

Ю. Н. ДМИТРИЕВ

О творчестве древнерусского художника

Различные высказывания об искусстве, встречающиеся в древнерусской письменности, приводят к выводу, что в представлении человека древней Руси искусство должно давать достоверное изображение тех явлений жизни, которые оно воспроизводит; в этом состоит задача искусства. Художник создает жизненные образы, он изображает прославленных людей с тем, чтобы зритель видел их как бы живыми. Автор одного из сочинений конца XV (?) в. так и пишет, что изображенных художником святых, «яко живых и стоящих с нами. . . помышляем».¹

Труднее выяснить, как такое понимание изобразительного искусства проявлялось в художественной деятельности. Труднее — в том отношении, что очень редки и скудны свидетельства современников о творчестве художника. Между тем в освещении некоторых сторон его творчества только пояснения самого мастера или тех, кто видел его за работой, могут вывести исследователя на твердую почву фактов с зыбкого и неверного пути различных домыслов об особенностях древнерусского искусства.

В настоящей заметке будут приведены три рассказа о том, как создавалось портретное изображение — изображение святого, икона. Рассказы эти касаются одной из сторон творчества художника древней Руси, и именно той стороны, которая менее всего известна исследователю искусства и относительно которой вместе с тем высказывались мнения, столь же произвольные, сколь и ошибочные.

Первый рассказ входит в состав жития Александра Ошевенского под заглавием: «О явлении преподобного старцу Тимофею и о написании образа святого Александра». Житие принадлежит перу иеромонаха Феодосия, оно написано в 1567 г., спустя 88 лет после смерти Александра, в монастыре, основанном последним и носившем его имя.² По отзыву В. О. Ключевского, труд Феодосия представляет собой «обширное и превосходное по содержанию» сочинение.³ Житие, как и большинство древнерусских житий, не издано,⁴ но упомянутый рассказ был известен Ф. И. Буслаеву и использован им в одной из статей. Об этой статье речь будет позднее.

Вкратце история создания изображения Александра, рассказанная Феодосием, такова. После сооружения в монастыре новой деревянной

¹ Ю. Н. Дмитриев Теория искусства и взгляды на искусство в письменности древней Руси — ТОДРА, т. IX. М.—Л., 1953. Приведенная цитата взята из Слова о почитании икон (см.: Н. А. Казакова и Я. С. Лурье. Антифеодалные еретические движения на Руси. М.—Л., 1955, стр. 341).

² В. О. Ключевский и др. Древнерусские жития святых как исторический источник М., 1871, стр. 298—299

³ Там же, стр. 298.

⁴ Автор настоящей заметки пользовался рукописями ГПБ: Q I 112, Q I 114, Q I 116 и др.

церкви, большей, чем прежняя, явилась необходимость написать для нее иконы. Из города (Каргополя) был призван иконописец Симеон, прозванием Сокол, который взялся за работу вдвоем с сыном Иоанном. В монастыре трудился тогда ради спасения души некий Тимофей. Ночью в видении ему явился старец, который повелел Тимофею пойти к игумену Александру, начальника, т. е. основателя «обители сей». «Аз есмь Александр яко же мя видиши», — сказал старец. Утром Тимофей сообщил о чудесном видении игумену с братией, и те, пораженные рассказом, поручили Симеону написать «образ начальника Александра». Новый заказ поставил художника в большое затруднение. Он не знал, как изобразить основателя монастыря, давно умершего. Стали разыскивать людей, которые помнили бы Александра, старательно расспрашивая как старейших иноков, так и людей, живущих в окрестности монастыря. Однако не нашлось никого, кто знал бы святого, а свидетельство Тимофея, видевшего Александра в ночном видении, вероятно, не удовлетворяло (хотя известны случаи, когда древнерусский художник писал изображение на основании видения). В это время в монастырь пришел Никифор Филиппов. Будучи жителем села Пиала на реке Онеге, где находился соляной источник и стояла монастырская варница, он часто навещал монастырь. Хорошо знал Александра — «известный самовидец быше Александра» — и смог описать его внешность. По словам Никифора, Александр был человек среднего роста, лицом сух, «образом умилен», глаза имел «влучены», бороду небольшую и не очень густую, волосы русые, наполовину седые. То, что сообщил Никифор, обрадовало игумена с братией и иконописца: в этом рассказе они «искومه обретох и желаемое получих». Художник приступил к работе и «с радостию и со тщанием» написал изображение.

Ф. И. Буслаев привел историю написания образа в статье, посвященной русским иконописным подлинникам, с целью показать, что в древнерусском искусстве «подобия» «большею частью составлялись по преданию, которое сообщало художнику только общий иконописный тип. Это был не портрет, а идеальное воссоздание личности по характеристическим ее приметам, удержанным в памяти».⁵ Поясним. По убеждению Ф. И. Буслаева, которое разделяли и другие ученые его времени, древнерусский художник «боялся действительности», «отвращался» от нее. Он «не чуждался» портрета, но «действительность... должна была утратить все индивидуальные подробности портрета», «чтобы стать предметом его, так сказать, портретного изображения».⁶ Убеждение, что древнерусский художник в творчестве своем никогда не обращался к действительности, но исходил из отвлеченных, «идеальных» представлений о ней и опосредствованных впечатлений, — такое убеждение распространено и в искусствознании наших дней. В нем можно найти подтверждение приведенного мнения Ф. И. Буслаева, ссылку на использованную им историю написания «подобия» Александра Ошевенского и заключение, что древнерусский художник писал портретные изображения — «подобия» — «повидимому, чаще всего на основании устного предания» «иногда по памяти», но он «никогда не работал с натуры».⁷

Однако рассказ Феодосия свидетельствует совсем о другом. Из этого рассказа следует, что иконописец Симеон Сокол, взявшись исполнить

⁵ Ф. И. Буслаев. Литература русских иконописных подлинников — Сочинения. т II, СПб., 1910, стр. 374. (Разрядка наша, — Ю. Д.).

⁶ Ф. И. Буслаев. Общие понятия о русской иконописи. — Сочинения, т I, СПб., 1908, стр. 24, 23 и др.

⁷ История русского искусства, т II, М., 1954, стр. 266.

заказанное ему изображение, видел свою задачу в том, чтобы дать правдивый образ основателя монастыря. Художник, иначе говоря, стремился быть верным действительности. Для создания такого изображения, верного действительности, ему нужен был надежный материал: вместе с заказчиком он стал разыскивать сведения о личности Александра и приступил к работе, получив описание его внешности от «известного самовидца» — Никифора Филиппова. Нельзя не отметить при этом, что описание Никифора, при всей своей краткости, было вполне конкретным. В рассказанном Феодосием случае древнерусский художник поступил, в сущности, так же, как поступил бы художник, например, XIX в., если бы ему пришлось писать человека, которого он не знал, но сведения о котором он мог узнать от других.

Историю второго изображения сообщил неизвестный автор жития Евфросина Псковского, так называемой, первоначальной редакции. Житие написано до 1510 г. в монастыре, основанном Евфросином.⁹ Автор передал историю образа Евфросина, рассказывая о своей работе над житием,¹⁰ о том, как, дойдя до изложения «немеримой глубины пресвятой аллилуйи», он оказался неспособным передать ее «тайну». «И бех егда в глубине уныния и великое недоумение постиже мя, — пишет автор о своем состоянии, — и умное ми парение души моя не действует и слово мое не вяжется...» В одну из ночей, утомленный бесплодными стараниями «поставить в ряду слово о вещи», он заснул. Во сне ему явился Евфросин с Серапионом (первым сподвижником Евфросина) и, ободрив автора, обещал помочь ему в работе. Однако автор усомнился в видении: был ли то действительно Евфросин или его смущали «нечистые духи». Чтобы разрешить сомнения, он решил пойти посмотреть находившийся в монастыре образ Евфросина. (В древнерусской письменности можно найти не один рассказ, как то или иное лицо узнавалось по изображению). Образ убедил автора в том, что ему являлся сам Евфросин.¹¹ С целью показать достоверность изображения, к которому он обратился, чтобы убедиться в истинности видения, автор рассказал, как это изображение было написано. При жизни Евфросина в монастыре находился искусный живописец — иконник Игнатий. Выдающаяся личность основателя монастыря побудила художника запечатлеть его облик и «того ради наваял есть на хартью з жива суща образ его, ту же имя подписал преподобного». Сделав изображение и подписав его для памяти, Игнатий присоединил его к своим образцам иконных композиций и хранил вместе с ними: «к изразцы своя иконныя положи и сохрани е». По смерти Игнатия другой монастырский иконописец нашел среди его рисунков — «изразцов» — изображение Евфросина и показал игумену Панфилу. Игумен велел написать по изображению икону. И таким, каким видел автор Евфросина во сне, таким он увидел его на этой иконе.¹²

Изображение Евфросина, исполненное Игнатием, представляло собой, следовательно, рисунок («наваял» значит нарисовал), сделанный с натуры или во всяком случае под непосредственным впечатлением от натуры

⁸ Н И Серебрянский Житие преподобного Евфросина Псковского (первоначальная редакция) — ПДПИ, СЛХХІІІ, 1909.

⁹ Об этом житии см. также: В О. Ключевский Древнерусские жития. стр. 252—257; Н И Серебрянский Очерки по истории монастырской жизни в Псковской земле М., 1908, стр. 78 и сл.

¹⁰ Этот рассказ вошел во второе житие Евфросина, написанное в 1547 г. пресвитером Василием Житие издано в «Памятниках старинной русской литературы» (в IV СПб., 1862) См. о нем сочинения, указанные в предыдущем примечании

¹¹ Н И Серебрянский Житие преподобного Евфросина стр. 65—67

¹² Там же, стр. 67

(«с жива суца»). Рисунок был, вероятно, небольшого размера (художник исполнил его на листе пергамента) и, по-видимому, не имел самостоятельного значения, а должен был служить подготовительным материалом для возможного живописного произведения, как и те «изразцы иконныя», к которым он был присоединен, т. е. был в какой-то мере подобен этюду. Этот портретный рисунок с натуры дал основание к написанию, уже другим художником, образа Евфросина.

Рассказ неизвестного автора начала XVI в. о древнерусском иконочнике, который делает портретный рисунок с натуры, не является единственным в старой русской письменности. Симон Азарьин, например, в биографии Дионисия, архимандрита Троице-Сергиевой лавры, пишет, что, когда этот выдающийся деятель начала XVII в. скончался и положен был во гроб, «некоторые иконописцы подобие лица его на бумаге начертаху».¹³ «Подобия», «начертанные» иконописцами с Дионисия, представляли собой, несомненно, такие же подготовительные рисунки, как и рисунок, сделанный Игнатием.

История третьего изображения известна по преданию. Это изображение — небольшая икона Кирилла Белозерского, сохранившаяся до наших дней и находящаяся в Третьяковской галерее, куда передана из бывшего Кирилло-Белозерского монастыря. Художнику этой иконы-портрета, пишет В. Н. Лазарев, «удалось создать поразительно живой образ. Перед нами кряжистый старичок с окладистой бородой, с добрым, приветливым, умным лицом. Его коренастая фигура как бы выросла в землю. Такие люди колонизовали Север, прокладывая дороги, вырубая леса, расчищая землю для пашен, основывая монастыри. Здесь воплощен идеал не только нравственно сильного, но и деятельного человека».¹⁴ По преданию, икона написана прославленным в свое время художником Дионисием Глушицким (1362—1437).¹⁵ Верно или неверно свидетельство предания — в данном случае не существенно. То, что рассказывалось в нем об образе Кирилла, интересно само по себе. Предание нашло свое отражение в древних монастырских документах, начиная с записи 1565 г. во вкладной книге В описи монастыря 1601 г. отмечено, что образ Кирилла «писал преподобный Дионисий Глушицкий при чудотворце Кирилле». Запись в приходо-расходной книге 1614 г., помеченная 24 сентября, говорит об образе: «его же писал чудотворец Дионисий Глушицкий при животе чудотворца Кирилла».¹⁶ Подобные записи делаются и в более поздних монастырских описях. Эти постоянные указания на то, что образ Кирилла был написан при его жизни, имели, надо думать, большее значение, чем простая памятка о времени исполнения изображения.

В 1614 г. для иконы, которая стояла в соборе Кирилло-Белозерского монастыря, был изготовлен деревянный резной, позолоченный киот, хранящийся в настоящее время в Кирилловском музее. По верху и низу киота расположена также резная надпись; в ней сказано, кто и когда написал икону и когда был устроен киот: «Образ чудотворца Кирилла списан преподобным Дионисием Глушицким еще живу суцу чудотворцу Кирилу в лето 6932 [1424] году]. Зделан сии киот в домъ пречистыя чудотворца

¹³ Арсений Исторические сведения об иконописании в Троицко-Сергиевой лавре. Сборник на 1873 г., изд. Обществом древнерусского искусства, М., 1873, стр. 120

¹⁴ В. Н. Лазарев. Живопись и скульптура Новгорода. — В кн.: История русского искусства, т. II. М., 1954, стр. 266.

¹⁵ Варлаам. Описание историко-археологических древностей и редких вещей, находящихся в Кирилло-Белозерском монастыре. М., 1859, стр. 9—11; В Лебедев Иконописные труды преп. Дионисия. Вологда, 1900, стр. 7 и 8.

¹⁶ Варлаам. Описание историко-археологических древностей и редких вещей, находящихся в Кирилло-Белозерском монастыре.

Кирила в лето 7122 [1614] г[оду] по благословиению игумена Матфея в славу богу а[минь]». Однако киот интересен не только этой записью, которая дает более полные сведения об иконе и тем показывает, что предание рассказывало ее историю подробнее, чем краткие деловые записи в хозяйственных документах. На дверцах киота, с внутренней их стороны, изображены в красках четыре события из жизни Кирилла. По стилю эти изображения можно было бы отнести к более раннему времени, чем время изготовления киота, примерно к середине XVI в. Здесь представлено рождение Кирилла (вверху левой дверцы), явление Кирилу богородицы (вверху правой дверцы), водружение Кириллом креста при основании обители (внизу левой створки) и Дионисий, пишущий образ Кирилла (внизу правой створки). Это последнее изображение и представляет особый интерес. Зритель видит Дионисия, сидящего возле стола, на котором лежит икона: древнерусский живописец писал на доске, положенной горизонтально. Позади стола стоит Кирилл, как бы позируя художнику. Дело происходит в монастыре, на что указывают архитектурные сооружения: справа — светло-желтое здание, слева — белый трех- или пятиглавый храм, соединенный со зданием розовой стеной. Икона, лежащая на столе, закончена, и в правом верхнем углу ее обозначено имя святого. Написанное на ней изображение точно воспроизводит стоящего перед художником Кирилла — черты лица, одежду, позу. Таким образом, иллюстрируя предание, автор росписи створок представил Дионисия пишущим портрет Кирилла с него самого, с натуры. Надпись вверху композиции, поясняющая эту сцену, не оставляет сомнения, что именно таково ее содержание. В надписи значится: «преподобный: Деонис[ий] напис[аша?] святого кирила зря на святого» (титла раскрыты).

Был ли автором образа, находившегося в киоте, Дионисий Глушицкий, писал ли Дионисий этот образ с самого Кирилла, говорило ли предание о том, что художник исполнил образ, «зря на святого», или так представлял себе работу Дионисия автор росписи створок — как бы то ни было, изображение на дверце киота свидетельствует о том, что древнерусскому живописцу была знакома работа «с натуры» и те или иные портретные изображения он писал, «смотря» на того, кого изображал.

Итак, в приведенных рассказах художник, создавая или предполагая создать произведение, обращается за помощью к жизни. В одном случае он разыскивает надежного свидетеля, чтобы получить достоверные сведения о человеке, которого должен изобразить. Во втором — делает рисунок с натуры, подготовляя материал для живописного произведения, и по этому рисунку уже другой мастер пишет портретный образ. В третьем случае живописец пишет портрет с самой модели непосредственно. Об этих случаях рассказано так, как говорится о том, что является обычным в жизни: они встречались, вероятно, в практике многих мастеров.

Творческий метод художника-живописца в основе своей не мог быть совершенно иным, чем творческий метод современного ему писателя, искусство которого также было подчинено стойкой традиции, установившимся канонам, также повторяло сложившиеся образы, сюжетные ситуации, композиционные приемы и вместе с тем также считало своей задачей правдивое изображение действительности. Устойчивость традиции, быть может, сильнее всего проявилась в жанре биографических произведений — светских и церковных житиях, в какой-то мере сопоставимых с иконными портретами в живописи. Но постоянное использование готовых элементов содержания и формы и здесь не вступало в противоречие со стремлением к жизненной правде (как она понималась), с разысканиями достоверных фактов. В произведениях агиографической литературы можно встретить

указания писателя, что, собирая материал для своего труда, он разыскивал и расспрашивал надежных очевидцев, справлялся в летописях, грамотах и иных документах или описывал то, чему лично был свидетелем. Автор повести о «мужестве и житии» Александра Невского объяснял причину, побудившую его взяться за перо, тем, что сам был очевидцем жизни князя и слышал о нем от людей старших летами: «И начинаю писати. . . понеже слышах от отец своих и самовидец есть возрасту его». Рассказывая о Невской битве и подвиге шести «мужей храбрых», автор удостоверяет истинность рассказа ссылкой: «сия же вся слышав от господина своего князя Александра и от иных же в то время обретошася в той же сече». Описывая Ледовое побоище, он снова подкрепляет рассказ указанием: «се же слышав от самовидца». Елифаний, прозванный Премудрым, в нескольких сделанных им замечаниях рассказал, как работал он над житием Сергия Радонежского, которого знал лично и с которым прожил в монастыре много лет. Вскоре после смерти Сергия Елифаний начал записывать для себя события его жизни «запаса ради и памяти ради». Он вел заметки «не по ряду, но передняя позади, а задняя напереди», вспоминая то, что видел сам, расспрашивая брата Сергия, келейника Сергия и других, знавших жизнь святого. Много лет спустя писатель решил обработать эти записи живых воспоминаний и использовал их для обширной биографии Сергия. Ссылки на «свидетелей известных», «достоверных муж», «самовидцев», у которых автор «изысках» «достовернейшее», встречаются у древнерусских агиографов постоянно. «Самовидцы» деятельности выдающегося лица нередко сами испытывали потребность записать виденное и слышанное, чтобы сохранить от забвения проходившую перед ними жизнь или поразившее их событие. Такие записи, сделанные иногда под свежим впечатлением, как бы с натуры, не раз служили древнерусскому писателю в качестве одного из важных источников, и он использовал «памяти» современников подчас так, как они были написаны, мало меняя их безыскусный слог.

Когда древнерусский живописец, подобно Симеону Соколу, расспрашивал «самовидца», чтобы получить материал для работы, когда, подобно Игнатию, делал рисунок с натуры, подготавливая материал для живописного произведения, и, подобно другому мастеру, исполнял по такому рисунку портретное изображение или когда, подобно Дионисию Глушицкому, писал портретное изображение, смотря на модель, — он, живописец, работал так же, как работал современный ему писатель.

Творчество художника древней Руси не «боялось» и не «чуждалось» действительности и не «отвращалось» от нее. Неверно, что живопись «не знала человека и не догадывалась о необходимости изучать его внешние формы с натуры».¹⁷ Несомненно, однако, что непосредственное наблюдение действительности и изучение ее играли в творчестве древнерусского художника несравнимо меньшую роль, чем в творчестве художника нового времени, и много большее значение имела художественная традиция, хотя бесспорным представляется и то, что отдельные элементы традиции основывались на наблюдениях природы и исправлялись ими. Творчество художника древней Руси отражало еще очень малый круг жизненных явлений: знание действительности было в его время крайне ограниченным, примитивным. Однако это — уже особая тема.

¹⁷ Ф. И. Буслаев, Сочинения, т. I, стр. 23