложению гипотезы о том, что «одним из идейных истоков и духовного средоточия» такого деисуса явилось молитвенное поминание усопших. В качестве главного доказательства приводится другая гипотеза: деисус происходит из Успенского собора в Коломне, который, по предположению Н. Н. Воронина, строился как память о битве на Воже в 1378 г., затем в нем отпевали павших на Куликовом поле в 1380 г., и, наконец, в 1392 г. он был расписан, причем заказчиком росписи, вероятно, была вдова Дмитрия Донского, а исполнителем, как предполагает Л. А. Щенникова, Феофан Грек. Несмотря на цепочку предположений, все они хорошо согласуются с известными нам фактами и кажутся вполне правдоподобными. Более того, картина получается такая ясная и красивая, что хочется, чтобы все было именно так.

Но зададим себе вопросы: входила ли идея поминовения усопших в духовный смысл поясного деисуса со Спасом Вседержителем в центре? Внесла ли нечто новое в эту идею замена Спаса Вседержителя на Спаса в силах, а полуфигурных изображений на полнофигурные? Отличается ли в этом отношении деисус Благовещенского собора от деисусов со «Спасом в силах» в иконостасах XV—XIX в.? Мне кажется, ответы на эти вопросы очевидны. Если предположить, что в Благовещенском чине эта идея была как-то актуализирована, то это можно доказать только анализом формы, к которому автор еще не приступал.

Раздел «Художественное своеобразие...» начинается такими фразами: «Святые... представлены как действенные заступники...», «Небесный архистратиг Михаил — победитель падших темных духов...», «Верховные апостолы Петр и Павел, избранные Господом как самые ревностные защитники и проповедники Слова Божия...», «Вселенские святители... оставившие многие тома своих глубочайших богословских сочинений...», «...Образы мучеников... показаны... ходатаями и заступниками перед Богом...». При описании Спаса несколько больше говорится о художественной стороне, но и здесь одна из двух особенностей его изображения — «раскрытие художественными средствами образа первой ипостаси, неопишуемого Бога Отца...» (С. 225—226). Все сказанное можно произнести перед деисусом любого времени и места, поскольку художественный образ подменяется изображаемой личностью. Здесь историк искусства явно отказывается от своей профессии и становится на позицию богослова. Эпитет «художественный» употребляется по привычке.

Истинный уровень автора проявляется тогда, когда он от общих слов переходит к конкретному стилистическому анализу, сравнивая иконы деисуса с памятниками близкого времени. Сложную задачу сопоставления стиля Благовещенского деисуса и стеновых росписей Феофана никому, кажется, не удавалось решить настолько убедительно. Примером образцовой работы историка искусства может служить сопоставление изображений апостолов Петра и Павла в деисусном чине с иконой тех же апостолов из Успенского собора. Здесь автор проявляет редкую наблюдательность, вкус, независимость суждений в сочетании с разумной осторожностью выводов (отметим, кстати, верное заключение о более ранней

датировке благовещенских икон). Анализируя понятие «мастерская Феофана Грека», распределяя иконы деисуса между мастерами, автор внимательно отбирает все ценное, что есть в работах предшественников, формулируя наиболее взвешенное решение. Основным автором Благовещенского деисуса Л. А. Щенникова готова признать Феофана Грека, хотя не утверждает этого категорически.

Глава, посвященная праздничным иконам Благовещенского собора, состоит из двух частей: в первой рассматриваются иконографические и композиционные особенности праздников и литературные параллели им, в другой — стилистические особенности и манера письма. Такое разделение является традиционным для историка искусства. Заглянем в выводы иконографической части, изложение которых начинается словами: «Относительно иконографии праздников Благовещенского собора в целом можно сделать следующие выводы» (С. 309). Выводы эти таковы.

Их прототипы обнаруживаются в византийском искусстве XIV в., преимущественно среди произведений, следующих традициям константинопольского искусства. Некоторые элементы их иконографии сходны с произведениями греческих мастеров, находящимися в Москве и, частично, в Новгороде.

По иконографии праздники Благовещенского собора ближе к «первообразам», которые создавались в искусстве Москвы на рубеже XIV—XV в., чем иконы других двух чинов первой четверти XV в., и потому должны датироваться началом XV в. Выводы содержательны и по форме обычны для историка искусства, если не считать не совсем понятного термина «первообраз».

Если после знакомства с выводами обратимся к страницам, где эти выводы обосновываются, то заметим там много того, что не нашло отражения в выводах: сопоставление элементов изображений с текстами церковных служб и сочинениями богословов, элементы стилистического анализа, в котором рассматриваются, в частности, пространственное построение композиции, манера письма ликов, горок, архитектурного стаффажа, дается достаточно подробное описание колорита.

Расхождение выводов и их обоснования неслучайно: в выводах автор верен традиционному иконографическому методу анализа, а в обосновании пытается применить новый метод, который формулирует так: «Ныне предметом исследования являются не только общие иконографические типы, заключающие в себе неизменное духовное содержание образа или сюжета в целом, но и их композиционно-иконографические особенности, которые в совокупности с художественной формой и манерой письма выражают заключающееся в нем мирозерцание создавшего его мастера и эпохи в целом» (С. 249).

Для того чтобы лучше понять это высказывание, приведем еще одну цитату из книги Л. А. Щенниковой. Полемизируя с представлением Е. Я. Осташенко о развитии стиля в византийском искусстве, Л. А. Щенникова пишет: «Более плодотворным, исторически и идеологически верным (ничего не напоминает? — И. К.) является метод О. С. Поповой, рассматривающей произведения православной духовности в художественных формах... Данный подход не исключает проблем датировки и атрибуции произведений, но отводит им соответствующее — научно-вспомогательное, а не главенствующее место в изучении искусства великокняжеской Москвы» (С. 373—374).

Итак, в произведении средневекового искусства существуют два самостоятельных объекта изучения: иконография и художественная форма, им соответствуют два метода: иконографический и историко-художественный, или стилистический. Второй является вспомогательным и служит для атрибуции. Из этого следует, что иконографический метод является главным и прямо ведет к раскрытию духовного содержания.

Мне кажется полезным более определенно разделить понятия иконографии и стиля. Для традиционного искусства, каким является русское иконописание, может быть предложен простой признак: иконография — это то, что получает художник от своих предшественников, а стиль — это то, что он вносит своего. Иконография всегда коллективна, а стиль индивидуален.

Приведем пример. Наблюдения показали, что русские иконописцы на протяжении нескольких веков очень точно повторяли рисунок «Спаса в силах», самым ранним из сохранившихся образцов которого является икона из Успенского собора Владимира⁴. Никто не мешает современному художнику Н.

⁴ См.: Кочетков И. А. «Спас в силах»: развитие иконографии и смысл. С. 45—68.

скопировать любую икону из этого ряда, не обязательно понимая все ее детали. Допустимо непонимание и для иконописца, который в таком случае следует совету Иеронима Стридонского: «Лучше в божественных книгах переводить то, что сказано, хотя бы ты и не понимал, почему это сказано, нежели опускать то, чего не знаешь»⁵. Иконографию «Спаса в силах» вполне можно изучать по копии XXI в., расшифровывая изначальный смысл каждого элемента. Для этого полезно привлечь сочинения богословов, не забывая при этом, что они относятся, в лучшем случае, ко всем произведениям той же иконографии, если не к их литературной основе или даже событию, о котором повествует текст. Если же мы хотим понять, чем отличаются друг от друга произведения на этот сюжет Рублева, Дионисия и современного художника, то нам не обойтись без анализа стиля: рассмотрения колорита, манеры наложения красок, характера линии. Таким образом, духовное содержание произведения заключается в стиле, а вспомогательным оказывается именно иконографический анализ.

Мне кажется, Л. А. Щенникова допускает методологическую ошибку, пытаясь извлечь из иконографии смысловое («духовное») содержание конкретного произведения. Она цитирует высказывания богословов, подменяя конкретный образ абстрактным прообразом, как это уже было при анализе икон деисуса, а затем выхватывает из стиля произведения отдельные элементы, которые, как ей кажется, подходят под заранее известное ей духовное содержание. Переходя к выводам, автор вспоминает, что он историк искусства, и оставляет неиспользованным все лишнее. Ошибка состоит в забвении того простого обстоятельства, что духовное содержание в произведении изобразительного искусства неотрывно от формы и потому может быть открыто только через анализ формы (если, конечно, автор не претендует на «богодуховность»).

При анализе иконографии автор приводит в качестве аналогий произведения и предшествующие, и более поздние, находящиеся как в Греции, так и в Москве, не обнаруживая между ними принципиальной разницы. Между тем такая разница существует. Например, Л. А. Щенникова замечает, что при написании иконы «Сретение» автор Благовещенского чина повторяет тот вариант иконографии, который представлен в росписях 1315 г. в церкви города Верии в Греции, и трактует все отступления от этого образца, вплоть до самых незначительных, как проявление индивидуального замысла иконописца. Вместе с тем между этими двумя произведениями почти наверняка было множество промежуточных звеньев, и замеченные отличия могут принадлежать любому из них. Другое дело, когда для сравнения берется икона Успенского собора во Владимире, датируемая близким временем. Здесь можно полагать, что автор последней знал икону Благовещенского собора и его предпочтение другого варианта иконографии было сознательным выбором. Наконец, «Сретение» Троицкого собора, несомненно, является достаточно точной копией владимирской иконы.

Вывод таков: говоря о своеобразии иконографии того или иного произведения, нужно не только исключать из рассмотрения все элементы, которые встречались у предшественников, но и допускать, что некоторые признаки, которые представляются нам оригинальными, на самом деле содержались в не дошедших до нас произведениях.

Автор, верно замечая, что праздники Успенского и Троицкого соборов ближе друг к другу (по композиции), чем к праздникам Благовещенского собора, вряд ли справедливо утверждает, что последние среди остальных двух чин «выделяются исключительным совершенством композиционных решений», делая отсюда вывод, что «праздничный ряд иконостаса Благовещенского собора был создан в начале XV века в одной из ведущих московских мастерских, в которой широко использовались прорисы икон, созданные Андреем Рублевым и близкими его творчеству мастерами» (С. 311). К сожалению, вывод этот никак не доказывается.

Между тем представленный материал трех праздничных чин позволяет, как мне кажется, уточнить некоторые сделанные выводы. А именно: Благовещенские праздники послужили образцами

⁵ Иероним Стридонский. Творения. Часть 10. Киев, 1886. С. 16.

для Владимирских, а те, в свою очередь, для Троицких. При этом автор Владимирских подвергал некоторые из своих образцов смысловой переработке, а автор Троицких воспроизводил их без существенных изменений. Сказанное полностью совпадает с теми выводами, которые были сделаны мною на примере деисусных чин⁶ этих же иконостасов⁶. Л. А. Щенникова не заметила этой публикации, а ведь из нее следует, что Благовещенский чин предшествует Владимирскому чину 1408 г. и, стало быть, должен датироваться ранее 1408 г. Теперь то же подтверждается сравнением праздников. Кстати, это веский аргумент против мнения Л. А. Щенниковой о происхождении деисуса и праздников Благовещенского собора из разных иконостасов.

Тем выводам Л. А. Щенниковой из анализа иконографии праздников, которые мною уже излагались, предшествуют другие. Они вводятся фразой: «Подробное, детальное рассмотрение и анализ икон Праздничного ряда в иконостасе Благовещенского собора позволяет сделать ряд выводов» (С. 306). Затем сообщается, что подтвердилось отмеченное впервые И. Э. Грабарем и уточненное В. Н. Лазаревым деление праздников на две половины. Это кажется удивительным: оба уважаемых историка основывали свое суждение на анализе стиля, к которому автор монографии еще не приступал!

Затем слово снова берет богослов: «В Рождестве (первом Богоявлении) Слово Божие — Спаситель Иисус Христос — предстает уже во плоти, но в образе слабого, повитого пеленами младенца; ему поклоняются ангелы и чистые сердцем пастухи, которым еще ничего не известно о его величии и славе»; «В XIV—XV веках, благодаря усилившейся устремленности человеческой души к Богу, происходило обновление духовной жизни во всех православных странах». В иконах левой половины ряда — «гармония внутреннего мира человека, познавшего высшие духовные истины, приобщившегося к божественной благодати и пребывающего в преображенном райском мире», в иконах правой половины — «созерцательность, душевная и духовная гармония участников событий не находят того художественного выражения, которое отличает праздники левой половины ряда». Наверное, здесь все правильно, но при чем здесь история искусства? Выражения типа «ретроспективная трактовка образов», «отголоски экспрессивного стиля византийского искусства», взятые из области искусствоведения, умирают в безвоздушном пространстве.

Характер изложения снова резко меняется, как только автор от иконографии переходит к анализу стиля Благовещенских праздников. Следует безупречный искусствоведческий текст, который принадлежит к лучшему, что написано в науке на эту тему. Здесь есть все: тщательный анализ композиции, организации пространства, манеры исполнения различных элементов: горок, архитектурных палат, рисунка фигур, письма ликов. Все это сопоставляется с широким кругом памятников. Для более детального сравнения берутся отдельные произведения. Запоминается, например, сравнение образов апостола Петра в иконе «Преображение» и в стенописи 1408 г., меткое наблюдение о противоречии пространственной композиции с плоскостной трактовкой формы на некоторых иконах. Попутно отмечаются мелкие индивидуальные приемы письма, которые мало влияют на стиль, но могут помочь при определении авторства, например уложенные в орнаментальную «косичку» мелкие складочки по краю подола Симеона в «Сретении» (С. 328). За всем этим чувствуются многие часы наблюдений и размышлений. Из текстов предшественников отобрано все наиболее важное.

Другим становится язык: точный, ясный. Лишь изредка встречаются мелкие пустоты, т. е. фразы и выражения, не вполне обеспеченные смыслом, например: «Созданные Андреем-иконописцем образы, при всем их богоподобном величии и духовном совершенстве...» (С. 334). Или о «Сретении»: «...Головы всех святых... оказываются на одном уровне. Тем самым подчеркивается торжественная праздничность события, духовное единение праведников, их пребывание в преображенном мире» (С. 315). Ускользает от моего понимания и такое высказывание: «В это время в Москве возникла высокодуховная художественная среда, в которой и были выполнены сохранившиеся в Благовещенском соборе иконы. Об этом косвенно

⁶ Кочетков И. А. Русский полнофигурный деисусный чин. Генеалогия иконографических типов // Иконостас. Происхождение—развитие—символика. М., 2000. С. 442—464.

свидетельствуют нюансы их духовного содержания, близкие смысловые параллели которых обнаруживаются в проповедях митрополита Фотия. Но не менее очевидны и просветленная созерцательность, гармония внутреннего мира образов, роднящие их с творениями Андрея Рублева» (С. 349). (Только закончив последнюю фразу, заметил, что во всех приведенных цитатах встречается слово «духовный». Случайно ли это? — И. К.)

Автор убедительно показывает, что по стиливым признакам иконы праздников делятся на две части, из которых иконы левой ближе к подлинным произведениям Андрея Рублева, что стиль икон правой части сохраняет традиции XIV в. Если учесть, что праздники Благовещенского собора датируются Л. А. Щенниковой началом XV в., то складывается парадоксальная ситуация: разрушив гипотезу И. Э. Грабаря, она затем подкрепляет ее новыми аргументами. По моему мнению, это проявление достойной уважения научной добросовестности. В то же время она доказывает, что сходство стиля левой группы праздников с произведениями Андрея Рублева недостаточно для решения вопроса об авторстве, хотя и не исключает такую возможность.

Отсутствие желаемой определенности неслучайно. Автор поставил перед собой немисливо сложную задачу: проследить развитие стиля на протяжении одного-двух десятилетий и при этом определить автора. Сложность состоит в разностильности произведений, которые приписываются Рублеву, необходимости сравнивать произведения разных видов искусства (фреска—икона—миниатюра) и разной сохранности, принадлежащих мастерам разных поколений. Никто не приложил больше усилий для решения проблемы, чем Л. А. Щенникова, и ее выводы — предел, которого достигла современная наука. Трудность задачи подчеркивает тот факт, что единственной близкой стилистической аналогией праздникам Благовещенского собора автор признает лицевую пелену 1410—1413 г. из Суздаля (С. 349). Однако едва ли можно разделить ее уверенность в том, что сходство с пеленой поможет уточнить датировку кремлевских икон.

Раздел, посвященный иконам Благовещенского собора, заканчивается сравнением их с близкими по времени иконами Успенского и Троицкого соборов. Автор приходит к выводу, что ни в одном из этих комплексов мы не можем определенно указать на произведения кисти Андрея Рублева. И мнение это разделяют многие исследователи. Парадокс: Андрей Рублев совершенно или почти не участвовал в важнейших живописных работах эпохи Андрея Рублева! Одно из двух: либо современники не признавали его ведущим мастером, как это считаем мы (и тогда становится понятным, почему в летописных известиях он всегда упоминается после других мастеров), либо он был участником работ, но мы не узнаем его руку, так как его произведения значительно отличаются от наших представлений о них. Одной из возможных причин трудности атрибуции Л. А. Щенникова готова признать коллективный характер работы над иконостасом (С. 348—349). Мысль интересная и достойная дальнейшей разработки.

Из современных историков искусства никто так тщательно не изучал благовещенский иконостас, как Л. А. Щенникова. Поэтому недостаток точно установленных фактов не может быть поставлен ей в вину: это отражение степени изученности предмета и состояния нашей науки.

Если иконам Благовещенского собора посвящены в монографии три главы из шести, то все другие произведения Рублева и художников его окружения рассматриваются в одной главе. Это объясняется тем, что они не подвергались автором всестороннему анализу. Тем не менее мнения о них такого крупного знатока предмета не может не вызвать большого интереса. Отметим в них то, что представляется наиболее интересным или спорным.

«Творения преподобного Андрея Рублева» автор делит на две группы. К первой относятся: фрески 1408 г. в Успенском соборе Владимира, созданные совместно с Даниилом, икона «Троица» и «Звенигородский чин». Это бесспорные произведения мастера. К этой группе близки, но не являются бесспорно рублевскими: миниатюры и инициалы «Евангелия Хитрово», фрагменты фресок в Успенском соборе Звенигорода и икона «Богоматерь Владимирская» из Успенского собора Владимира. Ко второй группе отнесены «некоторые иконы» двух иконостасов: Успенского собора во Владимире и Троицкого

собора Сергиевой лавры. В них видны «отблески рублевского творчества, его стиля и манеры, изменившейся с течением времени» (С. 73).

При традиционности такого разделения в целом должны быть отмечены некоторые особенности. Во-первых, из списка исключены праздничные иконы Благовещенского собора. В них автор находит «близость к произведениям Андрея Рублева» (С. 334), но объясняет ее общим характером московского искусства и возможным использованием созданных Андреем Рублевым образцов (С. 368). Во-вторых, авторство Андрея Рублева признается лишь для некоторых икон остальных двух иконостасов. Причина — коллективный характер работы и изменение стиля мастера со временем (последнее означает, что владимирский иконостас датируется значительно позднее 1408 г.).

Небольшой раздел о «Троице» открывается высказыванием М. В. Алпатова о том, что «Троица» должна стать критерием подлинности приписываемых Андрею Рублеву произведений. Тут же приводятся слова А. А. Салтыкова: верным может быть лишь такое мнение об иконе, «которое рассматривает икону в рамках иконографической традиции и канонических правил эпохи ее создания». Для Л. А. Щенниковой между позициями историка и богослова нет противоречия. Читая: «Весь строй этой иконы — и духовный, и неразрывно слитый с ним художественный...», и становится ясным, что для автора духовное и художественное — это два различных мира. Каждому из них предоставлено слово в кратких замечаниях автора. Находится место и для восхищения «поразительными по своему соответствию и совершенству средствами художественного выражения».

Между прочим замечается: «...Красочный слой иконы имеет большие утраты, по всей поверхности много разновременных тонировок и вставок...», что тут же опровергается автором в примечании. Икона датируется 10-ми годами XV в. по сходству с росписями 1408 г. (следует набор общих с фресками признаков стиля).

Раздел «Росписи Успенского собора во Владимире» начинается подробным рассказом о расположении сохранившихся композиций, который перемежается цитатами из Священного писания и ссылками на него. Художественный анализ заменяется часто повторяющимися фразами типа: «Благодаря духовно осмысленному расположению отдельных сюжетов и образов, совершенству композиций, их ритмическим сочетаниям и соотношениям в гармоническом единстве целого...» (С. 75); «Глубокая духовная и художественная осмысленность найденного Даниилом и Андреем творческого решения...» (С. 76); «...Духовно и художественно осмысленное расположение сцен в архитектуре собора превращает изображение Страшного Суда в образ Божественного милосердия...» (С. 77). Нуждается в истолковании фраза: «Духовную основу их творчества определяло мирозерцание преподобного Сергия Радонежского, его сподвижников и учеников, к которым принадлежали и сами иконописцы» (С. 75).

Как нетрудно догадаться, это главная, иконографическая, или «духовная», часть текста. Впрочем, и здесь можно отметить одну попытку анализа. Сравнивая «Страшный суд» Владимирского собора с тем же сюжетом во фреске греческого монастыря Хора и на русской иконе из Успенского собора, автор отмечает, что только на первой из них коленапреклоненные прародители Адам и Ева изображены у подножия Престола уготованного, а не в одном ряду с идущими на Суд людьми. Это трактуется как акцент на идее прощения рода человеческого. Между тем в интерьере Успенского собора композиция расположена так, что под Престолом нет стены, на которой можно было бы разместить изображение шествия. Вообще, говоря о «превращении изображения Страшного суда в образ Божественного милосердия», не стоит забывать, что здесь были изображены также иноверцы, которых ждет ад, и муки ада.

Во вспомогательной, «художественной» части разговор идет более конкретный. Автор соглашается с предложенным И. Э. Грабарем и принятым большинством историков искусства распределением композиций между «старшим» Даниилом и «более молодым» Андреем Рублевым. Заметная стилевая разница между композициями, выполненными двумя авторами росписи, — редкая черта памятника. Она дает возможность судить о художественных индивидуальностях Даниила и Андрея и тем самым создает базу для атрибуции других произведений.



К сожалению, Л. А. Щенникова такой возможностью не воспользовалась. Почему-то она совершенно забыла о Данииле и ведет речь только о фресках центрального нефа, которые приписываются Андрею Рублеву. И здесь элементы художественного анализа тонут в потоках славословия. «В основу колористического решения... положены те же сочетания... цветов, которые встречаются во многих произведениях византийских художников Палеологовской эпохи. Но у богоизбранного русского монаха-иконописца Андрея они приобретают новое качество...» (С. 96–100). «Дивные образы-видения небесного мира были открыты внутреннему взору святого иконописца и запечатлены его искусной рукой» (С. 104). «Гармоническое совершенство его (Андрея Рублева. — И. К.) творений возникло благодаря духовной осмысленности искусства и редкой творческой одаренности художника» (С. 104, прим. 14). «...Боговдохновенные иконописцы Андрей и Даниил призывали их (верующих. — И. К.) предвкушить здесь, на земле, в стенах храма, ожидающее праведников райское блаженство» (С. 105). «Главным в них (образах стенописи центрального нефа. — И. К.) является гениально выраженное святым иконописцем Андреем осияние Божественной Благодатью» (С. 120–121). «Поразителен образ евангелиста Луки... Чернец-иконописец Андрей так глубоко воспринял этот образ в свое сердце... что, изображая евангелиста Луку, он одновременно как будто создавал и свой духовный портрет, навеки запечатлел благодатное устройство своей светлой, наполненной Божественной любовью души» (С. 104).

Здесь есть своя логика: если произведение является богодохновенным, то его можно только славословить, но никак не анализировать. Однако возникает вопрос: кто и как определяет, какой художник является богоизбранным, а произведение богодохновенным и какие нет?

Суждения о художественной форме, в соответствии с убеждением автора, носят вспомогательный характер и потому часто не сопровождаются доказательствами. Справедливо указывая на плохую сохранность росписи, автор недостаточно учитывает это, когда пишет о колорите. Трудно утверждать, что Рублев избегал применять киноварь, которая почти полностью утрачена, что синюю краску он заменяет голубой, если уже в 1918 г. было замечено, что «краски владимирских фресок поблекли под действием разъедавшей их известковой побелки»⁷. Наличие в фигурах «тонально-цветовых притенений» вместо теней (С. 100) не является индивидуальной особенностью мастера. Предположение, что оба мастера были знаменщиками и замысел росписи в целом принадлежит обоим (С. 85), ни на чем не основано, и потому лучше сказать: «Мы не знаем».

Иконы так называемого «Звенигородского чина» отнес к творчеству Андрея Рублева И. Э. Грабарь. Единственным основанием для него послужил стиль: «Их создателем мог быть только Рублев: только он владел искусством подчинять единой гармонизирующей воле все эти холодные розово-сиренево-голубые цвета...»⁸. Несмотря на отсутствие более веских доказательств, до сих пор никто из историков искусства не оспаривал мнения И. Э. Грабаря.

В кратком тексте, посвященном этому памятнику, Л. А. Щенникова сумела дать точную искусствоведческую характеристику и при этом сказать нечто новое. Это новое состоит в констатации некоторых отличий в стиле иконы апостола Павла, с одной стороны, и остальных двух икон — с другой. Она даже допустила возможность того, что «Павел» написан не Рублевым, а другим мастером, каковым мог быть Даниил. Не берусь судить, насколько справедливо это предположение, но оно помогает преодолеть психологический барьер и будет способствовать более свободному изучению вопроса. Тем более что разница отмечена Л. А. Щенниковой и между иконой «Архангел Михаил» и ангелами «Троицы». Правда, в этом случае она объясняет разницу плохой сохранностью «Троицы», но мы помним, что это мнение уже было ею же оспорено.

Все было бы хорошо, если бы в последнем абзаце снова не появился знакомый нам богослов-проповедник, чтобы заявить: «Художественное качество икон “Звенигородского чина”... столь высоко

⁷ Грабарь И. О древнерусском искусстве. М., 1966. С. 172.

⁸ Там же. С. 192.



и так полно слито с незримо, но явственно присутствующей в этих образах благодатью Божией, а каждый живописный прием, каждая форма и линия в них столь ощутимо одухотворены небесными озарениями их создателя, умом и сердцем возносившегося к горнему, что для характеристики этих воистину бесподобных творений наиболее соответствующими будут лишь два определения — нерукотворность и сверхсовершенство» (С. 129). Удовлетворимся хотя бы тем, что указанные два качества можно отнести не только к Андрею Рублеву, но также к Даниилу или неизвестному московскому иконописцу.

В разделах, посвященных группе близких творчеству Андрея Рублева произведений, слово проповеднику уже не предоставляется: идет предметный профессиональный разговор об атрибуции. Констатируя наличие разных мнений по поводу авторства фрагментов росписи храма Успения на Городке, Л. А. Щенникова делает безупречный вывод: «...Принимая ту или иную атрибуцию, было бы неверно считать ее единственно возможной и неопровержимой. Определенная доля условности, гипотетичности в атрибуциях, опирающихся только на особенности стиля плохо сохранившихся изображений, неизбежна» (С. 149).

Та же справедливая мысль повторяется ею при рассмотрении миниатюр, заставок и инициалов «Евангелия Хитрово», хотя они в превосходной сохранности: «...В любой атрибуции, основанной только на стилистических особенностях произведений, остается та или иная степень гипотетичности» (С. 136). Действительно, разные исследователи видят здесь работу разных мастеров, среди которых называют Феофана Грека, Даниила и Андрея Рублева. Разброс мнений кажется излишне широким, ведь стиль названных мастеров различается достаточно отчетливо. Сама Л. А. Щенникова считает, что евангелисты, их символы и некоторые инициалы являются совместной работой Даниила и Андрея Рублева, оговариваясь: «Однако это лишь рассудочное предположение». Такая оговорка многого стоит, свидетельствуя о чувстве ответственности исследователя.

Не имея намерения вступать в дискуссию по поводу авторства миниатюр, хотел бы высказать мнение о некоторых аргументах. Л. А. Щенникова считает наиболее логичной аргументацию О. С. Поповой, которую излагает так: «Талантливый молодой иконописец в миниатюрах “Евангелия Хитрово” осваивает разные варианты стиля своих предшественников и современников, на их основе создает свою собственную манеру. Возможно, именно этим, а не участием многих мастеров, объясняются различия миниатюр. Неповторимая “рублевская манера” в некоторых миниатюрах выступает почти полностью сложившейся, в других — она еще не обретена» (С. 137). Итак, молодому неопытному иконописцу, который еще не обрел свою манеру, великокняжеский двор поручает украсить роскошное Евангелие. Он решил на этом материале научиться писать так, как его учителя. Одну миниатюру он пишет в стиле Феофана, другую — в стиле Даниила, да так, что до сих пор историки искусства принимают их за работу этих мастеров. Но это не удовлетворяет молодое дарование: он хочет писать по-своему и достигает этого в третьей миниатюре. Это не шутка⁹

Второе замечание касается одного из наблюдений Л. А. Щенниковой (или кого-то из ее предшественников): манера написания горок в миниатюре с Иоанном до мелких деталей похожа на изображение горок во фреске, находящейся в жертвеннике Успенского собора и принадлежащей Даниилу. На мой взгляд, это сильный аргумент в пользу авторства Даниила, по крайней мере, в одной из миниатюр. Накопление подобных мелких наблюдений больше приблизит нас к решению вопроса, чем общие рассуждения о стиле и духовности.

Группу близких к творчеству Рублева произведений завершает икона «Богоматерь Владимирская» из Успенского собора во Владимире, одна из двух древнейших копий чудотворной иконы XII в. Вторая находится в Успенском соборе Москвы. Владимирская копия почти всеми исследователями приписывается кисти Андрея Рублева на том же основании, что и «Звенигородский чин», — **совершенство** стиля. Эту гипотезу можно принять, не забывая, что это гипотеза. Мои разногласия с Л. А. Щенниковой касаются сравнительной датировки двух копий⁹. Этот вопрос имеет непосредственное отношение к творчеству Андрея Рублева.

⁹ См.: Кочетков И. А. Древние копии иконы «Богоматерь Владимирская» // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. 2003. № 3 (13). С. 44–62.

Мою точку зрения можно вкратце изложить так. В 1395 г. «Владимирскую» привезли в Москву, где она прославилась спасением города от Тамерлана. Возвращая вскоре святыню во Владимир, для Москвы изготовили копию, украсив ее золотым окладом. И копия, и оклад до сих пор находятся в Кремле. Копия отличалась от оригинала положением левой руки Богоматери, направлением ее взгляда и некоторыми другими деталями. При захвате Владимира в 1410 г. татары содрали с древней иконы оклад и повредили ее. Новый митрополит Фотий запросил икону в Москву для реставрации и наложения нового золотого оклада. Чтобы не оставить владимирцев без их святыни, для них была изготовлена копия. Копия писалась в Москве ранее привоза древней иконы, и потому образцом для нее послужила московская копия. Оригинал пришлось снова вернуть во Владимир, и он оказался в Москве только в 1480 г. Поскольку на протяжении почти всего XV в. в Москве оригинала не было, все дошедшие до нас копии «Владимирской» этого времени повторяют композицию копии 1395 г. Отсюда датировки древнейших копий: московская — около 1395 г., владимирская — около 1410 г. Первичность московской копии доказывается тем, что она ближе к оригиналу, чем владимирская.

Л. А. Щенникова не приняла моей версии и вместо нее предлагает в монографии на выбор две свои, из которых вторая имеет еще вариант. Излагаем вторую, которая, по мнению Л. А. Щенниковой, «отличается логической четкостью и, кажется, более соответствует историческим реалиям», снабдив ее некоторыми комментариями.

«После чудесного события 1395 года древняя икона “Богоматерь Владимирская” была возвращена во Владимир» (Москвичи даже не изготовили копии своей спасительницы?! — И. К.). «Пострадавшую в 1410 году чудотворную икону вскоре принесли в Москву. В этот период ее полностью обновили, несколько изменив иконографию» (Одно дело — отступить от оригинала при изготовлении копии, совсем другое — переписывать саму чудотворную икону (в том числе записав сохранный лик), которую предстоит вернуть владельцам! — И. К.). «Для святыни был изготовлен новый золотой оклад. . . Старый же золотой оклад. . . (Откуда он взялся? Ведь его захватили татары, о чем сообщает летопись. — И. К.) сняли и перенесли на специально сделанную под этот оклад икону-список «в меру и подобие», которая находится ныне. . . в кремлевском Успенском соборе, а ее оклад хранится в Оружейной палате (Икона была единственной «заместительницей» чудотворного образа в Москве, а не основой под оклад. Старый золотой оклад, неизвестно как сохранившийся, датируется рубежом XIV—XV в.; если он был хорошей сохранности, то зачем было делать новый, а если плохой — то зачем для него писать икону? — И. К.). Одновременно был сделан второй, аналогичный список, предназначавшийся для Успенского собора города Владимира и там сохранившийся» (Для чего он был нужен, если одновременно во Владимир отправляли оригинал? — И. К.).

Все эти вопросы были заданы мною Л. А. Щенниковой в ранее опубликованной статье, и у нее было время подготовить ответы на них.

Какое значение имеет изменение датировки? Естественно предполагать, что изготовление копии чудотворной иконы в 1395 г. могли поручить только лучшему московскому иконописцу. И тогда возникает дилемма, с которой мы столкнулись при изучении иконостасов начала века: либо Андрей Рублев не считался ведущим мастером, либо московская копия принадлежит ему, как доказывала В. И. Антонова, а наше представление о его стиле разошлось с реальностью. Отказавшись от рассмотрения моих аргументов и не найдя контраргументов, Л. А. Щенникова ушла от этой проблемы.

Мы рассмотрели основную часть монографии Л. А. Щенниковой, в которой она предлагает анализ сохранившихся произведений Андрея Рублева и московских мастеров его окружения. Можем констатировать высокий профессиональный уровень и тщательность ее анализа. Результат ее исследования иконостаса Благовещенского собора можно считать одним из открытий, столь нечастых вообще в нашей науке. Но в целом книга Л. А. Щенниковой — не столько прорыв в новое, сколько подведение итогов сделанного и накопление наблюдений, которые понадобятся в дальнейшем. Попытка продемонстрировать новый подход в изучении средневекового искусства, на мой взгляд, не удалась. Причина неудачи лежит в области методологии.



Л. А. Щенникова попыталась совместить науку и религию, историю искусств и богословие. А они несовместимы, как об этом справедливо писал автор лучшей книги по богословию иконы Л. А. Успенский: «Объяснить икону чисто эстетически или рационально невозможно потому, что христианское Откровение, которое есть ее содержание, явленный человеку опыт божественной жизни, научному анализу недоступен. Науке доступна и ей подвластна, так сказать, периферийная область. То есть... художественная сторона произведения, его социальный исторический контекст, построение образа, влияния, заимствования и т. д.»¹⁰.

Л. А. Щенникова попробовала преодолеть барьер просто: отдельно написать о богословии, назвав это «духовным содержанием» или «иконографией» и отдельно о художественной форме, отведя ей служебную роль. Пока она стояла на почве историка, у нее был предмет изучения и методы исследования. Став на позиции богослова, она оказалась в безвоздушном пространстве, потому что «богодохновенное» изучать с помощью разума нельзя, его можно только славить. Ничего не оставалось, как подбирать все новые богословские тексты и заменить анализ хвалами типа: «не имеет себе равных по глубочайшей богословско-философской осмысленности, выраженной в совершенных художественных формах» (С. 227). Набор похвал оказался ограничен, пришлось сходные выражения использовать для характеристики разных мастеров и произведений.

Богословие — способ религиозного исповедания и имеет конфессиональный характер: православным богословом не может быть атеист, буддист или даже католик. И этим богословие отличается от науки. Духовное содержание произведения религиозного искусства много шире лежащей в его основе богословской идеи, иначе оно представляло бы ценность только для приверженцев одной конфессии. Из этого следует, что, обращаясь к иконе, каждый должен заниматься своим делом: богослов — толковать ее как Откровение Бога, историк — изучать ее как предмет, созданный человеком в определенных исторических условиях. Богослову стать на сторону историка — значит профанировать свой высокий предмет, историку стать на сторону богослова — значит отказаться от познания. Пусть каждый считает свой подход самым важным. Не надо только богословие называть наукой, а науку — богословием.

Причины и следствия методологических трудностей автора становятся ясны при рассмотрении первой главы монографии, посвященной историографии, и завершающей главы, где автор излагает свое представление о проблемах изучения московской школы живописи.

Историографии в монографии отведено большое место. Сначала дается хронологический обзор литературы о московском иконописании в целом, затем рассказывается о взглядах ученых XIX—XX в. на творчество Андрея Рублева. В этой части главы дается объективный и отстраненный взгляд на предмет: автор кратко излагает позиции предшественников, много цитирует, как правило, не формулируя своего отношения к ним. По мнению автора, уже в 20—30-е годы XX в. «молодыми тогда исследователями М. В. Алпатовым и Г. В. Жидковым было создано то представление о московском искусстве, которое в главных чертах не изменилось до сегодняшнего дня» (С. 18).

По мере приближения к нашему времени анализ становится более подробным и раскованным, чаще встречаются оценочные характеристики. Особый отдел посвящен историографии икон Благовещенского собора, главного объекта исследования. Наконец, обращение к каждому памятнику сопровождается анализом предшествующей литературы о нем. Можно сказать, что историографией пронизана вся ткань повествования. Несомненно, это одно из достоинств монографии.

Признавая, что «к началу XXI века в изучении живописи великокняжеской Москвы был пройден большой и плодотворный путь», автор отмечает основной, по его мнению, недостаток: «...В большинстве современных исследований творения древнерусских иконописцев продолжают оставаться в основном чисто художественными памятниками, демонстрирующими свою принадлежность к стилистическим направлениям и разнообразным художественным течениям, как будто обладающим некоей самоценностью и саморазвитием. И лишь в немногих работах адекватно раскрывается выраженное в художественных формах духовное содержание икон, монументальных росписей и книжных иллюстраций, создававшихся для молитвенного предстояния и познания Божественной истины» (С. 40—42).

¹⁰ Успенский Л. Богословие иконы православной церкви. М., 1989. С. 441. Примеч. 63.



В качестве примера «чисто художественного» подхода приводится монография Е. Я. Осташенко¹¹, где Л. А. Щенникова находит много ценных наблюдений и мыслей, но при этом замечает: «...Ее определения художественного своеобразия творчества Андрея Рублева, по которым будто бы можно безошибочно узнать творения этого мастера, кажутся абстрактными, умозрительными, чрезвычайно трудными для их восприятия, осознания и тем более для практического применения при атрибуции» (С. 47). Увы, правоту этих слов Л. А. Щенниковой не пришлось даже доказывать: достаточно оказалось набрать страницу цитат из монографии Е. Я. Осташенко.

Однако что этому противопоставлено? Представление об этом можно получить из раздела историографической главы, озаглавленного «Раскрытие и интерпретация духовного содержания образов искусства Андрея Рублева и других иконописцев великокняжеской Москвы». Здесь говорится: «Лучшие и наиболее точные определения духовного содержания образов, воплощенного в художественных формах и стилистических особенностях, принадлежат О. С. Поповой» (С. 71). В доказательство приводятся цитаты: «Как известно, Андрей Рублев был монахом, и это, конечно, не случайно. Именно мир русского монашества XV в. был ему родным. Видимо, Богом было дано, чтобы идеалы и преподобного Сергия Радонежского и всей обширной русской духовной среды нашли в искусстве Рублева совершенно адекватное, точное и одновременно художественно гениальное воплощение...». А вот описание иконы «Богоматерь Донская»: «Красота ее лица завораживает, от нее трудно оторвать взгляд. Цветущее и тонкое, сильное и нежное, по-классически торжественное и по-человечески мягкое, пластически совершенное и во всех своих очертаниях изысканное, оно поражает множеством нюансов, душевных и художественных. Как будто это целый мир разнообразных возможностей, соединенных в одном образе, приведенных в гармонию и осененных Святым Духом».

Эта прекрасная поэтическая проза, которую, как стихотворение, невозможно пересказать прозаичным языком науки, видимо, завороживала Л. А. Щенникову и послужила стимулом к попытке нового подхода. Если признаки стиля, сформулированные Е. Я. Осташенко, трудны для практического применения в атрибуции, то здесь перед ними и не ставится такая задача. По мнению Л. А. Щенниковой, метод О. С. Поповой есть рассмотрение произведений древнерусской живописи «как адекватное выражение православной духовности в художественных формах». «При таком подходе русские иконы перестают восприниматься (и изучаться) только как произведения живописи, представляющие различные этапы, направления и течения саморазвивающегося художественного стиля, но становятся творениями и носителями русской духовности, какими они и являются по своей сути» (С. 373–374).

Допустим, мы приняли этот тезис. А что делать историку с этой прекрасной духовностью, которая не изменяется и не имеет ни цвета, ни вкуса, ни запаха? Славословить ее в прозе и стихах? И где больше русской духовности: в ремесленной иконке Дионисия Глушицкого, русского монаха и православного святого, или в шедевре приезжего грека Феофана? Придется, видимо, разрешить историку заниматься формой при условии, что содержание он оставит богословам.

Последняя глава монографии озаглавлена «Вопросы и проблемы изучения московской школы живописи». Вопросы выявляют некоторую растерянность автора перед проблемой методики исследования. Ответы на них кажутся элементарными:

Можно ли выявить своеобразие этапов развития стиля, оперируя памятниками, не имеющими точной датировки?

- Можно, если расширить хронологические рамки этапов.

Выделяя этапы эволюции стиля икон, не модернизируем ли мы средневековое искусство?

- Если бы специалисты не могли по стилю отличить икону XV в. от иконы XVII в., было бы невозможно их изучение.

¹¹ Осташенко Е. Я. Андрей Рублев. Палеологовские традиции в московской живописи конца XIV – первой трети XV века. М., 2005.

Проблемы Л. А. Щенникова видит две: малый процент сохранившихся произведений и трудность распределения по школам произведений иноземных мастеров. Признаться, вижу здесь не больше проблемы, чем в морозе зимой: иногда неудобно, но естественно.

Эти вопросы и проблемы выявляют, как мне кажется, одну, действительно важную проблему, а именно: неразработанность методологии и методики исследования. А она, в свою очередь, происходит от однообразия тематики наших исследований, все вращающихся вокруг проблемы атрибуции с помощью стилистического анализа, от которого ждут невозможного: датировки с точностью чуть ли не до десятилетия. Обманутые ожидания побуждают вообще отказаться от обращения к стилю и заняться «чистым» смыслом. Поэтому нельзя не приветствовать предложение Л. А. Щенниковой — в трудных случаях расширять границы датировок до трети, а то и половины столетия (С. 389). Когда-то такое же мое предложение¹² вызвало негодующую реакцию серьезного специалиста. Вот еще одна проблема: нужно ждать 20 лет, чтобы твоя мысль вызвала какой-то отклик.

Вопросы методологии нельзя решать, не договорившись по главному пункту: что такое икона — произведение изобразительного искусства (и тогда на нее распространяются такие понятия, как развитие стиля, художественная школа, влияние) или это «адекватное выражение православной духовности в художественных формах» (С. 371–373) (и тогда ее можно познать только через духовный опыт и молитву). Кто такой иконописец — художник, который в силу природной одаренности и под влиянием учителей в той или иной степени овладевает своим ремеслом, живет интересами своей эпохи и общества, или «богодохновенное» существо, которое получает откровение с неба и питается только молитвами и духовной литературой?

Нерешенность вопросов методологии сказала, по моему мнению, и на монографии Л. А. Щенниковой. Книгу читаешь с интересом, пока в ней речь ведет историк, и хочется поскорее пролистать, когда слово берет богослов. (Возможно, другие будут пропускать то, что мне интересно, и наоборот.) К счастью, историк в книге явно преобладает, поэтому в ней есть с чем соглашаться и с чем дискутировать.

¹² Кочетков И. А. О музейной классификации древнерусской живописи // Музей 8. М., 1987. С. 60–65.