

Г. К. ВАГНЕР

Рублевская традиция во взглядах на искусство Аввакума *

«Через все наше художественное развитие красной нитью проходят рублевские темы». Эти проникновенные слова М. В. Алпатова¹ можно было бы взять в качестве эпиграфа к моему сообщению.

Понятие «рублевские темы» употреблено М. В. Алпатовым, конечно, не в сюжетном смысле «Рублевская тема» — это тема этики и эстетики, психологии и гносеологии Рублева. Поскольку в средние века все эти аспекты не расчленились, довольно трудно вычленить собственно эстетический момент. Поэтому если речь будет идти об «эстетике Андрея Рублева», то только в том широком смысле, который вложил в понятие средневековой эстетики С. С. Аверинцев, т. е. в смысле эстетической окрашенности всего мировоззрения.² В равной степени, конечно, это относится и к Аввакуму, который, как известно, принимал горячее участие в «эстетических спорах» XVII в., опираясь на заветы «добрых изюграфов».³ Кто же были эти «добрые изюграфы»? Поиски ответа на этот вопрос и привели меня к теме настоящей заметки. Надо сразу сказать, что разработки литературоведов оказали мне гораздо бóльшую помощь, нежели работы искусствоведов, но, полагаю, настоящему искусствоведу сказанное не будет обидным, так как тема имеет принципиальное значение для судеб русского искусства.

Прежде чем перейти к «бунташному» XVII веку, необходимо вкратце напомнить о судьбах рублевского наследия в предшествующее время

Как бы ни было сложно развитие русского искусства в XV в., но «у современных Рублеву живописцев и у его ближайшего потомства, вплоть до Дионисия, память о нем не ослабевала», — пишет лучший знаток и ценитель творчества художника М. В. Алпатов.⁴ Правда, после Дионисия наступило время, когда великого мастера «все меньше и меньше понимали»,⁵ но «к середине XVI века интерес к творчеству Андрея Рублева возрастает вместе с признанием его огромного авторитета Царская власть и церковь, опираясь на имя великого художника, пытаются противопоставить его напору новых веяний»⁶

Приведенные слова могут вызвать сомнение: если «напор новых веяний» сдерживался при помощи авторитета Рублева, то не являлись ли творчество, стиль и вся эстетика великого русского предвозрожденца не-

* Доклад, прочитанный на научной конференции, посвященной 600 летию Куликовской победы (Москва, Музей им. Андрея Рублева, 25 сентября 1980 г.)

¹ Алпатов М. В. Андрей Рублев и русская культура — В кн. Андрей Рублев и его эпоха М., 1971, с. 14—15

² Аверинцев С. С. Предварительные заметки к изучению средневековой эстетики — В кн. Древнерусское искусство. Зарубежные связи М., 1975, с. 373

³ См. Памятники истории старообрядчества XVII в. Л., 1927, кн. 1, вып. 1, стб. 291 (РИБ, т. 39)

⁴ Алпатов М. В. Андрей Рублев и русская культура, с. 14

⁵ Там же

⁶ Кузьмина В. Д. Древнерусские письменные источники об Андрее Рублеве — В кн. Андрей Рублев и его эпоха М., 1971, с. 119

ким консервирующим фактором? Чтобы разобраться в этом ответственном вопросе, надо, конечно, досконально знать, какие именно стороны творчества Андрея Рублева и каким именно «новым веянием» противопоставлялись. Не были ли консервирующим фактором сами эти «новые веяния»?

Относительно искусства XVI в., особенно второй его половины, решение вопроса, казалось бы, могло помочь так называемое «дело дьяка Висковатого» (ум. в 1570 г.). Известно, что Иван Висковатый выступал против «новшеств», вводимых в основном псковскими живописцами при возобновлении после пожара внутреннего убранства храмов Московского Кремля. Но, во-первых, характер этих новшеств (в основном иконографических) очень противоречив,⁷ чтобы считать их целиком «передовыми». Во-вторых, очень смутным представляется, если можно так выразиться, эстетическое кредо самого Висковатого. Его апелляция к традициям еще мало о чем говорит. Во всяком случае она касалась больше иконографии; относительно же стиля мы можем только гадать.

Гораздо больше материала для ответа на интересующий нас вопрос мы можем получить, обратившись к высказываниям другого ревнителя старины — протопопа Аввакума (1621—1682). Выступая против «новшеств» «царских изуграфов», Аввакум не в пример Висковатому довольно развернуто излагал свои взгляды на изобразительное искусство. В литературе его взгляды рассматриваются чаще всего в негативном аспекте, т. е. с точки зрения отрицательного отношения Аввакума к новым тенденциям в русской живописи второй половины XVII в., безоговорочно признаваемым прогрессивными. В академической «Истории русского искусства», например, эти новые тенденции противопоставляются «отсталому» направлению,⁸ в число защитников которого попадает и Аввакум. Та же точка зрения нашла отражение в «Истории русского искусства», изданной Институтом теории и истории искусств при Академии художеств СССР.⁹ В энциклопедическом словаре мы также читаем: «... в целом взгляды Аввакума были консервативны».¹⁰

С суждением об Аввакуме как ретрограде в эстетических воззрениях трудно примириться. Правда, известно немало примеров несовпадения у крупных деятелей их общественных и эстетических идеалов (особенно в области изобразительного искусства), но в основном они относятся к XIX в., когда дифференциация мировоззрения зашла довольно далеко. Для XVII в., хотя это было уже начало новой истории, еще характерна цельность психологической, по крайней мере в личностном плане.

Можно было бы привести несколько примеров, когда, столкнувшись с указанной дилеммой, исследователи пытались найти какой-то компромиссный выход из создавшегося положения, но всякий раз это делалось «за счет» Аввакума, т. е. за счет якобы несовпадения его субъективного восприятия с объективным ходом истории. Между тем углубленное исследование эстетических взглядов Аввакума показывает, что этот сложный вопрос может быть решен совершенно бескомпромиссно.

Подойдя к анализу высказываний Аввакума об изобразительном искусстве со стороны не столько негативных, сколько позитивных положений, А. Н. Робинсон выявил и четко обобщил лежащие в их основе принципы, которые можно свести к следующему: 1) божественное по своей высоте — по существу «не человекообразно»;¹¹ поскольку, однако, Христос вочеловечился, то его «сугубой» природе свойственна особая «гос-

⁷ См. подробно: Подобедова О. И. Московская школа живописи при Иване IV. М., 1972, с. 9 и сл.

⁸ История русского искусства. М., 1959, т. 4, с. 464.

⁹ См.: История русского искусства. М., 1957, т. 1, с. 144—145. (Академия художеств СССР. Научно-исследовательский институт теории и истории искусств).

¹⁰ Советская историческая энциклопедия. М., 1961, т. 1, с. 64.

¹¹ Памятники истории старообрядчества XVII в., кн. 1, вып. 1, стб. 612.

подня красота»;¹² 2) человек («истинный христианин») как по житию и естеству, так и по духовному облику должен быть «богоподражателем»,¹³ т. е. иметь «лице, и руже, и нозе, и все чувства тончава и измождала от поста, и труда, и всякая им находящая скорби».¹⁴

Можно подумать, что идеалом Аввакума был образ анахорета-аскета. Но это не так. Аввакум, и это тонко подметил А. Н. Робинсон, никогда не выступал сторонником «темнообразных» икон. Наоборот! Он ратовал за естественное «румянство», а не за искусственную «белость»; допускал «красивые ризы», должные быть у отцов церкви.¹⁵ Требование изображать святых такими, какими они были «в жизни»,¹⁶ основывалось у Аввакума не на одностороннем принципе «плотскости», против чего он боролся, а на высочайшем принципе полной духовной красоты. Хорошо известно, что таких же взглядов придерживались и единомышленники Аввакума.

Все сказанное рисует нам Аввакума как апологета той красоты, которую, по его словам, хорошо передавали «добрые изуграфы».¹⁷ Каких же «добрых изуграфов», повторяю, имел в виду Аввакум?

Если бы Аввакум назвал хотя бы одно имя, то мы имели бы возможность воссоздать круг его любимых художников. Но Аввакум здесь был скуп на имена. Он ни разу не упомянул даже Андрея Рублева или Дионисия. Тем не менее есть некоторые основания считать, что именно на их произведениях и сложилась аввакумовская эстетика «тонкостных чувств», «плоти и души обожженного человека».¹⁸

Напомню, что Аввакум впервые побывал в Москве в 1647 г., а переехал в нее из Юрьевца-Поволжского в 1652 г. Это произошло не без содействия царского духовника протопопа Стефана Вонифатьева, в «братию» которого молодой Аввакум тут же и вошел.¹⁹ Стефан Вонифатьев жил в Кремле и в те годы играл видную роль в нравственном очищении русского духовенства и возвышении церковных обрядов. По-видимому, Стефана и Аввакума связывало более чем простое знакомство. Аввакум часто ходил к своему доброхоту в Кремль.²⁰ Позднее, по возвращении из сибирской ссылки (1664 г.), Аввакум и сам жил в Кремле, пользуясь на короткое время милостями царя Алексея. Я заостряю внимание в первую очередь на этих биографических фактах (а не на выступлениях Аввакума против Никона), чтобы иметь возможность очертить тот круг московской живописи, который мог воздействовать на формирование художественного вкуса и убеждений Аввакума. Особенно, конечно, интересны в этом отношении встречи Аввакума с Вонифатьевым, падающие на 1647—1648 и 1652—1653 гг. В 1653 г. Аввакум был сослан в Сибирь.

Несмотря на то что в первой половине XVII в. появились новые иконостасы в церкви Ризположения (1627 г.) и в соборе Чудова монастыря (1626 г.), а также роспись Успенского собора (1643 г.), во фресках и иконах кремлевских соборов еще господствовал «дух XVI века», в свою очередь сохраняющий художественную образность эпохи Андрея

¹² Там же, стб. 244.

¹³ Там же, стб. 514, 909.

¹⁴ Там же, стб. 291. Свое исследование А. Н. Робинсон изложил в нескольких работах, см.: Робинсон А. Н. 1) Идеология и внешность: (Взгляды Аввакума на изобразительное искусство). — ТОДРЛ, М.; Л., 1966, т. 22; 2) Борьба идей в русской литературе XVII века. М., 1974; 3) Творчество Аввакума в историко-функциональном освещении. — В кн.: Русская литература в историко-функциональном освещении. М., 1979.

¹⁵ Робинсон А. Н. Борьба идей в русской литературе XVII века, с. 298—299, 303.

¹⁶ Робинсон А. Н. Идеология и внешность, с. 373.

¹⁷ См.: Памятники истории старообрядчества XVII в., кн. 1, вып. 1, стб. 291.

¹⁸ Там же, стб. 645.

¹⁹ Робинсон А. Н. Борьба идей в русской литературе XVII века, с. 28—29.

²⁰ Материалы для истории раскола за первое время его существования / Под ред. Н. Субботина. М., 1874, т. 1, с. 14.

Рублева и Дионисия.²¹ Мнение, что Аввакум не мог видеть самих работ этих художников,²² ничем не подтверждается. Особенно хорошо знакомы и близки Аввакуму должны были быть иконы и фрески Благовещенского собора, поскольку Стефан Вонифатьев был связан прежде всего с этим семейно-дворцовым храмом. О царящей в нем, в его иконах и фресках кисти Феофана Грека, Прохора с Городца, Андрея Рублева и Феодосия (сына Дионисия), эстетике «тонкости чувств» говорить не приходится. С искусством самого Дионисия Аввакум был непосредственно знаком по росписям Успенского собора. Что же касается росписи Архангельского собора, законченной в 1666 г., то Аввакум увидел ее лишь по возвращении из сибирской ссылки. Не исключая других источников формирования художественных взглядов Аввакума, я думаю, что именно кремлевские впечатления здесь играли решающую роль. Они по силе своего воздействия более чем что-либо другое воспитали у него преклонение перед «господней красотой» человеческого образа и неприятие «плотского» стиля царских живописцев XVII в. Проявился ли в этом консерватизм Аввакума? Нет! Аввакум, как хорошо сказал А. Н. Робинсон, выступал защитником «непреходящей красоты».²³ Я считаю возможным сказать больше: сложившийся в эпоху Андрея Рублева гармоничский идеал красоты духа и тела «обожженного человека» нашел во взглядах Аввакума более ясно выраженное, нежели в московской живописи XVII в., предвозрожденческое начало. Может быть, даже правильнее говорить не о предвозрожденческом, а ренессансном начале. Поясню суть этого несколько странного на первый взгляд заключения.

Ренессансно-барочные тенденции в русском искусстве XVII в. давно не вызывают сомнения, так что об этом нет нужды говорить. Сейчас важнее детализировать проблему.

Д. С. Лихачев высказал и убедительно аргументировал мысль о том, что русское барокко XVII в., в сущности, выполняло ренессансную функцию.²⁴ Сказанное о художественных взглядах Аввакума позволяет думать, что ренессансная функция русского искусства XVII в. проявлялась по меньшей мере двояко: в развитии великих традиций эпохи Рублева—Дионисия и в так называемой модифицированной форме, т. е. в барочном обличье. Аввакум не был ни консерватором, ни архаистом во взглядах на изобразительное искусство. Подобно своему великому предшественнику и в некотором отношении даже прообразу — знаменитому Джироламо Савонароле (1452—1498), Аввакум выступал страстным защитником истинного величия и чистоты Человека в единстве его духовных и плотских качеств. Как и Савонарола, Аввакум был противником не нового, а только гипертрофии этого «нового», выразившейся в превознесении художниками плотского начала над духовным, что Аввакум характеризовал как «опровергоша долу горняя».²⁵ Ведь именно такой «перегиб» в сторону чувственности имел место и в итальянском Возрождении.²⁶

Не следует забывать, что Аввакум отрицательно относился не ко всей современной ему московской живописи, а прежде всего к «плотскому» стилю «царских изуграфов»,²⁷ в творчестве которых откровеннее сказались барочные тенденции. Но ведь от внимательного взгляда историка искусства не может укрыться такой факт, как достаточный эклектизм

²¹ Данилова И. Е., Мнева Н. Е. Живопись XVII века. — В кн.: История русского искусства. М., 1959, т. 4, с. 347, 357.

²² Такое мнение было высказано И. Л. Бусевой-Давыдовой на конференции музеев Московского кремля в октябре 1983 г.

²³ Робинсон А. И. Идеология и внешность, с. 381.

²⁴ Лихачев Д. С. Барокко и его русский вариант XVII века. — РЛ, 1969, № 2, с. 18—45.

²⁵ Памятники истории старообрядчества XVII в., кн. 1, вып. 1, стб. 283.

²⁶ См. подробно: Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. М., 1978, с. 571.

²⁷ Этот вопрос хорошо освещен А. Н. Робинсоном.

этих тенденций. Может быть, правильнее говорить не об эклектизме, а о своеобразной «сплюснутости» художественного процесса, когда вследствие ускоренного развития новое усваивалось довольно поверхностно. Как уже сказано, в московской живописи XVII в. было и другое направление, кажущееся на первый взгляд более традиционным, даже архаизирующим, но, как мне представляется, являющееся более последовательным и органичным. Я имею в виду творчество таких художников, как Никита Павловец и Федор Зубов. Они не подпали под влияние «плотского стиля». Первому принадлежит прекрасная икона «Троицы» (1671 г.), хотя и выполненная с применением новой светотеневой моделировки, но сохраняющая многое от рублевской традиции, причем не только в круговой композиции, но и в поэтичности образов.²⁸ Федор Зубов предстает как художник, весьма искусный в многофигурных сценах, но вместе с тем тонко чувствующий единоличный образ, о чем говорит его икона «Богоматерь Одигитрия» (1776 г.). Конечно, было бы неверным сопоставлять это направление с тем возрождением эпического имперсонализма, которое имело место в итальянском искусстве XV в. в лице Пьеро делла Франческа,²⁹ но все же показательно, что в эпоху интенсивных реалистических исканий, неизбежно сопряженных с индивидуалистическими тенденциями, происходит этот возврат к искусству великого обобщения, в котором индивидуальное не растворяется, а поднимается до всеобъемлющего значения. Никита Павловец и Федор Зубов не были одиночками в своем творчестве. Изучение этой линии развития русской живописи XVII в. представляет исключительный интерес.³⁰ Не огрубляя натуралистически образ (против чего и восставал Аввакум), это направление сохраняло немало черт живописи XV—XVI вв. и вместе с тем не было чуждо новой «световидной» манере. По применение этой манеры не привело к тому, что Аввакум называл «опровергоша долу горняя». «Горнее» сохранялось, но выступало в более материально-эстетизированной форме.

Сказанное относится и к иконе-портрету Аввакума, выполненному на рубеже XVII и XVIII вв. где-то на Керженце, в старообрядческой среде. По мнению такого знатока всего, что касается Аввакума, как В. И. Малышев, портрет этот наделен «индивидуальными чертами».³¹ Перед нами высокий мужественный человек, про которого никак не подумаешь, что он в течение многих лет выдерживал заключение в земляной тюрьме. Лицо Аввакума, обрамленное длинными седыми волосами и длинной седой бородой, «имеет строгое, самоуверенное выражение, полное затаенной жизни, с нервным напряжением».³² Аввакум изображен стоящим на сферически изогнутом поземе, как бы на сегменте земного шара, что невольно вызывает космологические ассоциации.

Как бы ни был фрагментарен приводимый мною материал, но он позволяет думать, что художественная образность («эстетика») эпохи Андрея Рублева—Дионисия не только сохраняла свое значение во взглядах Аввакума, но в известной мере жила и в живописи XVII в. Развитие этой линии русского искусства, которую можно было бы назвать лирико-классической, шло медленнее, но, я сказал бы, гораздо органичнее. И если бы живопись второй половины XVII в. не была захлестнута чисто внешне подхваченным барокко, то русское Предвозрождение смогло бы сделать существенный шаг вперед, к русскому Возрождению.

²⁸ Данилова И. Е., Мневая Н. Е. Живопись XVII века, с. 396.

²⁹ Лазарев В. Н. Пьеро делла Франческа. М., 1965, с. 5 и сл.

³⁰ Когда настоящая статья была уже написана и сдана в издательство, вышла интересная книга В. Г. Брюсовой «Гурий Никитин» (М., 1982), в которой рассматривается этот вопрос.

³¹ Малышев В. И. История «иконного» изображения протопopa Аввакума. — ТОДРЛ. М.; Л., 1966, т. 22, с. 389.

³² Там же.

Конечно, о полном усвоении Аввакумом эстетики эпохи Андрея Рублева—Дионисия не могло быть и речи. Андрей Рублев в своей «Троице» утверждал идею единства, что было в духе того времени. Аввакум же мыслил Троицу как изображение «трех царей небесных», равных «по власти». ³³ Но это не помешало проявлению общего у обоих: именно через творчество Аввакума в русской культуре XVII в. удерживалось могучее чувство вечного, ³⁴ столь глубоко выраженное в свое время в искусстве Андрея Рублева. Более того, через творчество Аввакума это чувство вечного было усвоено и более поздним русским искусством. ³⁵ Какой же механизм лежал в основе этой этико-эстетической преемственности? Ответ на этот вопрос был бы лучшим оправданием настоящей заметки.

Решая аналогичный вопрос относительно литературы, А. Н. Робинсон подметил закономерность, состоящую в том, что «вечность» шедевров вырисовывается тем явственнее, чем равноправнее символика постоянных тем (и образов) объединяется с их эпохальной реализацией. ³⁶ Или иначе: вечность шедевров тем фундаментальнее, чем универсальнее заложенная в них (чаще всего интуитивно) эмоционально-эстетическая, национально-психологическая функция. ³⁷ Именно на этом высоком нравственно-эстетическом уровне яснее всего вскрывается общность между эстетикой Андрея Рублева и эстетикой Аввакума, та общность, которая и была причиной неприятия Аввакумом ограниченного «плотского» стиля русской живописи второй половины XVII в.

Раскольники XVII в. говорили о посланиях Аввакума: «... те письма светлея солнца, и все добры». ³⁸ Таковы же были главные качества творений Андрея Рублева. Несомненно, что только в условиях сугубо обостренного переживания Добра, Любви, Правды, Справедливости и т. п. «вечных тем» ³⁹ и адекватного воплощения их в живописные образы Андрей Рублев смог сообщить им «непреходящую красоту». Аввакум был не менее, если не более, чуток к этим «вечным темам», почему и эстетика «тонкостных» чувств была ему ближе эстетики «плотского». В сущности, эта эстетическая альтернатива постоянно стояла и перед всеми последующими русскими художниками-правдоискателями, и, мне думается, что здесь можно было бы построить художественный ряд, уходящий корнями в рублевско-аввакумовское, а не в ушаковско-владимировское наследие.

³³ Памятники истории старообрядчества XVII в., кн. 1, вып. 1, стб. 588, 595.

³⁴ См. подробно: Робинсон А. Н. Творчество Аввакума в историко-функциональном освещении, с. 170—172.

³⁵ Этой теме, по существу, посвящена вся работа А. Н. Робинсона «Творчество Аввакума в историко-функциональном освещении».

³⁶ Робинсон А. Н. Творчество Аввакума в историко-функциональном освещении, с. 175.

³⁷ Там же, с. 178.

³⁸ Материалы для истории раскола за первое время его существования. М., 1886, т. 8, с. 213, 389.

³⁹ Робинсон А. Н. Творчество Аввакума в историко-функциональном освещении, с. 180.