

ЭТАПЫ УСВОЕНИЯ ВИЗАНТИЙСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО НАСЛЕДИЯ НА РУСИ

Проблема художественного наследия не нова, но она сохраняет свою актуальность, прежде всего в плане генезиса христианского искусства средневековой Руси, оказавшейся тесно связанной с Византией. Если византийское воздействие в странах Западной Европы на рубеже первого и второго тысячелетий вело к трансформации существовавших местных художественных традиций¹, то совершенно иначе дело обстояло на русских землях, где оно служило источником возникновения христианского искусства на местной почве². Речь идет о формировании новой духовной культуры в Восточной Европе, преимущественно по типу византийской, хотя и с неизбежными отклонениями типологического и качественного характера. Ведь невозможно было перенести сюда все, что отличало блестящую культуру Византии с ее многовековым опытом, опирающимся на античные и эллинистические традиции. Крещение Руси в 988 г. означало начало периода усвоения не только нового вероучения, но и неразрывно связанного с ним сакрального искусства, успевшего пережить сложную эволюцию в своем развитии³.

Этапы усвоения византийского художественного опыта на Руси интересовали различных исследователей, неоднозначно его оценивавших применительно к роли в становлении самостоятельной традиции. Одни из них выделяли период существования византийско-русского искусства, другие – срок ученичества сводили к минимуму, акцентируя внимание на проявлениях самостоятельного творчества. В отношении становления древнерусской архитектуры наиболее объективным представляется подход П. Раппопорта, убедительно объяснившего византийский вклад, с учетом отличий в условиях строительства и эстетических представлений заказчиков⁴. В. Лазарев обсуждал проблему византийского наследия в

¹ O. Demus, *Byzantine Art and the West*, New York 1970, p. 79–120.

² В.Г. Пуцко, *Византийські шляхи давньоруського мистецтва*, Археологія 2 (1991) 26–42; В.Г. Пуцко, *Византия и становление искусства Киевской Руси*, Южная Русь и Византия. Сборник научных трудов, Киев 1991, с. 79–99.

³ В.Г. Пуцко, *Византия и искусство Древней Руси (XI–XIII вв.)*, Проблемы славяноведения. Сборник научных статей и материалов 6 (Брянск 2004) 5–18.

⁴ П.А. Раппопорт, *О роли византийского влияния в развитии древнерусской архитектуры*, ВВ 45 (1984) 185–191; П.А. Раппопорт, *Внешние влияния и их роль в истории древнерусской*

древнерусской культуре преимущественно на разных этапах развития архитектуры и живописи, решительно отбросив взгляд на Русь как на провинцию Византии, равно как и на раннюю эмансипированность от последней⁵. По словам ученого, “процесс трансформации византийского наследия в южнорусской живописи протекал в более замедленной форме, нежели в архитектуре”, и отход от чисто византийской традиции резко усиливается лишь в XIII в.⁶ В сущности это совпадает со временем образования европейских национальных культур.

Начальный период истории древнерусского искусства определяется не только в зависимости от данных письменных источников и свидетельства сохранившихся памятников, но и с учетом новых археологических открытий, таких как связанные с изучением остатков Десятинной церкви⁷. Правда, это не влияет на общую характеристику архитектурного ансамбля киевского княжеского двора, сложившегося около 1000 г.⁸ Фрагменты древнейшей стенописи и сохранившиеся мозаики и фрески киевских храмов XI–XII вв. свидетельствуют о привлечении к их выполнению лучших византийских мастеров своего времени⁹. Сотрудничество с ними могло способствовать формированию национальных кадров художников. Предание сохранило имя скорее всего самого выдающегося среди них – прп. Алимпия Печерского¹⁰. Нам неизвестно о том, насколько долго удерживалось в среде русских иконописцев это высокопрофессиональное византийское мастерство. Нельзя не заметить, что оно связано исключительно с элитарными церковными сооружениями, возведенными преимущественно

архитектуры, Византия и Русь, Москва 1989, с. 139–145; П.А. Раппопорт, *О деятельности византийских зодчих на Руси в XI в.*, Памятники средневековой культуры. Открытия и версии, Санкт-Петербург 1994, с. 197–205.

⁵ В.Н. Лазарев, *Византия и древнерусское искусство*, В.Н. Лазарев, Византийское и древнерусское искусство. Статьи и материалы, Москва 1978, с. 211–221; В.В. Лазарев, *Распространение византийских образцов и древнерусское искусство*, В.Н. Лазарев, Византийское и древнерусское искусство, с. 222–226.

⁶ В.Н. Лазарев, *Византия и древнерусское искусство...*, с. 218, 220.

⁷ Г.Ю. Івакін, О.М. Іоаннісян, Д.Д. Йолшин, Ю.В. Лукомський, *Дослідження Десятинної церкви в Києві у 2007–2008 рр.*, Матеріальна та духовна культура Південної Русі. Матеріали Міжнародного польового археологічного семінару, присвяченого 100-літтю від дня народження В.Й. Довженка (Чернігів-Шестовиця, 16–19 липня 2009 р.), Київ; Чернігів, 2012, с. 130–138.

⁸ В.Г. Пуцко, *Архитектурный ансамбль княжеского двора в Киеве*, Кремль России, Москва 2003, с. 224–241.

⁹ См.: В.Н. Лазарев, *Мозаики Софии Киевской*, Москва 1960; В.Н. Лазарев, *Михайловские мозаики*, Москва 1966; В.Н. Лазарев, *Древнерусские мозаики и фрески. XI–XV вв.*, Москва 1973.

¹⁰ В. Пуцко, *Киевский художник XI века Алимпий Печерский (По сказанию Поликарпа и данным археологических исследований)*, WSJ 25 (1979) 63–88.

на средства князей. Проникая в демократическую среду, эти образцы обычно подвергаются фольклоризации, чему существует немало примеров, как на византийской, так и на русской почве.

Нельзя сомневаться в том, что эпоха широкого приобщения Руси к византийской цивилизации представляет сложный и длительный процесс, у которого остаются очевидными лишь отдельные звенья. В течение конца X – первой половины XIII вв. здесь последовательно вырабатываются на основе усвоения византийского образца новые типологические варианты храмов. На их фасадный пластический декор во Владимиро-Суздальской Руси во второй половине XII – первой трети XIII вв. оказывает воздействие уже романская традиция, хотя круг моделей остается преимущественно византийским¹¹. Надо заметить, что стремление ввести в декор киевских храмов наряду с орнаментальным также сюжетный рельеф имело место во второй половине XI в.¹² Однако монументальная скульптура не получила тогда широкого развития по различным причинам, в том числе из-за отсутствия квалифицированных кадров резчиков по камню.

На основе творческого восприятия византийского опыта художественной обработки драгоценных металлов, с использованием конкретных образцов, возникло ювелирное искусство¹³. Широкое распространение в быту русской аристократии получили предметы украшения, выполненные с применением перегородчатых эмалей и черни¹⁴.

Византийский образец также предопределил художественный облик славяно-русской книги, искусство которой достигает высокого уровня развития, как в мастерстве каллиграфов, так и в иллюминации, изысканной и стильной¹⁵.

¹¹ Г.К. Вагнер, *Скульптура Древней Руси. XII век. Владимир. Боголюбово*, Москва 1969; Г.К. Вагнер, *Белокаменная резьба древнего Суздаля. Рождественский собор. XIII век*, Москва 1975; Г.К. Вагнер, *Скульптура Владимиро-Суздальской Руси. г. Юрьев-Польской*, Москва 1964.

¹² В.П. Даркевич, *О некоторых византийских мотивах в древнерусской скульптуре*, Славяне и Русь, Москва 1968, с. 410–419; В. Пуцко, *Киевские рельефы святых всадников*, Старинар. Нов. сер. 27 (Београд 1977) 111–124; Г.Ю. Ивакин, В.Г. Пуцко, *Киевский каменный рельеф с изображением Евстафия Плакиды*, РА 4 (2000) 160–167.

¹³ В.Г. Пуцко, *Золотарство давнего Киева*, Археология 3 (2008) 47–59; Г.Ф. Корзухина, *Киевские ювелиры накануне монгольского завоевания*, СА 13 (1950) 217–244.

¹⁴ Т.И. Макарова, *Перегородчатые эмали Древней Руси*, Москва 1975; Т.И. Макарова, *Черное дело Древней Руси*, Москва 1986.

¹⁵ В.Г. Пуцко, *Иллюминированная древнерусская книга XI–XIII вв. // Древняя Русь: вопросы медиевистики* 3(5) (2001) 43–54; В.Г. Пуцко, *Эмальерный стиль в художественном оформлении киевских рукописей XI в.*, Книжные центры Древней Руси. XI–XVI вв. Разные аспекты исследования, Санкт-Петербург 1991, с. 29–45.

Прослеживая развитие древнерусского искусства его начального периода во всех отраслях, можно заметить, как византийское наследие прививается на новой почве, не всегда одинаково удачно, но зато в большинстве случаев основательно, находя творческий отклик у местных мастеров. Художественное ремесло особенно оживляется после захвата Константинополя крестоносцами в 1204 г., когда, по-видимому, произошел некоторый отток греческих ремесленников на Русь¹⁶. Получает широкое распространение металлопластика, особенно – украшенных черневыми и рельефными изображениями бронзовых крестов-энколпионов.¹⁷ В целом сакральное искусство Руси первой половины XIII в. дает основание говорить об основательном усвоении византийского художественного наследия, позволявшем надеяться на высокий уровень собственного развития¹⁸. Оно занимало достойное место среди стран византийского культурного ареала¹⁹, заметно при этом отличаясь от западной художественной традиции того же времени²⁰.

Произведения лучших греческих мастеров были окружены на Руси особым пиететом. Многие иконы, привезенные из Константинополя, почитали, как чудотворные, и среди них сохранившиеся до наших дней Богоматери Холмской и Богоматери Владимирской. В первой половине XIII в., оказавшейся критической для Византийской империи, прибывшие оттуда мастера работают не только в Киеве, но и в других русских городах, о чем, в частности, свидетельствуют миниатюры выполненных в Ростове рукописей, а также широко известная икона Богоматери Белозерской, вероятнее всего написанная по заказу ростовского князя Глеба Васильковича²¹.

¹⁶ В. Пуцко, *Константинополь и киевская пластика на рубеже XII–XIII вв.*, *Byzantinoslavica* 57 (1998) 305–319.

¹⁷ Г.Ф. Корзухина, А.А. Пескова, *Древнерусские энколпионы. Нагрудные кресты-реликварии XI–XIII вв.*, Санкт-Петербург 2003.

¹⁸ В.Г. Пуцко, *Сакральное искусство Руси перед монголо-татарским нашествием: результаты и перспективы развития*, Проблемы славяноведения. Сборник научных статей и материалов 7 (Брянск 2005) с. 3–10.

¹⁹ См.: *L'art byzantin du XII^e siècle. Symposium de Sopočani. 1965*, Beograd 1967; T. Velmans, *Rayonnement de l'icone au XII^e et XIII^e siècle*, XV^e Congrès International d'études byzantines. Rapports et co-rapports. III. Art et archéologie, Athènes 1976, p. 195–227, pl. XLI–LI; *Древнерусское искусство. Русь. Византия. Балканы. XIII век*, Санкт-Петербург 1997.

²⁰ Ср.: *The Year 1200: A Symposium*, New York 1975.

²¹ В.Г. Пуцко, *Византийские художники-иллюминаторы славяно-русских рукописей начала XIII века*, Сообщения Ростовского музея 10 (2000) 77–85; В.Г. Пуцко, *Миниатюра Университетского евангелия и новые черты живописного стиля 1200-х гг.*, Сообщения Ростовского музея 12 (2002) 215–230; В.Г. Пуцко, *Икона “Богоматерь Белозерская” и проблемы византийско-русских историко-художественных параллелей XIII в.*, Реставрация и исследования памятников культуры Русского Севера. Сборник статей, Вологда 2011, с. 117–125.

Монголо-татарское нашествие оказалось для молодого, интенсивно развивающегося русского искусства почти катастрофой, выход из которой был очень трудным²². Ослабление связей с Византией сказалось во всех сферах духовной культуры, особенно – в иконописи, теперь подвергшейся сильной фольклоризации с ее грубоватой выразительностью. Византийские традиции в Киеве, южных и западных русских княжествах, сломанные в 1240-х гг., так и остались и не восстановлены в полном объеме в последующий период. Более счастливым в этом отношении оказался Новгород. По-видимому, связи все-таки не были совершенно прерваны, о чем косвенно говорит характер русских икон, представляющий своего рода отклик на одно из течений в греческой живописи того времени²³.

Нельзя с уверенностью сказать, когда именно возобновились культурные связи Руси с Византией после того, как император Михаил VIII Палеолог в 1261 г. снова завладел Константинополем и восстановил сильно уменьшенную в размерах Византийскую империю. Но, по свидетельству I Новгородской летописи, в 1338 г. “гречин Исая с други” расписал в Новгороде церковь Входа в Иерусалим. В Москве при митрополите Феогносте (1328–1353), в 1344 г., греческие мастера расписывают Успенский собор, а годом позже – их русские ученики иной храм. Среди сохранившихся византийских икон XIII–XV вв. есть и исторически связанные с русскими землями, так же как и произведения византийского золотного шитья²⁴. Русское искусство XIV в. постоянно ощущает византийские импульсы в своем развитии, прежде всего палеологовской иконописи²⁵. Сказались они, в частности, и в новгородской иконописи с ее устойчивыми местными традициями, особенно после выполнения приезжими греческими мастерами икон праздничного ряда Софийского собора в 1341 г.²⁶ Исключительно важный вклад в развитие русской иконописи внес выдающийся мастер Феофан Грек, с 1370-х гг. работавший в Новгороде,

²² В.Г. Пуцко, *Опустошение Руси: культура после трагедии 1238–1241 гг.*, Проблемы славяноведения. Сборник научных статей и материалов 14 (Брянск 2012) 5–23.

²³ В. Пуцко, *Крестonosцы и западные тенденции в искусстве Руси XII – начала XIV в.*, Actes du XV^e Congrès International d'études byzantines. Athènes – 1976. Т. II, Athènes 1981, p. 953–972; В.Г. Пуцко, *Вологодская икона тронной Богоматери и проторенессансная живопись Италии*, “Послужить Северу...” Историко-художественный и краеведческий сборник, Вологда 1995, с. 152–163.

²⁴ См.: *Византия. Балканы. Русь. Иконы конца XIII – первой половины XV века. Каталог выставки*, Москва 1991; *Средневековое лицевое шитье. Византия. Балканы. Русь. Каталог выставки* / Сост. Н.А. Маясова, Москва 1991.

²⁵ Подробнее см.: В.Г. Пуцко, *Новые направления в русском искусстве XIV века*, Russia Mediaevalis 4 (München 1979) 35–70.

²⁶ Э.С. Смирнова, *Живопись Великого Новгорода. Середина XIII – начало XV века*, Москва 1976.

а позже – в Москве и ее уделах²⁷. Продолжали привозить иконы и из Византии. Между 1387–1395 гг. игумен серпуховского монастыря Афанасий прислал из Константинополя в свою обитель сохранившийся до наших дней “Деисус поясной”²⁸. В 1398 г. великий князь московский получил в дар из византийской столицы икону “Спас, и ангели, и апостоли, и праведницы, а вси в белых ризах”, а тверской князь Михаил Александрович – икону с изображением Страшного суда. Под тем же годом упомянуто в летописи о поездке в Смоленск княгини Софии со своей свитой и детьми, из которой она “принесе оттуду многие иконы окованныя златом и серебром, еще же и часть честных страстей спасовых, еже бяху в Смоленске были давно принесены от Царегорода”²⁹. В контексте византийской столичной художественной традиции мог сформироваться как художник Андрей Рублев. Об этом свидетельствует классическая основа его творчества, получившая особое яркое отражение в Звенигородском чине³⁰.

Традиции палеологовского искусства в значительной мере предопределили стиль элитарной московской иконописи, окончательно оформившийся во второй половине XV в., возможно также не без участия греческих мастеров, виртуозная кисть которых опознается в написанных около 1497 г. иконах иконостаса Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря, обычно распределяемых между новгородскими и московскими мастерами³¹. Надо отдать должное московским князьям, которые уже в первой половине XIV в. не жалели денег на оплату высококвалифицированных константинопольских мастеров и, в конечном итоге, сделали искусство существенной частью своей имперской политики. И в XV в., когда Византия доживала свои последние дни, приютили искусных мастеров

²⁷ В.Н. Лазарев, *Феофан Грек и его школа*, Москва 1961; Г.И. Вздорнов, *Фрески Феофана Грека в церкви Спаса Преображения в Новгороде*, Москва 1976; Г.И. Вздорнов, *Феофан Грек. Творческое наследие*, Москва 1983.

²⁸ В.Н. Лазарев, *Новые памятники византийской живописи. Высоцкий чин*, В.Н. Лазарев, *Византийская живопись*, Москва 1971, с. 357–372; В.Г. Пуцко, *Высоцкий чин: византийский художественный импорт в Московскую Русь*, II Конференция “Города Подмосковья в истории российского предпринимательства и культуры”. Серпухов. Декабрь. 1997. Доклады, сообщения, тезисы, Серпухов 1997, с. 107–112.

²⁹ М.Д. Приселков, *Троицкая летопись. Реконструкция текста*, Москва; Ленинград 1950, с. 448–449.

³⁰ В.Г. Пуцко, *Звенигородский чин Андрея Рублева и палеологовская иконопись*, Звенигород за шесть столетий. Сборник статей, Москва 1998, с. 361–371.

³¹ См.: О.В. Лелекова, *Русский классический иконостас. Иконостас из Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря. 1497 год*, Т. I–II, Москва 2011.

резьбы, положивших начало развитию утонченной мелкой пластики, представленной замечательными образцами³².

Поствизантийский период принципиально не изменил характер греко-русских связей и роль художественного наследия. По-прежнему приезжали отдельные иконописцы и работали с местными мастерами, при этом отличаясь оригинальной манерой, свойственной мастерским Крита, с плотной красочной гаммой, объемной живописной моделировкой, умением работать уверенно жесткой пружинящей кистью³³. Русские мастера обычно предпочитают локальное цветовое пятно и передачу складок одежд тонкими графическими линиями. Отличает греческих иконописцев и знание анатомии. Художники с Крита, как известно, обеспечивали своей продукцией православные монастыри на Синае, Патмосе, Афоне, богатые дома греков, писали иконы также для католических монастырей Италии, итальянской знати, некоторых городских соборов. Последние не редко заказывали иконы в стиле итальянской готики, с более привычной для них иконографией, которая затем постепенно входила в обиход мастеров. Затем она свободно проникала и на русские земли, защищенная авторитетом “греческих писем”. Это обнаружилось во время пребывания в Пскове в 1495 г. новгородского архиепископа Геннадия, вступившего в спор с местными иконниками, которые относительно сомнительных изображений уверяли, что “сняты они с греческих”³⁴. Радикальной адаптации палеологовской иконописи обязан стиль работавшего в этот период прославленного Дионисия.

Произведения византийского и поствизантийского искусства бережно собирали московские князья, и после их частичной утраты в пожаре 1547 г. собрание было продолжено, теперь уже царями³⁵. С некоторых

³² В.Г. Пуцко, *Византийский стиль в московской деревянной резьбе XV века*, Уваровские чтения – VI: Граница и пограничье в истории и культуре. Материалы научной конференции (Муром, 16–18 мая 2005 г.), Муром 2006, с. 234–244.

³³ См.: М. Chatzidakis, *Les débuts de l'école crétoise et la question de l'école dite italo-grecque*, In memoria di Sofia Antoniadis, Venezia 1974, p. 169–211; М. Chatzidakis, *From Candia to Venice. Greek Icons in Italy. 15th–17th Centuries*, Athens 1993; *Греческие иконы с острова Крит XV–XVII вв. Из музейных и частных собраний. Каталог выставки*, Москва 2010.

³⁴ Н.К. Голейзовский, *Два эпизода из деятельности новгородского архиепископа Геннадия*, ВВ 41 (1980) 125–140.

³⁵ Ю.А. Пятницкий, *Московский Кремль и греко-русские связи XVI–XVII веков*, Русская художественная культура XV–XVI веков, Москва 1998, с. 23–29; Ю.А. Пятницкий, *Один из путей проникновения памятников балканского искусства в Россию*, Древнерусское искусство. Балканы. Русь, Санкт-Петербург 1995, с. 229–240. См. также: Б.Л. Фонкич, *Чудотворные иконы и священные реликвии Христианского Востока в Москве в середине XVII в.*, Очерки феодальной России 5 (Москва 2001) 70–97.

привезенных греческих икон делали списки-реплики. Греческие мастера-ювелиры в XVI–XVII вв. трудились в придворных кремлевских мастерских. Большая часть византийских камней привезена была уже в поствизантийский период, о чем свидетельствуют их русские ювелирные оправы³⁶. В середине XVII в. из монастырей Афона привезено в Москву большое количество византийских лицевых рукописей, а в XIX в. вывезен ряд икон конца XIII – середины XVIII вв.³⁷ Теперь их рассматривали не только как святыни, но и в качестве памятников сакрального искусства.

Трудно не заметить, что в течении столь длительного периода в отношении к византийскому художественному наследию на Руси можно отметить смену эпох. В древнейший период благодаря этому наследию происходит формирование русского христианского искусства как составной части национальной духовной культуры. Затем в течении нескольких столетий, в эпоху Палеологов, Византия служит проводником нового художественного направления с его высокими достижениями, получающими творческий отклик на Руси. Наконец, в поствизантийский период художественное наследие Византии сохраняет свою притягательность, и произведения тщательно собирают, как святыни, хранят, а позже и изучают. К этому наследию апеллируют и русские старообрядцы, обращающиеся, при недоступности оригиналов, к продукции критских мастеров, порой отличающейся широким воздействием западной иконографии, от чего, надо заметить, не была совершенно свободна и собственно византийская иконопись XIII–XV вв.³⁸

В целом византийское художественное наследие на Руси значительно более обширное, чем это можно отразить в отдельных примерах, пусть и показательных. Его можно видеть в средневековом русском искусстве в целом, во многих отношениях отличающемся от своих греческих прототипов. В этом сказалось иное восприятие, обусловившее поиски собственного пути, при навсегда сохранившемся почтительном отношении к далеким греческим учителям. Искусство созданное усилиями многих поколений мастеров стало подлинно национальным. Однако при этом хорошо помнящим о своих истоках, преемственно возводящих к одной из самых значительных мировых традиций.

³⁶ В. Пуцко, *Византийские камни в Новгороде*, Чело 2 (13) (Новгород 1998) 29–33.

³⁷ *Древности монастырей Афона X–XVII веков в России. Из музеев, библиотек, архивов Москвы и Подмосковья. Каталог выставки*, Москва 2004.

³⁸ См.: В.Г. Пуцко, *Художественное наследие Византии и русские старообрядцы*, Старообрядчество: история, культура, современность 9 (Москва 2002) 11–24.