

АКСЕЛЬ ПАНЦЕР

Размышления
у картины
ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

живопись • история • размышление

Аксель Панцер

**Размышления у
картины. Часть третья.**

«Автор»

2026

Панцер А.

Размышления у картины. Часть третья. / А. Панцер — «Автор», 2026

В первых двух частях почти каждый рассказ начинался так: вот картина. Посмотрим. Здесь иногда будет иначе. Перед нами окажется стена собора. Несколько фресок. Иконостас. Страница рукописи. Целая мастерская. Иногда одна работа станет центром разговора. Как «Троица» Рублёва. Иногда понадобится посмотреть сразу на несколько произведений, потому что история изменения важнее одного шедевра. Но правило останется прежним. Сначала — увидеть. Потом — понять.

Аксель Панцер

Размышления у картины. Часть третья.

РАЗМЫШЛЕНИЯ У КАРТИНЫ

Часть третья

От иконы к портрету

Аксель Панцер

Пролог к третьей части

До того, как художник стал художником

В конце второй части перед нами стоял человек. Один глаз. Военная гимнастёрка. Лицо, на котором история оставила след. Гелий Коржев написал его в XX веке — в то время, когда русский художник уже обладал всем тем, что сегодня кажется нам естественным. У него была мастерская. Холст. Масляные краски. Профессиональное образование. Музейная традиция. История искусства за спиной. Право выбирать сюжет. Право спорить со зрителем. Право писать человека таким, каким считает нужным. Даже право отказаться от изображения человека вообще. Мы прошли долгий путь. От Репина — к Малевичу. От Левитана — к Пименову. От Серова — к Коржеву. Смотрели, как художник изображает человека, природу, историю, войну, город, одиночество, труд. Но всё это время мы почти не задавали одного вопроса. Наверное, самого простого. Откуда взялся сам русский художник? Не Репин. Не Серов. Не Рублёв. Вообще художник. Человек, который однажды понял, что линия и цвет способны сказать больше, чем украшение вещи.

Что изображение может существовать не только как знак. Что лицо можно не просто обозначить — а всматриваться в него. Что дерево может быть не символом дерева — а конкретным деревом. Что у человека есть индивидуальное выражение. Что свет бывает разным утром и вечером. Что пространство можно показать уходящим вдаль. Что один человек не похож на другого. Сегодня всё это кажется настолько очевидным, что трудно представить искусство, устроенное иначе. Но оно было устроено иначе. И третья часть нашей книги будет именно об этом. Не о двадцати знаменитых картинах. А о долгом пути, после которого знаменитая картина вообще стала возможна.

Представим художника, у которого нет холста

Это хороший мысленный эксперимент. Нет магазина художественных принадлежностей. Нет тюбиков с краской. Нет готового грунтованного холста. Нет мольберта привычного нам типа. Нет альбома репродукций, по которому можно изучать старых мастеров. Нет музея. Нет художественного училища. Нет даже профессии «живописец» в современном смысле. Но желание изображать уже существует. Человек проводит линию. Повторяет её. Создаёт ритм. Ромб. Круг. Крест. Птицу. Коня. Дерево. Солнце. И постепенно становится понятно: изображение может быть не только украшением. Оно может что-то значить. В ранней культуре восточных славян геометрические, растительные и зооморфные мотивы существовали прежде всего в орнаменте — на предметах быта, одежде, вещах, связанных с повседневной жизнью и верованиями. Мы ещё не можем назвать это живописью в том смысле, в каком называем живописью Репина. Но здесь уже происходит очень важное.

Человек учится превращать мир в изображение. Сначала — не копировать. А обозначать.

Ромб ещё не поле

Но напоминает о поле. Круг ещё не солнце. Но заставляет вспомнить солнце. Дерево может быть сведено к нескольким линиям. Птица — к силуэту. Конь — к условному знаку. Современному зрителю легко сказать:

— Нарисовано неправильно.

Но правильность здесь измеряется другим. Изображение должно быть узнаваемым не потому, что точно передаёт анатомию. Оно должно работать как знак. Мы уже встречались с чем-то подобным гораздо позже — у Малевича. Только путь будет обратным. Малевич сознательно отказывается от предметного мира после многих столетий реалистической живописи. Древний мастер ещё только движется к нему. Один художник уже знает, как написать пространство, тело, свет и перспективу — и отказывается. Другой всего этого ещё не знает. Но оба понимают: изображение не обязано быть буквальной копией мира. Иногда ему достаточно формы.

Потом на Русь приходит другой художественный язык

988 год традиционно считается поворотной датой. Принятие христианства принесло не только новую религию. Вместе с ней пришла огромная культурная система. Книга. Архитектура. Богослужение. Мозаика. Фреска. Икона. Новый набор сюжетов. Новые представления о том, что вообще должно быть изображено и зачем. Различные источники по истории русской живописи именно с этим событием связывают мощное усиление византийского влияния и появление новых художественных форм. Это был колоссальный переход. До этого изображение могло жить на небольшом предмете. В узоре. На ткани. В резьбе. Теперь перед художником поднимается огромная стена храма. И эту стену нужно заполнить.

Представим первый большой храм

Не глазами историка. Глазами человека, который никогда не видел ничего подобного. Высокое пространство. Камень. Полумрак. Свет из узких окон. Где-то наверху — лик Христа. В алтаре — огромная Богоматерь. Золотая мозаика мерцает при движении света. Фигуры находятся значительно выше человеческого роста. Изображение больше не помещается в руке. Оно окружает человека. Храм становится целым миром. В различных источниках по истории русской живописи очень точно прослеживается эта связь архитектуры и живописи: роспись стены не существовала отдельно от здания, а подчинялась устройству храма и его богослужебному смыслу. Это принципиально. Сегодня мы можем снять картину со стены. Перенести в другой зал. Продать. Повесить рядом с другой. Средневековую храмовую роспись невозможно понять так же. Она существует вместе со стеной. Свод определяет композицию. Апсиды — форму. Арка — границы изображения. Архитектура буквально говорит художнику: здесь будет это.

А здесь — другое.

Художник ещё не свободен

Во всяком случае, не в нашем современном понимании. Он не приходит утром и не спрашивает себя:

— Что бы мне сегодня написать?

Натюрморт? Портрет? Пейзаж? Ему задан сюжет. Задана функция изображения. Существуют образцы. Существуют правила. Существуют традиции того, как должен выглядеть святой. Как располагаются фигуры. Какие события изображаются. Где они находятся в храме. Позже появятся специальные иконописные руководства, образцы и устойчивая система разделения труда между мастерами. Один приготовит доску. Другой — краски. Один создаст рисунок. Другой напишет лицо. Третий — одежду. Четвёртый — архитектуру или растительность. Пятый — золото. Различные источники по истории русской живописи подробно описывают такую артельную организацию работы и сам принцип формирования мастерской-школы вокруг ведущего мастера. Современному человеку это кажется странным. Мы привыкли: картина — произведение одного автора. Подпись в углу. Имя в каталоге. Выставка. Биография. А здесь произведение может быть результатом коллективного труда.

И имя большинства мастеров никогда не станет известно.

Значит ли это, что художника ещё нет?

Нет. Вот тут начинается самое интересное. Правила существуют. Но человек всё равно остаётся человеком. Один мастер проводит линию жёстче. Другой — мягче. Один любит красное. Другой строит композицию спокойнее. Один лик получается суровым. Другой — удивительно светлым. Один художник почти не выходит за границы образца. Другой, формально соблюдая всё необходимое, создаёт образ, который через шестьсот лет невозможно спутать с работой соседа. И именно здесь возникает один из главных вопросов всей третьей части: сколько свободы может существовать внутри канона?

Мы привыкли противопоставлять свободу и правило

Кажется: если есть строгий образец — нет творчества. Но история искусства постоянно опровергает такую простую формулу. Стихотворение тоже имеет форму. Музыка — лад и ритм. Архитектура — законы конструкции. Даже реалистический художник XIX века не абсолютно свободен. Его ограничивают: холст; материал; анатомия; перспектива; сама видимая природа. Вопрос не в том, существуют ли ограничения. Они существуют всегда. Интереснее: что художник способен сделать внутри них? Именно поэтому Андрей Рублёв станет для нас особенно важен. Он не разрушит иконописный язык. Не объявит:

— Всё, что было до меня, неправильно.

Не станет писать святых как случайных прохожих. Но внутри традиции найдёт такую гармонию цвета, линии и отношений между фигурами, что его произведения будут восприниматься как совершенно самостоятельный художественный мир. Так возникает школа. Не тогда, когда ученик отвергает учителя. Иногда — когда продолжает его настолько хорошо, что традиция становится новой.

Мы будем смотреть не только на иконы

Потому что история русской живописи не помещается на одной доске. Будут фрески. Мозаики. Книжные миниатюры. Именно миниатюра особенно интересна. Книга меньше храма. Её рассматривает один человек или небольшая группа. Художнику не нужно организовывать огромную стену. И потому на страницах рукописей постепенно появляется то, что в большом церковном искусстве проникало осторожнее: бытовые подробности; одежда; оружие; лодки; пиры; лица князей; сцены из истории. В различных источниках по истории русской живописи этот процесс прослеживается от Остромирова Евангелия и Изборника Святослава до более поздних рукописей, где художник всё внимательнее смотрит на окружающую жизнь. И это чрезвычайно важный момент. Чтобы написать реальную ладью, нужно посмотреть на ладью. Чтобы изобразить русские сани, нужно увидеть сани. Чтобы написать одежду, нужно наблюдать человека в этой одежде. Каждая такая деталь немного разворачивает художника от образца — к миру.

Сначала мир входит в искусство через мелочи

Не сразу появляется портрет. Сначала появляется правильный рукав. Настоящий шлем. Форма лодки. Дом, немного напоминающий настоящий дом. Дерево, которое уже не только условный знак растения. Лицо, в котором вдруг можно увидеть индивидуальное выражение. Это происходит медленно. Иногда столетиями. Мы будем постоянно замечать это движение. Как будто художник находится внутри тёмной комнаты, а дверь наружу постепенно открывается. Сначала щель. Потом больше света. Потом уже видно улицу. И наконец человек выходит.

Но путь не будет прямым

История искусства вообще редко похожа на лестницу: первая ступень; вторая; третья; и дальше только вверх. Может быть яркий расцвет. Потом возвращение к более строгому образцу. Одна школа развивается быстрее. Другая сохраняет старую традицию. Один мастер смотрит на Запад. Другой сознательно защищает древний канон. XVII век особенно ясно покажет это столкновение. В русское искусство начинают проникать западноевропейские — тогда часто говорили «фряжские» — формы, гравюры, новые композиционные приёмы и всё более сильный интерес к светской живописи. Различные источники по истории русской живописи

связывают именно с XVII столетием заметный поворот к западным образцам в портрете, исторических и аллегорических сценах и других нецерковных жанрах. То, что раньше существовало почти исключительно внутри храма, начинает выходить наружу. В палату. Во дворец. В дом.

И вдруг человеку понадобится собственное лицо

Не лик святого. Не образ идеального князя. Не фигура внутри священной истории. Своё. Вот здесь начинается один из самых захватывающих переходов третьей части. Появляется парсуна. Странная вещь. Она уже хочет быть портретом. Но ещё помнит икону. Человек может быть назван. Мы знаем его положение. Иногда узнаём конкретную историческую личность. Но фигура ещё стоит почти так, как прежде стоял святой. Фронтально. Неподвижно. Торжественно. Тёмный фон. Особая условность лица. И вот перед нами буквально момент, когда один художественный язык превращается в другой.

Икона не исчезает

Это тоже важно. Не нужно представлять историю так: была икона, появился портрет, икона закончилась. Так не бывает. Древняя традиция продолжает существовать. Церковное искусство живёт своей жизнью. Рядом рождается светское. Некоторое время они даже пользуются похожими приёмами. Один мастер может знать оба языка. Старое не всегда умирает, когда появляется новое. Иногда они десятилетиями существуют рядом. Именно поэтому переходные эпохи особенно интересны. В них всё немного не на своём месте. Портрет ещё похож на икону. Икона уже начинает пользоваться светотенью. Русский мастер копирует западную гравюру — но перестраивает её по привычным принципам. Новое ещё не знает, каким ему стать.

Потом приходит XVIII век

И происходит почти взрыв. Пётр I резко ускоряет процесс, который уже начинался раньше. Русских мастеров отправляют учиться. В Россию приезжают иностранные художники. Появляются новые заказчики. Новые дворцы. Новый городской быт. Новые требования. Государству нужны: портреты; исторические сцены; батальные изображения; виды городов; декоративная живопись. И вдруг художнику, который столетиями прежде всего служил Церкви, приходится стать профессионалом совсем другого типа. Писать императора. Офицера. Дипломата. Даму. Учёного. Самого себя. Смотреть на лицо уже не как на носитель установленной священной формулы. А как на лицо одного конкретного человека. Вот здесь русская живопись начинает особенно быстро приближаться к тому миру, который мы уже знаем по первой части.

Без Никитина не будет Серова

Разумеется, между ними почти два столетия. И нельзя провести прямую линию: Иван Никитин — Валентин Серов. Но существует преемственность самого вопроса. Кто этот человек? Как он выглядит? Что находится за лицом? Можно ли написать характер? Как свет ложится на кожу? Что делать с руками? Что важнее: должность — или личность? В XVIII веке русский портрет будет учиться задавать эти вопросы. Сначала ещё осторожно. Потом всё увереннее. Антропов. Аргунов. Рокотов. Левицкий. Боровиковский. К концу столетия перед нами уже не начинающая школа. Перед нами сложное искусство со своим языком.

Но и этого мало

Чтобы появились Репин и Суриков, нужен ещё один институт. Буквально. Академия художеств. Профессиональное обучение постепенно превращается в систему. Теперь художника не только учит мастер в мастерской. Существуют классы. Рисунок. Анатомия. Композиция. Историческая живопись. Конкурсы. Медали. Поездки за границу. Идеал высокого искусства. Это уже совершенно другой мир. Не артель иконописцев. Не один мастер и несколько помощников. Возникает профессия в современном смысле. А вместе с профессией — новый конфликт. Потому что любая школа, создавая правила, однажды создаёт художника, которому эти правила становятся тесны. Через несколько десятилетий именно из академической системы

выйдут люди, которые начнут с ней спорить. Так появятся будущие передвижники. И вот тогда третья часть соединится с первой.

Получается круг

Мы начали наши «Размышления у картины» с произведений зрелой русской школы XIX века. Нам казалось естественным, что Репин умеет писать толпу. Что Суриков может построить огромное историческое полотно. Что Серов способен поймать мгновение. Что Левитан превращает пейзаж в психологическое состояние. Но теперь мы попробуем увидеть весь путь назад. До того момента, когда художник ещё не умеет писать перспективу. Когда пространство существует условно. Когда один человек внешне почти не отличается от другого. Когда цвет имеет символическое значение. Когда изображение не предназначено для музея. Когда картины в современном смысле ещё нет. И тогда, возможно, произведения XIX века тоже изменятся. Потому что мастерство начинает особенно ощущаться, когда знаешь, сколько столетий потребовалось, чтобы оно стало возможным.

Эта часть будет немного другой

В первых двух частях почти каждый рассказ начинался так: вот картина. Посмотрим. Здесь иногда будет иначе. Перед нами окажется стена собора. Несколько фресок. Иконостас. Страница рукописи. Целая мастерская. Иногда одна работа станет центром разговора. Как «Троица» Рублёва. Иногда понадобится посмотреть сразу на несколько произведений, потому что история изменения важнее одного шедевра. Но правило останется прежним. Сначала — увидеть. Потом — понять.

Мы не будем смотреть на древнего мастера свысока

Это особенно важно. Очень легко сказать: он не умел перспективу. Не знал анатомию. Не мог правильно построить тело. Не писал свет как Рембрандт. Значит — хуже. Но тогда мы будем оценивать его работу по задаче, которой перед ним никогда не стояло. Иконописец не пытался написать человека так, как позже напишет Серов. Фрескист XII века не стремился превратить стену в окно с иллюзией глубины. У его искусства другие цели. Другой зритель. Другое пространство. Другие представления о красоте. Поэтому прежде чем спрашивать: насколько реалистично? стоит спросить: что художник хотел сделать? И сделал ли? Только после этого разговор становится честным.

Мы также не будем превращать историю в борьбу «плохого старого» с «хорошим новым»

Икона — не неудачный портрет. Парсуна — не плохо написанный Рокотов. Средневековая фреска — не незрелый Репин. Каждая форма существует внутри своего мира. Но одновременно искусство действительно меняется. Художник начинает всё чаще смотреть на натуру. На пространство. На индивидуальное лицо. На окружающие предметы. На свет. На жизнь за пределами храма. Именно это движение нас и интересует. Не потому, что финальной целью истории обязательно должен стать реализм XIX века. А потому, что хочется понять: как менялся сам способ видеть.

Может быть, это вообще главная тема всей книги

Первая часть была о человеке перед картиной. Вторая — о человеке внутри стремительно меняющегося XX века. Третья станет рассказом о том, как русское искусство научилось видеть человека. Сначала как знак. Потом как святой образ. Потом как участника истории. Потом как князя. Потом как конкретное лицо. Потом как личность. И наконец как самостоятельный внутренний мир. Не за один год. Не за одно столетие. Очень медленно.

Начнём там, где картины ещё нет

Не будет рамы. Не будет музейной стены. Не будет фамилии художника под изображением. Будет узор. Несколько линий. Ромб. Круг. Птица. Дерево. Человек ещё только учится оставлять миру изображение. Он не знает, что спустя много веков другой человек войдёт в Третьяковскую галерею и остановится перед Репиным. Не знает слова «академизм». Не знает

перспективы. Не знает масляной живописи. Не знает самого понятия русской художественной школы. Но рука уже проводит линию. И, возможно, всё начинается именно с этого. Не с великой картины. Не с великого имени. С момента, когда человек понял: мир можно увидеть — и оставить его изображение после себя. На следующей странице у нас ещё не будет картины. Но уже будет начало живописи.

Размышления у картины

Рассказ сорок первый

До того, как появилась картина

Орнамент, знак и первые изображения

Картины ещё нет. Нет холста. Нет рамы. Нет музея. Нет художника, который поставит перед собой мольберт, отойдёт на несколько шагов и прищурится, сравнивая написанное с натурой. Но изображение уже существует. На ткани. На деревянной вещи. На предметах быта. На украшениях. На том, что человек берёт в руки каждый день. Линия повторяется. Потом ещё раз. Возникает ритм. Круг. Ромб. Крест. Зигзаг. Дерево. Птица. Конь. Сегодня мы легко назовём всё это орнаментом и пойдём дальше. Но именно здесь начинается наш путь. Потому что прежде чем человек научился писать лицо, ему пришлось научиться другому: превращать увиденное и пережитое в знак.

Что было до живописи?

В различных источниках по истории русской живописи её историю начинают с очень далёкого времени — с художественной культуры восточных славян V–VIII веков. Речь ещё не идёт о живописи в привычном нам смысле. Но уже существуют геометрические, растительные и зооморфные мотивы, которыми украшают одежду и бытовые предметы; орнамент связывается с представлениями человека о природе, плодородии и устройстве мира. И здесь интересно сразу остановиться. Почему вообще человек украшает вещь? Ложка будет работать и без узора. Одежда согреет и без вышивки. Сосуд сохранит воду без нарисованной линии. Значит, в какой-то момент человеку становится недостаточно только полезности. Он хочет, чтобы вещь ещё говорила. Пусть очень простым языком. Но говорила.

Линия становится мыслью

Возьмём ромб. Сам по себе — четыре линии. Геометрия. Ничего больше. Но в традиции, описанной в различных источниках по истории русской живописи, ромб связывался с землёй и плодородием; ромб, разделённый крестом, мог обозначать вспаханное и засеянное поле. Вот где происходит почти незаметное чудо. Перед нами нет поля. Нет земли. Нет зерна. Но человек смотрит на несколько линий — и думает о поле. Изображение уже умеет вызывать то, чего физически перед нами нет. Позднее живопись будет делать то же самое значительно сложнее. Левитан напишет дорогу — а мы будем думать о человеческой судьбе. Суриков напишет поднятую руку — а мы увидим раскол. Коржев покажет одно лицо — а за ним почувствуется целая война. Но принцип уже существует здесь. Знак больше самого себя.

Круг не обязан быть солнцем

И всё-таки может им стать. В различных источниках по истории русской живописи круг и розетка связываются с солнечной символикой, а равноконечный крест — с образом солнца и света. Сегодня ребёнок тоже может нарисовать солнце кругом. Круг. Лучи. Мы мгновенно понимаем. Хотя настоящее солнце, конечно, выглядит совсем не так. Почему же изображение работает? Потому что человеческому сознанию не всегда требуется точное подобие. Достаточно нескольких признаков. Это очень важный урок для будущей живописи. Изображение может быть условным — и всё равно понятным.

Художник пока не копирует мир

Он отбирает. Это уже творчество. Если нужно изобразить дерево, необязательно рисовать каждую ветку. Можно оставить: ствол; две симметричные ветви; верхушку. И дерево узнаётся. Так возникает то, что позднее искусствоведы назовут стилизацией. Реальный предмет

упрощается. Перестраивается. Подчиняется ритму. Становится удобным для ткани, дерева, металла. В различных источниках по истории русской живописи мотив дерева жизни описан именно в таком диапазоне: от простых геометризированных деревьев до более сложных композиций с дополнительными знаками. Получается, мастер уже решает художественную задачу: что можно убрать, чтобы смысл остался?

Этот вопрос никогда не исчезнет

Через много веков Шишкин будет решать противоположную задачу. Сколько ветвей показать, чтобы лес казался настоящим? Левитан спросит: сколько подробностей убрать, чтобы пейзаж стал состоянием? Малевич уберёт почти всё. Самохвалов оставит одну фигуру на почти пустом фоне. Но всё это очень далёкие последствия одного и того же принципа: художник не переносит мир на поверхность целиком. Он выбирает.

Орнамент любит повторение

Картина может существовать как единичный образ. Орнамент строится иначе. Ромб. Ещё ромб. Ещё. Линия. Поворот. Повтор. Птица. Птица. Птица. Возникает ритм. Почти музыка для глаза. И здесь особенно важно понять: раннее изображение развивается не только от желания что-то показать. Но и от удовольствия упорядочивать. Мир вокруг сложен. Лес хаотичен. Трава растёт как хочет. Облака меняются. Животные двигаются. А на ткани можно создать порядок. Повторить форму. Сделать левую часть похожей на правую. Построить симметрию. Человек создаёт маленький мир, где всё находится на своём месте.

Возможно, это первая композиция

Мы привыкли связывать слово «композиция» с большой картиной. Суриков расставляет сотни фигур. Репин строит группу запорожцев. Серов решает, где окажется стол и где окно. Но тот, кто располагает три ромба между двумя полосами орнамента, тоже занимается композицией. Ему нужно решить: слишком близко? Слишком далеко? Слишком пусто? Повторяется ли ритм? Не падает ли одна часть? Даже самая простая декоративная полоса уже требует чувства равновесия. Живопись ещё не родилась. Но зрительная грамматика уже начинает складываться.

Потом появляется растение

Растительный орнамент делает следующий шаг. Потому что геометрическую фигуру можно создать почти независимо от природы. А растение всё-таки приходится наблюдать. Стебель изгибается. Лист отделяется от него. Цветок раскрывается. Плод висит на ветви. Различные источники по истории русской живописи упоминают волнообразный побег, цветы, бутоны, плоды, листья и сочетание растительных мотивов с геометрическими. Разумеется, это ещё не ботанический рисунок. Мастер не ставит перед собой задачу: определить вид растения. Он берёт природную форму — и заставляет её жить по законам узора.

Реальное растение становится идеальным

Настоящая ветка редко симметрична. Один лист больше. Другой повреждён. Третий повернулся. Стебель изгибается случайно. В орнаменте всё можно исправить. Лист слева — лист справа. Цветок повторён. Побег идёт ровной волной. Природа оказывается более упорядоченной, чем она бывает на самом деле. Это очень древняя человеческая мечта. Не просто увидеть мир. А сделать его чуть совершеннее.

Позднее художники будут делать то же самое с человеком

Портретист может убрать случайность. Сделать позу благороднее. Свет — красивее. Одежду — выразительнее. Исторический живописец соберёт событие так, как оно никогда буквально не происходило в одну секунду. Мы уже говорили об этом в первых двух частях. Картина не является копией мира. И древний орнамент напоминает: так было с самого начала.

Потом появляются животные

И вот здесь изображение становится особенно интересным. В материале упоминаются домашние и дикие животные, птицы и даже фантастические существа, соединяющие признаки

разных зверей: птица-конь, конь-олень, конь-лев и другие условные образы. То есть художник уже делает две разные вещи. Иногда смотрит на существующий мир. Конь. Птица. Собака. А иногда создаёт то, чего в природе нет. Соединяет. Придумывает. Фантазирует. Вот ещё одно важное открытие: изображение может показывать не только существующее.

В этом смысле фантастическое существо — огромный шаг

Потому что его невозможно срисовать. Нет модели. Нельзя сказать:

— Постой спокойно, я тебя нарисую.

Мастер должен собрать образ внутри собственного воображения. Взять знакомые части. Соединить иначе. Получается новый мир. И, возможно, именно здесь особенно хорошо видно, что искусство с самого начала не ограничивается подражанием природе. Человек хочет не только повторять увиденное. Он хочет создавать невиданное.

Позднее появятся русалки, чудовища, сказочные птицы

Потом — богатыри Васнецова. Демон Врубеля. Фантастические миры модернизма. Но способность придумать существо появилась значительно раньше профессиональной живописи. Фантазия старше музея.

А где сам человек?

Это интересный вопрос. Он появляется не сразу как самостоятельный художественный герой. Мы привыкли, что история живописи наполнена лицами. Цари. Святые. Крестьяне. Дети. Купцы. Солдаты. Но раннее декоративное мышление прежде всего связано с символом и орнаментом. Человек ещё не обязательно требует отдельного портрета. И вот здесь возникает огромная дистанция между началом нашего пути и тем, чем он закончится. Пройдут столетия прежде, чем художник станет всматриваться в индивидуальное лицо так, как это будут делать Рокотов, Левицкий, Боровиковский, а позже — Крамской и Серов.

Сначала человек учится видеть не себя

А мир вокруг. Солнце. Землю. Воду. Растение. Птицу. Животное. И одновременно — не буквально видеть, а связывать изображение со смыслом. Это чрезвычайно важно. Потому что будущая русская икона тоже будет построена не только на сходстве. В ней форма будет значить больше, чем внешний облик. Золото — не просто красивый цвет. Размер — не только физический масштаб. Положение фигуры — не случайность. Жест — не бытовое движение. Художественный язык уже готовится к этому.

Но не нужно делать из орнамента прямого предка иконы

История сложнее. Между языческой художественной культурой восточных славян и развитым христианским искусством лежит огромный культурный перелом. Византия принесёт совершенно другую систему изображения, подготовленную столетиями античной и христианской традиции. Нельзя сказать: ромб постепенно превратился в икону. Не превратился. Произошла встреча разных художественных миров. Но человек, способный понимать условный знак, уже был готов воспринимать искусство не только как иллюзию реальности. И это важно.

988 год

В различных источниках по истории русской живописи именно принятие христианства в 988 году становится границей, после которой развитие живописи получает новый мощный импульс вместе с византийским влиянием. И представим теперь эту границу не как дату в учебнике. До неё — узор на вещи. После — огромная стена храма. До — знак, повторяющийся в орнаменте. После — человеческая фигура в мозаике размером во много раз больше живого человека. До — местная традиция. После — встреча с одной из самых развитых художественных культур своего времени. Масштаб задачи меняется почти мгновенно.

Представим мастера

Всю жизнь он видел: дерево; ткань; узор; резьбу; небольшое изображение. И вдруг перед ним — каменная стена. Высокая. Пустая. На ней должен появиться человек. Но уже не условный конь в полосе орнамента. Лицо. Руки. Одежда. Сложный сюжет. Несколько фигур. Архи-

текстура. И всё это должно быть понятно зрителю. Конечно, первые великие ансамбли создают в значительной степени приглашённые византийские мастера, передающие технологию и художественную систему. Различные источники по истории русской живописи прямо относят ранние мозаики Софии Киевской XI века к византийской традиции и мастерам. Для местного искусства это была школа огромного масштаба.

Слово «школа» здесь особенно важно

Мы называем русской живописной школой не здание. Не учебное заведение. Не одну группу учеников. Школа — это способ видеть, который передаётся от мастера к мастеру. Как приготовить поверхность. Как построить фигуру. Как использовать цвет. Как написать лицо. Какие ошибки допустимы. Какие нет. Что считается красивым. Что считается правильным. Что вообще достойно изображения. Пока этих правил нет — есть отдельные умения. Когда они начинают передаваться — рождается традиция.

Но любой ученик однажды изменяет урок

Иногда почти незаметно. Учитель показывает один тип лица. Ученик делает его чуть мягче. Учитель пишет одежды одной краской. Ученик любит другую. Один мастер предпочитает строгий рисунок. Другой — цвет. Так через поколения в чужом художественном языке начинает появляться собственный голос. Именно это мы увидим дальше. Киев. Новгород. Владимир. Псков. Разные центры. Одна большая традиция — и всё больше различий внутри неё.

Значит, русская живопись началась не с картины

Наверное, это главный вывод первого рассказа. Она началась значительно раньше станковой живописи. С потребности человека оставить знак. Организовать поверхность. Повторить форму. Связать изображение со смыслом. Создать ритм. Изобразить существующее. Придумать несуществующее. А затем принять и переосмыслить огромный художественный язык, пришедший вместе с новой религией. Картина появится потом. Очень нескоро.

Попробуем последний мысленный эксперимент

Уберём всё, что мы знаем. Репина. Сурикова. Шишкина. Левитана. Рублёва. Ушакова. Даже Софию Киевскую. Оставим небольшой предмет. На нём несколько линий. Ромб. Рядом птица. Потом ещё одна. Для современного зрителя — несложный орнамент. Но попробуем увидеть не качество рисунка. А действие. Кто-то решил: пустая поверхность не должна оставаться пустой. Вот, возможно, самый первый художественный импульс. Человеку недостаточно вещи такой, какой она получилась сама. Он хочет вмешаться. Добавить линию. Создать порядок. Оставить своё понимание мира.

Размышление у изображения

Мы часто думаем, что искусство начинается с таланта. С великого художника. С необыкновенной картины. Но, возможно, оно начинается значительно проще. С неудовлетворённости пустотой. Перед человеком гладкая поверхность. Он мог бы оставить её такой. Но проводит линию. Зачем? Практической пользы почти нет. И всё-таки появляется вторая. Потом третья. Он повторяет их. Возникает узор. А вместе с узором — новая вещь. Она всё ещё выполняет прежнюю функцию. Но теперь несёт ещё что-то. Человеческое присутствие. Наверное, именно это объединяет самый древний орнамент и большое полотно XIX века. Между ними огромная дистанция. Материал. Техника. Знание. Профессия. Музей. Но действие в глубине остаётся тем же. Перед человеком поверхность. Он берёт инструмент. И говорит: здесь будет изображение. Пока это всего несколько линий. Потом появится дерево. Птица. Фигура. Лицо. Свет. Пространство. История. Но сначала — линия.

И поэтому наш первый рассказ третьей части заканчивается там, где начинается следующий. Пустая поверхность уже перестала быть пустой. Теперь ей предстоит стать стеной храма.

Размышления у картины

Рассказ сорок второй

Когда стена храма стала небом

Крещение Руси, Византия и рождение монументальной живописи

В предыдущем рассказе у нас была маленькая вещь. Ткань. Дерево. Орнамент. Ромб. Птица. Несколько линий, которые человек повторял, пока пустая поверхность не превращалась в изображение. Теперь всё меняется. Представим, что эта поверхность вдруг становится огромной. Не ладонь. Не край одежды. Не стенка сосуда. Стена. Каменная. Высокая. Над головой — свод. Впереди — алтарь. По сторонам — арки. И всё это пространство должно получить изображение. Человек входит внутрь здания — и впервые оказывается не перед картинкой. А внутри мира изображений. Вот один из величайших переломов в истории древнерусского искусства. Живопись становится монументальной. Она поднимается со вещи на стену. А стена начинает изображать не просто человека, дерево или орнамент. Она должна показать целый мир.

988 год — не только религиозная дата

В школьной истории принятие христианства на Руси обычно связывают с государством, верой, международными отношениями, письменностью. Для истории искусства эта дата означает ещё кое-что. Вместе с новой религией приходит огромная художественная традиция Византии. Архитектура. Мозаика. Фреска. Иконопись. Система сюжетов. Система образов. Даже система того, где именно внутри храма должно находиться изображение. Различные источники по истории русской живописи связывают развитие древнерусской церковной живописи X–XIV веков именно с византийским художественным влиянием и с появлением каменной храмовой архитектуры. Это очень важно. Потому что живопись приходит не одна. Она приходит вместе со зданием, которому должна служить.

Пока нет стены — нет и такой живописи

Можно рисовать на дереве. На ткани. На небольшом предмете. Но фреске нужна штукатурка. Мозаике — каменная поверхность. Огромной композиции — архитектура, способная её принять. Получается удивительная зависимость. Сначала человек учится строить пространство. Потом живопись входит в него. Архитектор поднимает храм. И только тогда художник получает новую поверхность. Не просто большую. Особую. Потому что стену уже нельзя воспринимать как увеличенный лист бумаги. У стены есть собственная форма.

Купол — не прямоугольник

Арка — не квадрат. Апсида изгибается. Столб узкий и высокий. Свод уходит над головой. Если художник захочет написать на всём этом фигуры, ему придётся подчиниться архитектуре. Представьте портрет, который нужно написать на полукруглой поверхности. Или сцену, проходящую через изгиб стены. Уже одной этой задачей древний мастер отличается от художника за мольбертом. Тот может выбрать формат. Здесь формат выбрал архитектор.

Изображение должно жить там, где его написали

В этом фундаментальное отличие фрески от станковой картины. Репина можно снять со стены. Перенести в другой зал. Повесить выше. Ниже. Рядом с другим художником. Фреску снять почти невозможно, не отделив её от пространства, ради которого она создавалась. Изначально она принадлежит своему месту. Угол стены определяет движение композиции. Высота — размер фигур. Освещение — силу цвета. Расстояние до зрителя — насколько крупно нужно написать лицо. И потому древняя храмовая живопись — это не набор отдельных изображений. Это единое пространство.

Храм нужно было прочесть глазами

В различных источниках по истории русской живописи роспись древнерусского храма рассматривается как зрительное воплощение религиозного учения. Для человека, который не мог самостоятельно читать сложные богословские тексты, изображение становилось особым способом рассказа. Не единственным. Но очень важным. Сюжеты были знакомы. Расположение фигур — не случайно. Весь храм понимался символически, а живописные изображения

размещались в соответствии с его архитектурными частями. Сегодня посетитель музея может спросить:

— Почему эту сцену не разместили чуть ниже? Там было бы удобнее рассматривать.

Но древний мастер мог ответить:

— Потому что дело не только в удобстве.

У изображения есть место. И место является частью смысла.

Мы привыкли смотреть горизонтально

Картина висит примерно на уровне глаз. Зритель стоит перед ней. Так устроен музей. Храм заставляет смотреть иначе. Вверх. Очень высоко. Человек физически меняет положение головы. Это кажется мелочью. Но положение тела влияет на восприятие. Попробуйте посмотреть на человека сверху вниз. Потом — снизу вверх. Один и тот же человек изменится. Станет меньше или больше. Слабее или значительнее. Древняя монументальная живопись очень хорошо знает эту силу. Священный образ поднимается над человеком буквально.

Большое становится значительным

Представьте лик высотой в несколько метров. Человек, стоящий внизу, не может воспринимать его так же, как небольшой портрет. Масштаб меняет отношение. Мы уже сталкивались с этим в первых двух частях. У Коржева огромное лицо ветерана превращалось почти в памятник. У Яблонской многометровый «Хлеб» окружал зрителя движением. У Попкова строители становились почти фигурами монументальной стены. Но здесь этот принцип существует задолго до станковой живописи. Большой размер сразу сообщает: перед тобой не случайный человек.

Но почему фигуры выглядят не совсем естественно?

Вот вопрос, который почти неизбежно возникает у современного зрителя. Иногда тело вытянуто. Поза кажется неподвижной. Лицо строгое. Глаза большие. Одежда образует условные линии. Пространство не похоже на настоящее. Можно сказать:

— Они просто ещё не умели писать реалистично.

Но это слишком простой ответ. Различные источники по истории русской живописи подчёркивают, что византийская художественная система сознательно стремилась не столько воспроизвести земную внешность, сколько создать образ, удалённый от обычной повседневности. Человеческая фигура перерабатывалась согласно религиозной задаче произведения. То есть условность была не только недостатком навыка. Она была частью языка.

Художник не хочет обмануть зрителя

Вот здесь проходит важная граница. Позднее европейские мастера научатся делать так, что стена словно исчезает. Нарисуют колонны — и покажется, что за ними продолжается помещение. Откроют живописное небо. Создадут иллюзию глубины. Древняя фреска работает иначе. Она не обязательно хочет убедить нас: там действительно находится реальный человек. Она говорит: перед тобой образ. Стена остаётся стеной. Изображение не маскирует архитектуру. Подчиняется ей.

И это очень современная мысль

Парадоксально, но художники XX века снова станут говорить похожие вещи. Картина — это поверхность. Не нужно всегда делать вид, будто её нет. Малевич покажет плоскость почти предельно. Другие модернисты будут подчёркивать материал стены, холста, краски. А древний мастер никогда и не забывал, что работает на стене. История искусства не всегда движется только вперёд. Иногда через столетия возвращается к старому вопросу — уже с другой стороны.

Мозаика — живопись из камня и стекла

Теперь представим другую технику. Не кисть по влажной штукатурке. Маленькие кусочки цветного материала. Смальта. Камень. Стекло. Золото. Из них нужно собрать лицо. Руку. Одежду. Фигуру. Мозаика кажется живописью, разобранной на тысячи маленьких эле-

ментов. Вблизи — почти россыпь отдельных кусочков. Издалека — цельный образ. Есть что-то удивительно современное в самом принципе. Как пиксели на экране. Подойдите близко — увидите структуру. Отойдите — структура исчезает и возникает изображение.

Но мозаика ещё и ловит свет

Краска отражает свет одним способом. Смальта — другим. Особенно если поверхность немного неровна. Каждый небольшой элемент поворачивается под собственным углом. Человек идёт — и изображение слегка меняется. Одни части загораются. Другие гаснут. Золото мерцает. Поэтому мозаика существует не только в пространстве. Но и во времени движения зрителя. Она никогда не выглядит абсолютно одинаково с разных точек.

Представим свечи

Современный музейный зал часто освещён равномерно. А древний храм — нет. Окна. Тени. Свечи. Меняющийся дневной свет. Золотистая поверхность отвечает на это движение света. Фигура словно то выступает из полумрака, то снова уходит в него. И тогда становится понятно: мозаика была не просто дорогим способом украсить стену. Сам материал создавал особое ощущение пространства.

Киев

Именно здесь мы встречаем один из важнейших ранних ансамблей. Софийский собор. XI век. В различных источниках по истории русской живописи его мозаики и фрески названы среди древнейших монументальных памятников этого периода, связанных с работой византийских мастеров. Представим теперь человека, входящего в Софию много столетий назад. Он не видел фотографий. Не видел репродукции заранее. Не изучал историю искусства. Не знает, что сейчас должен испытать «эстетическое впечатление». Он просто входит. И поднимает голову.

Богоматерь над человеком

В алтарной апсиде — огромное изображение Богоматери. Фигура с поднятыми руками. Она значительно больше обычного человека. Её называют Орантой, молящейся. Позднее за образом закрепится название «Нерушимая Стена». В различных источниках по истории русской живописи именно эта мозаика выделяется как одно из центральных произведений киевского ансамбля. Но попробуем хотя бы минуту не думать об историческом названии. Только о зрительном эффекте. Высокая апсида. Полукруг. Золотой фон. Фигура стоит над алтарным пространством. Руки подняты. Нет движения вперёд. Нет бытового жеста. Образ предельно устойчив. Именно эта неподвижность делает его особенно сильным.

Уберём огромный размер

Наш привычный эксперимент. Представим ту же фигуру размером тридцать сантиметров. На небольшой доске. Композиция останется. Жест останется. Золотой фон останется. Но ощущение изменится полностью. На стене человек под фигурой буквально оказывается маленьким. Размер является не технической подробностью. Он участвует в смысле.

Теперь уберём золотой фон

Пусть за Богоматерью появится реалистичное небо. Облака. Горизонт. Может быть, далёкий город. Изображение станет ближе к поздней европейской религиозной картине. Возникнет место. Погода. Время суток. Но древнему образу всё это почти не нужно. Золотой фон не сообщает: утро сейчас или вечер. Где находится человек. Какая погода. Он выводит сцену из повседневного времени. Именно этого и добивается художественная система.

Нет обычного пейзажа — нет случайности

Настоящее небо сегодня голубое. Завтра серое. Облака меняются. Дерево теряет листья. День проходит. Золото не знает осени. Не знает дождя. Не знает часа. Так изображение уходит из изменяющегося мира. Не потому, что художник не видел неба. А потому, что для этой задачи ему нужно другое пространство.

Под Богоматерью — действие

В нижней части алтарного ансамбля находится композиция Евхаристии. Различные источники по истории русской живописи описывают её как литургическую сцену, где Христос изображён дважды: с одной стороны он преподаёт хлеб апостолам, с другой — вино. Современному зрителю двойное изображение одного человека в одной композиции может показаться странным. Как он может находиться здесь — и одновременно там? Но опять же: это не фотография одной секунды. Живопись рассказывает событие. Чтобы показать два последовательных действия, один персонаж может появиться дважды. Изображение подчиняется не оптике, а смыслу рассказа.

Картина умеет показывать время на одной поверхности

Мы встречались с этим и значительно позже. В комиксе персонаж появляется в нескольких кадрах. В кино действие разворачивается последовательно. Средневековая композиция иногда помещает разные моменты рядом. Зритель должен не только смотреть. Но и читать изображение. Слева — одно. Справа — следующее. Поверхность становится рассказом.

И здесь вновь важна архитектура

Евхаристическая композиция находится там, где совершается богослужение. Сюжет и функция пространства совпадают. Это невозможно полностью понять по отдельной репродукции. В книге мы видим изображение. В храме оно оказывается частью происходящего вокруг. Именно поэтому древнерусская монументальная живопись так тесно связана с ритуалом. Её зритель не просто посетитель выставки. Он участник службы.

Значит, у искусства другой зритель

В музее мы свободны. Нравится — стоим. Не нравится — идём дальше. Можно спорить. Фотографировать. Сравнить. Средневековый храм предполагает иное отношение. Человек входит не на выставку. Он входит в религиозное пространство. Следовательно, изображение обращается к нему иначе. Не: оцени мою живописную технику. А: вспомни то, во что ты веришь. Это меняет критерий произведения.

Красота здесь служит не самой себе

Согласно трактовкам, встречающимся в различных источниках по истории русской живописи, главной задачей древней церковной живописи было создание определённого духовного состояния, а художественная форма подчинялась этому назначению. Можно соглашаться с эстетикой такой системы. Можно не соглашаться. Но чтобы понимать произведение, нужно принять её исходную задачу. Иначе всё будет казаться неправильным. Почему фигура неподвижна? Почему фон золотой? Почему лицо строгое? Почему нет реального интерьера? Потому что художник решает не задачу Репина.

А потом — фреска

Мозаика сложна. Дорога. Требуется специального материала и огромного труда. В различных источниках по истории русской живописи отмечается, что она не стала на Руси столь же распространённой, как фреска. Основной техникой храмового убранства постепенно становится роспись по влажной штукатурке. Фреска живёт иначе. Нет мерцания смальты. Есть краска. Стена. Быстрая работа. Пока штукатурка влажная.

Художник должен успеть

Вот где ремесло начинает диктовать ритм. При фресковой технике нельзя бесконечно исправлять участок. Подготовили часть поверхности. Нанесли свежую штукатурку. Нужно писать. Завтра — следующий участок. Большая роспись превращается в организацию времени. Художник заранее должен знать: что появится здесь? Какого размера? Как соединится с соседней сценой? Ошибка на огромной стене стоит значительно дороже, чем неверный штрих в маленьком рисунке.

Значит, нужен рисунок

Нужен порядок. Нужна система. Так монументальная живопись постепенно сама требует школы. Один человек не способен быстро расписать огромный храм. Появляется коллектив.

Мастер. Помощники. Разделение труда. Передача приёмов. Мы ещё подробно поговорим об этом, когда дойдём до иконописной артели. Но корни уже здесь. Большой заказ создаёт необходимость большой организации.

В Софии были не только святые

Это одна из самых удивительных деталей исходного материала. На лестницах, ведущих к храму Софийского собора, сохранились фресковые сцены, связанные с византийскими придворными и зрелищными мотивами — в материале упоминаются цирк и ипподром. И вдруг строгий мир сакральной живописи становится чуть шире. Значит, даже внутри религиозного здания изображение не всегда сводится исключительно к святым. Есть жизнь. Зрелище. Человек. Движение. Мирская подробность. Пока осторожно. Но дверь приоткрыта.

Художник однажды захочет посмотреть вниз

Не только вверх. На человека рядом. На одежду. На лошадь. На дворец. На лодку. На улицу. До этого ещё далеко. Но подобные детали чрезвычайно важны. Потому что история искусства иногда меняется не великим манифестом. А маленьким любопытством мастера. А что, если нарисовать ещё и это?

Так границы начинают расширяться

Сначала разрешённый круг сюжетов очень узок. Потом появляется ещё один. Ещё. Изображение постепенно обретает способность рассказывать всё больше. Мы увидим особенно хорошо этот процесс в книжной миниатюре. Там художник окажется свободнее. Потому что небольшая страница не несёт той же монументальной и литургической ответственности, что алтарная стена. И именно там реальная жизнь начнёт проникать в искусство всё настойчивее. Но пока мы остаёмся внутри храма.

Посмотрим ещё раз вверх

Это важно сделать перед окончанием рассказа. Потому что современная репродукция совершает с древней монументальной живописью странную вещь. Она делает её маленькой. Фреска, которая занимает несколько метров стены, помещается на экран телефона. Огромная Богоматерь становится пятнадцатисантиметровым изображением. Арка — прямоугольной фотографией. Храм — кадром. И мы теряем половину впечатления. Поэтому полезно хотя бы мысленно вернуть масштаб.

Представим себя маленькими

Не униженно маленькими. Физически. С человеческий рост. Рядом со стеной в несколько десятков метров. И тогда многое становится понятнее. Почему жест должен быть крупным. Почему рисунок — ясным. Почему детали не могут быть бесконечно мелкими. Почему лицо должно читаться издалека. Почему композиция проста. Монументальная живопись требует другого масштаба мышления. Она не просит зрителя подойти носом к поверхности. Она работает с пространством целиком.

В этом есть важный урок и для будущей русской школы

Художник учится мыслить не отдельной деталью. Целым. Группа фигур. Большая цветовая масса. Архитектурный ритм. Связь изображения со стеной. Через столетия эти навыки отзовутся в совершенно других произведениях. В огромных исторических полотнах. В монументальной живописи XIX и XX веков. Конечно, прямая линия преемственности здесь была бы слишком простой. Но само умение мыслить большим пространством возникло очень давно.

Мы ещё не пришли к русской самостоятельности

Пока роль Византии огромна. Различные источники по истории русской живописи подчёркивают, что первые этапы древнерусской церковной живописи были тесно связаны с византийскими мастерами, образцами и правилами, а более заметная самостоятельность складывалась постепенно. Это естественно. Нельзя получить сложный художественный язык — и через неделю сделать его собственным. Сначала учатся говорить. Потом появляется акцент. Потом

свои выражения. А потом однажды оказывается, что ученик говорит уже совсем не как учитель. С русской живописью произойдёт примерно это.

И здесь стоит отказаться от одного соблазна

Очень хочется сразу искать: где же начинается именно русское? Вот эта линия? Этот цвет? Это лицо? Но культура редко рождается чистой. Русское искусство формируется из встреч. Византия. Местные традиции. Позднее южнославянские влияния. Ещё позднее — Западная Европа. Каждая эпоха что-то принимает. Что-то изменяет. Что-то отвергает. Именно из этого и возникает собственный язык. Самобытность не обязательно означает отсутствие влияний. Иногда наоборот. Она проявляется в том, что культура делает с полученным уроком.

Вернёмся к пустой стене

Она была перед мастером в начале рассказа. Теперь на ней уже есть изображение. Наверху — священный образ. Ниже — фигуры. Сцены. Орнаменты. Цвет. Золото. Архитектура и живопись больше не существуют отдельно. Человек входит — и оказывается окружён смыслом. Как далеко мы ушли от ромба на ткани. И одновременно как многое осталось прежним. Там человек тоже превращал поверхность в порядок. Здесь делает то же самое. Только поверхность стала огромной. А смысл — сложнее.

Размышление у картины

Наверное, самый важный момент в истории искусства происходит не тогда, когда художник научился писать очень хорошо. А когда человек впервые понял: изображение способно изменить пространство. Пустая стена — это просто граница помещения. Расписанная — уже нечто другое. Она может стать небом. Историей. Предупреждением. Молитвой. Памятью. Человек физически остаётся в том же здании. Но его взгляд уходит дальше камня. Это удивительная способность изображения. Мы встречаем её до сих пор. Комната с пустыми стенами и комната с картинами — не одно и то же пространство. Музей без произведений — просто здание. Храм без росписи воспринимается иначе, чем храм, где изображение окружает человека сверху донизу. Мы можем менять эпоху. Материал. Веру. Стил. Но действие остаётся. Изображение перестраивает место, в котором находится. И, возможно, именно поэтому монументальная живопись стала таким огромным шагом.

До неё человек держал изображение в руках. Теперь изображение стало больше человека. Он вошёл внутрь. Поднял голову. И обнаружил, что стена больше не заканчивается камнем. За ней начиналось небо. Не настоящее. Написанное. Но именно с этого момента русская живопись получила пространство, в котором ей предстояло учиться несколько столетий. Сначала у Византии. Потом — у самой себя.

Размышления у картины

Рассказ сорок третий

Богоматерь над Киевом

София Киевская. Мозаика «Нерушимая Стена»

Она не идёт к нам. Не склоняет голову. Не держит младенца. Не рассказывает никакой истории. Она просто стоит. Руки подняты. Фигура почти неподвижна. Позади — золото. Под ней — пространство древнего храма. Перед ней — люди, которые уже почти тысячу лет вынуждены делать одно и то же движение: поднимать голову. В предыдущем рассказе мы говорили о том, как стена храма перестала быть пустой. Теперь остановимся перед одним образом. Не перед картиной в нашем привычном понимании. Перед мозаикой Софии Киевской — огромным изображением Богоматери в алтарной апсиде, которое в различных источниках по истории русской живописи названо «Нерушимой Стеной» и поставлено рядом с другой важнейшей мозаикой ансамбля — Евхаристией. Здесь особенно трудно пользоваться репродукцией. Она делает образ маленьким. Плоским. Удобным. А он задуман совершенно не таким.

Сначала нужно вернуть ему высоту

Представим не фотографию. Храм. Каменное пространство. Полумрак. Алтарная часть впереди. Изгиб апсиды. И высоко над человеком — Богоматерь. Она не висит на стене. Это не совсем точное выражение. Она словно существует в стене. Архитектура не является для неё рамой, которую можно заменить. Полукруглая поверхность сама участвует в образе. Если перенести эту фигуру на прямой холст — она изменится. Если опустить на уровень человеческих глаз — изменится ещё сильнее. Если уменьшить до размера обычной иконы — мы получим уже другой художественный опыт. Значит, начинать разговор здесь нужно не с лица. С пространства.

Человек входит снизу

И это положение невозможно изменить. Перед картиной в музее можно немного присесть. Отойти. Подойти. Выбрать удобную точку. Перед мозаикой такого типа главные отношения уже заданы архитектурой. Она выше. Вы ниже. В буквальном смысле. И потому ещё до того, как мы начинаем разбираться в богословии, возникает чисто физическое ощущение: образ значительно больше человеческой фигуры. Художнику даже не нужно объяснять это словами. Масштаб говорит сам.

А если бы она была нашего роста?

Попробуем привычный мысленный эксперимент. Представим ту же фигуру не высоко в апсиде, а стоящей рядом. Один метр семьдесят. Руки подняты. Та же одежда. Та же поза. Что-то сразу исчезнет. Жест станет почти бытовым. Можно будет спросить: почему женщина так стоит? К чему подняты руки? На большой высоте и в большом масштабе вопрос меняется. Перед нами уже не случайный момент движения. Поза становится постоянной. Не секундой. Состоянием.

Руки

Наверное, это первое, что действительно запоминается. Они разведены в стороны и подняты. Очень простой жест. В нём нет сложной пластики. Нет поворота кисти, который пришлось бы долго разбирать. Нет движения одного человека к другому. Фигура словно раскрывается перед всем пространством храма. Современному зрителю полезно здесь не торопиться с бытовым прочтением. Мы слишком привыкли понимать жест психологически. Скрещённые руки — защита. Рука у лица — размышление. Наклон головы — печаль. Здесь жест принадлежит другому языку. Он не рассказывает о случайной эмоции конкретной минуты. Он закрепляет образ молитвенного предстояния. И потому должен быть понятен издали.

В монументальном искусстве мелкий жест теряется

Представим, что вместо поднятых рук художник сделал бы едва заметное движение пальцев. Перед небольшой картиной это могло бы быть прекрасно. Серов мог построить на таком движении половину характера. Репин — психологическое напряжение. Но попробуйте увидеть тонкое движение кисти высоко под сводом. Оно исчезнет. Монументальная живопись требует крупного языка. Крупный силуэт. Крупный жест. Ясное соотношение цветовых масс. Фигура должна читаться не с полуметра. Из глубины храма.

Поэтому простота здесь — не бедность

Это важно. Когда мы видим небольшое количество деталей, может показаться: древний мастер просто не умел больше. Но монументальная задача сама требует сокращения. Слишком много мелочей превратились бы на высоте в шум. Художнику приходится выбирать то, что сохранится на расстоянии. И это один из вечных законов большого искусства. Мы видели его у Сурикова. У Попкова. У Коржева. Только здесь он работает почти за тысячу лет до них.

Золото

Теперь посмотрим не на фигуру. На то, что вокруг неё. Золотая поверхность. В обычном пейзаже фон отвечает на вопрос: где? В комнате. В лесу. У реки. На площади. Золотой фон почти отменяет этот вопрос. Он не сообщает погоду. Не показывает время суток. Не говорит:

сейчас лето. Или зима. За фигурой нет обычного пространства. И поэтому она словно освобождается от повседневного времени.

Уберём золото

Пусть за Богоматерью появится голубое небо. Белые облака. Далёкий горизонт. Картина станет более понятной человеку, привыкшему к поздней европейской живописи. Появится воздух. Глубина. Возможно, даже красота привычного типа. Но одновременно возникнет слишком много вопросов. Где это? Когда? Утро? Вечер? Как далеко горизонт? А древнему мастеру не нужно отвечать. Его образ существует не в конкретном земном месте. Поэтому золотой фон здесь не отсутствие пейзажа. Это отказ от пейзажа как ненужной информации.

И снова вспоминается Малевич

Очень далёкое сравнение. Не историческое родство. Не преемственность. Только зрительный принцип. Когда мы стояли перед «Чёрным квадратом», пространство почти исчезало. Не было комнаты. Дороги. Неба. Глубины. Оставались поверхность и форма. Древняя мозаика, разумеется, решает совершенно другую задачу. Но она тоже напоминает: искусство не обязано всегда открывать за стеной воображаемое окно. Иногда стена имеет право остаться стеной — и при этом стать чем-то большим.

Золото не изображает свет

Оно само работает со светом. Вот чем мозаика отличается от живописи на холсте особенно сильно. Художник маслом может написать блик. Смальта действительно отражает падающий свет. Положение зрителя меняется — поверхность отвечает. Солнце входит в храм под другим углом — меняется мерцание. Огонь свечей — снова другое ощущение. Поэтому фотография почти неизбежно проигрывает. Она фиксирует один момент. А мозаика живёт вместе с настоящим светом помещения.

Камень начинает вести себя как драгоценность

Небольшие кусочки материала собираются в огромный образ. Есть что-то удивительное в самом принципе. Один элемент ничего почти не изображает. Кусочек синего. Золотого. Красноватого. Тёмного. Но тысячи элементов становятся лицом. Одеждой. Фигурой. Так изображение возникает не из смешения краски только. Из соединения отдельных частиц. Подойдём мысленно близко — образ распадётся. Отойдём — соберётся. И снова зритель участвует в произведении своим расстоянием.

Мы уже знаем этот эффект

Сегодня он кажется почти цифровым. Экран тоже состоит из огромного количества маленьких элементов. Слишком близко — структура. На нормальном расстоянии — изображение. Разумеется, древний мастер не мог знать никакого экрана. Но глаз человека устроен одинаково. Он умеет собирать множество отдельных цветовых участков в целое. Мозаика использует эту способность задолго до появления современных технологий.

Лицо

Теперь можно наконец перейти к нему. Оно не похоже на портрет Серова. Мы не будем спрашивать: какой у неё сегодня характер? Устала ли? О чём подумала? Почему угол губ именно такой? Перед нами не попытка поймать индивидуальную психологическую секунду. Различные источники по истории русской живописи вообще подчёркивают строгий, условный характер ранней византийской монументальной традиции и её ориентацию на устойчивый сакральный образ, а не на изображение случайной земной внешности. Поэтому лицо кажется неподвижным. Но неподвижность здесь выполняет задачу.

Представим улыбку

Совсем небольшую. Как у человека, который рад кого-то видеть. Образ сразу приблизится. Станет теплее. Человечнее в современном бытовом смысле. Но потеряет значительную часть той внеповседневной устойчивости, которая ему необходима. Улыбка — изменение.

Сегодня она есть. Через минуту исчезла. Мозаичный образ должен существовать иначе. Будто время через него почти не проходит.

А если склонить голову?

Появится отношение к конкретному человеку или событию. Наклон часто делает образ эмоциональнее. Здесь фронтальность не позволяет уйти в частную историю. Фигура обращена ко всему пространству. Она не разговаривает с одним персонажем внутри изображения. Не занята своим действием. Поэтому каждый вошедший оказывается перед ней.

В этом сила фронтальности

Мы уже встречали её у Попкова и Коржева. Фигура, смотрящая прямо, не позволяет зрителю оставаться незаметным наблюдателем. В древнем храме эффект ещё сильнее. Только там всё организовано не психологией отдельной личности. Сакральным присутствием. Человек поднимает глаза — и получает встречный взгляд. Именно поэтому строгий лик мог действовать сильнее, чем эмоционально разработанное лицо.

«Нерушимая Стена»

Само название позднее придаёт образу ещё одно звучание. Стена — то, что держит. Отделяет. Защищает. Не двигается. И фигура действительно построена удивительно устойчиво. Вертикаль тела. Симметричный жест рук. Апсида вокруг. Ничего не падает. Не наклоняется. Не движется по диагонали. Композиция словно сопротивляется самому понятию случайности. Можно представить, что именно поэтому образ так естественно соединяется со словом «нерушимая».

Попробуем наклонить фигуру

Немного. Пусть вес перенесён на одну ногу. Одно плечо ниже. Голова повернута. Она станет живее в бытовом смысле. Но стена перестанет быть стеной. Появится человек, который сейчас находится в некотором движении. Само ощущение вечной устойчивости ослабнет. Древний мастер выбирает не естественность момента. Устойчивость образа.

Ни одна линия не существует одна

Особенно в архитектурном пространстве. Апсида округляет композицию. Фигура подчиняется этому изгибу. Руки раскрываются внутри него. Архитектура словно принимает образ. И вот почему фотография отдельной мозаики всегда немного обманывает. Она вырезает фигуру из пространства, с которым та была задумана. Получается почти музейный экспонат. Но изначально перед нами не экспонат. Часть целого.

Ниже происходит другая сцена

Композиция Евхаристии, расположенная в том же алтарном ансамбле, устроена иначе. Там уже есть последовательность фигур. Движение. Апостолы. Христос, показанный дважды в двух частях действия. Различные источники по истории русской живописи подробно отмечают эту особенность композиции. Если внимательно рассмотреть Евхаристию, хорошо видно, насколько ритмично фигуры выстраиваются вдоль изогнутой стены и насколько сильно сама архитектура определяет протяжённость сцены. Наверху — устойчивость. Ниже — действие. Это не случайное собрание картинок. Это система.

Один человек изображён дважды

Для современного зрителя это хороший повод ещё раз забыть правила фотографии. Мы привыкли: один момент — один человек в одном месте. Но изображение может строиться как рассказ. Христос находится слева в одном действии — и справа в следующем. Не потому, что художник ошибся. А потому, что плоскость умеет показывать разные моменты одновременно.

Время раскладывается по стене

Это замечательная особенность древнего искусства. Не обязательно использовать перспективу. Не обязательно создавать иллюзию реальной секунды. Можно расположить рассказ пространственно. Событие, которое происходило последовательно, разложить рядом. Зритель

движется взглядом — и получает время. Получается, стена становится почти книгой. Только читать её нужно не строками. Фигурами.

Здесь уже возникает рассказ

А значит, художнику требуется всё больше навыков. Как отличить одного персонажа от другого? Как показать движение? Как выстроить группу? Как сделать так, чтобы главный герой не потерялся? Как соединить две части композиции? Вопросы постепенно усложняются. Живопись уже не только создаёт символ. Она начинает организовывать человеческое действие. До Репина ещё почти девятьсот лет. Но один из его будущих вопросов уже родился: как разместить людей так, чтобы зритель понял отношения между ними?

Масса и ритм

Посмотрите на группу апостолов. Они не разбросаны случайно. Фигуры повторяются. Шаг. Наклон. Одежда. Пауза. Возникает ритм. То, что в первом рассказе мы замечали в орнаменте, возвращается теперь внутри человеческой группы. Раньше: ромб — ромб — ромб. Теперь: фигура — фигура — фигура. Декоративный принцип не исчез. Он усложнился.

Вот где древний орнамент и монументальная живопись неожиданно встречаются

Не нужно проводить между ними прямую генеалогическую линию. Но человеческое зрение продолжает любить ритм. Повтор. Симметрию. Чередование. Изображения стали значительно сложнее. А древнее чувство порядка осталось. И возможно, именно поэтому монументальная композиция выглядит настолько цельной.

Не будем называть эту живопись примитивной

Это слишком удобное слово. Да, она не знает многих приёмов будущего искусства в той форме, к которой привык зритель после Возрождения. Но у неё есть то, чего может не быть у технически безупречного позднего произведения. Абсолютная ясность задачи. Она знает, зачем существует. Где должна находиться. Как зритель её увидит. Как она соединится со зданием. Какой жест прочтётся снизу. Какая цветовая масса сохранится на расстоянии. Это очень зрелое монументальное мышление.

И всё-таки русская школа пока учится

Различные источники по истории русской живописи осторожно подчёркивают, что ранний период древнерусской церковной живописи ещё нельзя полностью понимать как сформировавшуюся самостоятельную национальную школу: византийские мастера, образцы и художественные принципы играли фундаментальную роль, а более заметная самостоятельность складывалась постепенно. Это очень полезная оговорка. Не нужно торопиться объявлять всякий памятник на территории Руси уже полностью самостоятельным русским художественным языком. Сейчас происходит обучение. Но обучение такого масштаба, что без него дальнейшей истории просто не будет.

Учитель всегда оставляет больше, чем технику

Византийский мастер приносит не только способ укладывать смальту. Он приносит понимание: как строить лицо; как располагать фигуру; как организовать стену; как связывать изображение с архитектурой; как рассказывать историю через последовательность сцен; как использовать цвет не только натуралистически, но и символически. Это целый способ мыслить изображением. Потом русские мастера будут менять его. Иногда очень сильно. Но сначала язык нужно освоить.

Мы ещё не знаем их имён

И это снова необычно после первых двух частей. Там почти каждый рассказ имел фамилию. Репин. Серов. Левитан. Суриков. Малевич. Пименов. Коржев. Здесь имя отдельного мастера может исчезнуть. Но произведение существует. Это заставляет иначе думать об авторстве.

Может ли быть великое искусство без известного автора?

Конечно. Мы ведь стоим перед ним. Современная культура очень любит имя. Выставка художника. Подпись. Биография. Каталог. А древняя традиция напоминает: произведение может пережить создателя настолько полно, что его имя исчезнет — а образ останется. Удивительный переворот. Человек забыт. Работа продолжает смотреть.

Что тогда значит «русская живописная школа»?

Возможно, не список великих фамилий. По крайней мере, вначале. Скорее накопление способов. Один мастер показывает другому. Тот — следующему. Приём переходит из мастерской в мастерскую. Иногда имя теряется. Навык — нет. И через сто лет кто-то делает уже немного иначе. Так школа растёт почти как язык. Мы ведь тоже пользуемся словами, не зная, кто первым их произнёс.

А София остаётся

Это особенно впечатляет. Человеческие поколения сменились. Менялись правители. Государственные границы. Художественные вкусы. Появилась масляная живопись. Перспектива. Портрет. Академии. Фотография. Кино. Абстракция. Цифровое изображение. Но древняя фигура продолжает стоять высоко в апсиде. Тот же жест.

Можно сказать: она не меняется

Но это будет не совсем верно. Физически произведение стареет. Материал переживает время. Но ещё сильнее меняется зритель. Человек XI века и человек XXI века смотрят на одну мозаику совершенно разными глазами. Для одного она часть живого религиозного и культурного мира. Для другого — ещё и памятник истории искусства. Мы знаем, что было после. Древний зритель — нет.

Он не знает Рублёва

Не знает Дионисия. Не знает Ушакова. Не знает Никитина. Рокотова. Репина. Малевича. Для него русский художественный путь ещё впереди. А мы стоим словно на другом конце дороги. И можем увидеть в ранней мозаике то, чего не мог увидеть он: начало огромной традиции. В этом есть особая привилегия позднего зрителя. И особая опасность. Потому что мы легко начинаем читать начало только через известный нам конец.

Не нужно искать в «Нерушимой Стене» будущего Серова

Его там нет. И не должно быть. Не нужно требовать индивидуальной психологической характеристики. Не нужно спрашивать, насколько точно художник передал реальную женщину. Задача другая. Если мы примем её — начнём видеть произведение честнее.

Размышление у картины

Иногда самое трудное перед древним искусством — не смотреть. А забыть. Забыть всё, чему нас научили следующие века. Перспективу. Портрет. Светотень. Анатомию. Пленэр. Импрессионизм. Фотографию. Попробовать хотя бы на несколько минут оказаться человеком, для которого изображение такого масштаба само по себе было огромным событием. Он входит. Поднимает голову. И видит Богоматерь. Не портрет женщины. Не иллюстрацию. Не музейный шедевр. Образ, который буквально занимает часть архитектуры его мира. Возможно, в этом и заключается одна из причин силы древней монументальной живописи. Она не просит отдельного места в жизни. Она уже встроена в неё. Человек не решает: сегодня схожу посмотреть искусство. Он идёт в храм — и встречается с изображением. Живопись оказывается рядом с молитвой. С голосами. С движением света. С камнем. С запахом помещения. С человеческим присутствием. Сегодня искусство часто отделено.

Специальное здание. Белая стена. Этикетка. Охрана. Тишина. А здесь всё соединено. И поэтому древнюю мозаику невозможно окончательно понять, рассматривая только её фотографию. Фотография покажет линии. Цвет. Лицо. Но не покажет главного: что значит быть маленьким человеком под огромным изображением. Может быть, именно с этого ощущения и начинается настоящая монументальная живопись. Художник уже не просто создаёт картинку. Он создаёт отношение между человеком и пространством. Раньше изображение можно было

взять в руки. Теперь перед ним приходится поднимать голову. Это огромная перемена. И когда человек в XI веке стоял под золотой мозаикой Софии, он, конечно, не думал: сейчас рождается русская живописная школа. Так исторические процессы вообще редко ощущаются изнутри. Он просто смотрел вверх. А спустя почти тысячу лет мы делаем то же самое. И образ всё ещё находится над нами. Руки подняты.

Золото мерцает. Стена стоит. Пожалуй, иногда этого достаточно, чтобы понять, почему некоторые изображения переживают столетия.

Размышления у картины

Рассказ сорок четвёртый

Лица, которые не должны были быть похожими на нас

Нередица, Старая Ладога, Мирожский монастырь и язык древнерусской фрески

У них слишком большие глаза. Иногда слишком маленькие головы. Длинные тела. Тяжёлые плечи. Неестественно узкие талии. Руки могут казаться слишком длинными. Ступни — странными. Лица покрыты резкими линиями. Складки одежды не всегда падают так, как падала бы настоящая ткань. Если смотреть на древнюю фреску глазами человека, выросшего на Репине, Серове и фотографии, очень легко сказать: непохоже. А затем сделать ещё один шаг: значит, плохо нарисовано. И вот здесь нам нужно остановиться. Потому что перед нами одна из самых опасных ловушек при разговоре о древнем искусстве. Мы начинаем судить произведение по задаче, которую художник перед собой, возможно, вообще не ставил. Современному зрителю хочется спросить:

— Почему он не написал человека естественно?

А древний мастер мог бы удивиться самому вопросу. Потому что ему было нужно не просто показать человека. Ему нужно было показать нечто большее, чем человек.

После Софии пространство становится строже

В предыдущем рассказе мы стояли под золотой мозаикой Софии Киевской. Там ещё ощущалось величие византийского столичного искусства. Большие спокойные массы. Золото. Строгость. Но и определённая гармония. Теперь перенесёмся к другим памятникам XII века. Новгород. Церковь Спаса на Нередице. Старая Ладога. Псков. Мирожский монастырь. Различные источники по истории русской живописи особенно подробно говорят о Нередице и отмечают, что её фрески, оставаясь византийскими по основному художественному языку, становятся заметно более суровыми: лица покрываются глубокими морщинами, фигуры удлиняются, а сама живопись всё дальше отходит от земной телесности. Очень важное слово: отходит. Не просто «не умеет приблизиться». А именно отходит.

Если человек слишком красив, он может оказаться слишком земным

Попробуем понять внутреннюю логику такого искусства. Перед художником святитель. Что ему важнее? Передать: цвет кожи; точную форму скулы; мягкость волос; телесную тяжесть; естественную позу? Или создать лицо, которое выглядит так, будто обычная земная жизнь уже почти не имеет над ним власти? Для аскетического образа второй вариант мог быть значительно важнее. Тогда впалые щёки становятся не недостатком. Морщины — не просто возрастом. Удлинённое лицо — не ошибкой. Всё вместе создаёт впечатление человека, который существует иначе.

Тело можно сделать менее телесным

Звучит парадоксально. Живопись изображает тело — и одновременно пытается заставить зрителя забыть о его физической тяжести. Как это сделать? Удлинить. Упростить. Подчинить линии. Сделать одежду важнее анатомии. Уменьшить ощущение объёма. Не давать фигуре слишком прочно стоять на земле. В поздней европейской живописи художник будет добиваться противоположного. Нога должна действительно нести вес. Плечо — поворачиваться вместе с корпусом. Ткань — облегать тело. Здесь сама телесность может восприниматься как нечто второстепенное.

Посмотрим на Нередицу

В различных источниках по истории русской живописи Спас на Нередице назван одним из важнейших памятников фресковой живописи XII века. Особенно подчёркивается суровость типов: глубокие морщины, удлинённые фигуры, аскетизм святителей, более отвлечённый характер образов по сравнению с Киевом. Попробуем представить один такой лик без сюжета. Только лицо. Высокий лоб. Глубокие линии. Большие глаза. Тонкие губы. Возможно, борода. Никакой улыбки. Никакой попытки понравиться. Если это был бы портрет нашего знакомого, мы могли бы сказать:

— Какой суровый человек.

Но это не портрет знакомого. Именно поэтому суровость работает иначе. Она становится качеством не личности только — а самого сакрального мира.

В древнем искусстве лицо может быть не биографией

В первых двух частях книги мы привыкли читать лицо как характер. Крамской. Репин. Серов. Коржев. Там почти каждая складка могла говорить: что человек пережил? Что думает? Чего боится? Здесь другая система. Лицо не обязательно рассказывает индивидуальную биографию. Оно должно сообщить: перед нами святитель; апостол; ангел; праведник; грешник. Тип важнее портретного сходства. Именно поэтому один и тот же зрительный язык повторяется у разных персонажей.

Современный человек боится слова «тип»

Кажется, будто тип уничтожает личность. В портрете — да, иногда уничтожает. Но в древней стенописи другая задача. Зритель должен быстро понимать, кого видит. Издалека. В полумраке. На стене. Среди десятков других фигур. Поэтому изображение не может каждый раз начинать с нуля. Нужен узнаваемый язык.

Канон помогает читать

Мы ещё подробнее поговорим о нём в рассказе об иконописной артели. Но уже сейчас важно увидеть его практическую сторону. Если каждый художник изображает всё совершенно по-своему, зрителю становится сложнее понять образ. Устойчивый тип лица. Одежда. Жест. Атрибут. Цвет. Всё это работает почти как визуальная грамматика. Человек входит в храм — и умеет читать. Не буквы. Образы.

Но повторение создаёт опасность

Если один и тот же способ изображения повторяется слишком долго, он может превратиться в ремесленную формулу. Различные источники по истории русской живописи местами рассматривают отдельные памятники именно через такую старую искусствоведческую оптику: отмечают нарушения пропорций и рисунка в Старой Ладогe и Мирожском монастыре, сравнивая их с более гармоничными киевскими образцами. Для нашей книги здесь полезнее не повторять оценку автоматически. А спросить: что именно мы называем ошибкой? Есть ошибки мастерства. Они действительно бывают. Но есть и сознательная условность. Эти вещи нельзя смешивать.

Слишком маленькая голова может быть ошибкой

А может быть частью системы. Слишком длинное тело — тоже. Трудность исторического взгляда как раз в том, что мы не всегда можем провести границу уверенно. Поэтому лучше не говорить:

— Древний художник ничего не понимал в анатомии.

Это слишком самоуверенно. Он мог понимать человеческое тело ровно настолько, насколько требовалось его художественной задаче. А задача была не нашей.

Мирожские фрески особенно хорошо показывают проблему

В различных источниках по истории русской живописи росписи Преображенского собора Мирожского монастыря в Пскове рассматриваются через старые оценки исследователей, обращавших внимание на непривычные пропорции мужских и женских фигур, условное изобра-

жение конечностей и повторяющийся характер обработки волос. При этом подчёркивается необыкновенное богатство самого цикла и большое количество религиозных композиций. То есть даже в рамках критического описания возникает двойственность. Форма кажется несовершенной — а целое впечатляет масштабом. Это очень важная ситуация. Потому что техническая правильность и художественная сила — не всегда одно и то же.

Мы уже знаем это по XX веку

У Малевича нет анатомии вообще. У Врубеля фигура может ломаться на плоскости. У экспрессиониста лицо может быть деформировано. Но мы не говорим автоматически:

— Художник не умеет.

Потому что знаем: деформация может быть осознанной. Перед древней фреской стоит допустить хотя бы такую возможность. Не всё непривычное является недостатком. Иногда это другой язык.

Старая Ладога

В Георгиевской церкви Различные источники по истории русской живописи обращают внимание на фреску со святым Георгием, поражающим дракона: рядом изображена спасённая царевна, а царь, царица и свита наблюдают за сценой из дворца. Вот здесь особенно интересно. Перед нами уже почти повествование. Есть герой. Опасность. Победённое чудовище. Спасённый человек. Наблюдатели. Архитектура. Можно сказать: почти историческая картина. Только законы изображения совсем другие.

Дракон может быть условным

Потому что никто не видел настоящего дракона. Но что делать с конём? Коня художник видел. С человеком? Тоже. С дворцом? Наверняка видел здания. И всё-таки изображение остаётся условным. Это особенно хорошо доказывает: дело не только в отсутствии модели. Художник не стремится копировать даже то, что знает. Он переводит реальность на язык фрески.

Как ребёнок переводит дом в несколько линий?

Это сравнение нужно использовать осторожно. Древнее искусство не детское. Но механизм отбора похож. Ребёнку достаточно: квадрат; крыша; два окна; дверь. Дом узнаваем. Ему не нужна правильная перспектива. Древнему мастеру тоже иногда важнее знак здания, чем оптическая иллюзия архитектуры. Он говорит: это дворец. И зритель понимает. Этого достаточно для рассказа.

Значит, пространство тоже становится знаком

В реалистической живописи пространство должно убедить. Стол находится перед стеной. Человек стоит за столом. Дорога уходит вдаль. Размер уменьшается. Здесь изображение может строиться совсем иначе. Архитектура показывается так, чтобы быть понятной. Не обязательно так, как её увидел бы один неподвижный глаз. Предметы могут быть развёрнуты. Фигуры — увеличены по смыслу. Здания — сжаты. Так картина подчиняет оптику рассказу.

Кто важнее, тот может быть заметнее

Это ещё один принцип, который современному зрителю иногда трудно принять. Мы привыкли к физическому пространству. Человек далеко — становится меньше. Близко — больше. Средневековая композиция может позволить смыслу вмешаться в масштаб. Главный персонаж должен быть хорошо виден. Следовательно, художественная правда важнее оптической. Не: как глаз увидел. А: что зритель должен понять.

Это совсем другая идея правды

И вот здесь начинается один из главных вопросов истории живописи. Что значит: правдиво? Похож на фотографию? Передал событие? Сохранил духовный смысл? Создал убедительное впечатление? Выразил эмоцию? У разных эпох будут разные ответы. Ошибочно считать, что история искусства две тысячи лет просто пыталась изобрести фотографию. Она решала гораздо больше задач.

Нередицкий Страшный суд

Различные источники по истории русской живописи отдельно говорят о большом цикле Страшного суда в Нередице и перечисляет его многочисленные образы: апостолов, ангелов, сцены наказаний, аллегорические и апокалиптические фигуры. Попробуем представить масштаб задачи. Нужно показать не одного человека. Даже не десять. Целый космос последнего суда. Небо. Землю. Ангелов. Праведников. Грешников. Символические существа. Разные события. Разные пространства. Если художник будет строить всё как единую реалистическую сцену, задача станет почти невозможной. Условность оказывается удобным инструментом.

Она позволяет вместить невозможное

Один участок стены — одно событие. Рядом — другое. Выше — небо. Ниже — земля или наказание. Персонаж может появиться там, где нужен смыслу. Архитектура может быть сокращена до знака. Масштаб свободен. Так изображение становится не окном в одну секунду. А картой сложного духовного рассказа.

Картина-карта

Очень полезное сравнение. На карте река не выглядит как настоящая река. Город — как настоящий город. Дорога — тонкая линия. Но никто не обвиняет карту в неумении рисовать. Потому что понимает её задачу. Она не должна имитировать вид из окна. Она должна передать отношения. Где что находится. Как связано. Древняя монументальная композиция иногда работает похожим образом. Она организует смысловое пространство.

Аскетизм лица — тоже карта

Не конкретной психологии. Духовного состояния. Морщина может говорить не: этому человеку шестьдесят три года. А: он прошёл путь. Лицо строгое не потому, что святитель сейчас рассержен. Строгость становится постоянным качеством образа. Опять-таки: не мгновение. Состояние.

В различных источниках по истории русской живописи это особенно подчёркнуто для Нередицы

Киевские ангельские и женские лица описываются как несколько более мягкие, тогда как новгородский ансамбль становится суровее, а фигуры — аскетичнее и более отдалёнными от земной действительности. Получается, даже внутри одной большой византийской традиции стиль не стоит на месте. Он меняется. Уже появляются местные оттенки. Один центр предпочитает одно. Другой — другое. Вот где постепенно начинается то, что позже можно будет назвать школами.

Художественная школа рождается в различии

Пока всё одинаково — мы говорим о копировании. Когда появляется устойчивый способ делать иначе — возникает школа. Другой цвет. Другой рисунок. Другой характер лица. Другой ритм. Другой способ заполнить стену. Различия сначала небольшие. Но именно из них постепенно вырастет русская самостоятельность.

И иногда реальность всё-таки прорывается внутрь

В Нередице Различные источники по истории русской живописи описывают изображение князя, который подносит Христу модель построенного им храма. Особенно подчёркивается, что князь представлен не в византийском, а в русском одеянии. Вот маленькая, но чрезвычайно важная деталь. Священная схема пришла из Византии. А одежда — своя. Что произошло? Художник посмотрел вокруг.

Вот она — щель в каноне

Нужно изобразить князя. Можно механически повторить чужой образец. Но мастер знает: наш князь выглядит иначе. И меняет одежду. Казалось бы, мелочь. Но именно так национальная художественная традиция начинает входить в заимствованный язык. Не манифестом. Не словами: с сегодняшнего дня создаём самостоятельную русскую живопись. Просто конкретным русским костюмом.

Искусство становится своим по деталям

Лицо ещё может следовать общему типу. Композиция — византийской схеме. Жест — традиции. Но одежда уже местная. Потом появится местная архитектура. Предметы. Типы лиц. Цвет. Новые святые. Собственные исторические сюжеты. Так чужой язык постепенно начинает говорить о своей земле.

Это почти как речь

Человек изучает иностранный язык. Сначала повторяет учебные фразы. Потом начинает говорить о собственном доме. О своей семье. О своей улице. Грамматика ещё чужая. Содержание уже своё. А ещё позже появляется акцент. Любимые выражения. Собственная интонация. Так формируется отдельная речь. С живописью происходит нечто похожее.

Мы слишком быстро хотим найти гения

История искусства приучила нас искать имена. Кто первый? Кто великий? Кто изменил всё? Но в XII веке изменения часто происходят коллективно. Мастерские. Артели. Поколения. Имя может исчезнуть. А небольшой сдвиг в изображении продолжит жить. Это совсем другой темп истории.

Не революция

Эволюция. Одно лицо стало строже. Одна фигура длиннее. Русский князь получил русскую одежду. В одной композиции появилось больше движения. В другой — новый сюжет. Потом эти изменения накапливаются. И через несколько столетий мы видим уже совершенно другую школу. Так культура обычно и растёт. Не каждый шаг сопровождается громким именем.

А движение всё-таки появляется

Различные источники по истории русской живописи, переходя к более поздним памятникам, отмечают постепенное ослабление полной статичности: фигуры начинают получать большую округлость, складки одежды — определённую, а жесты — ощущение движения. Это очень важный процесс. Сначала фигура существует. Потом начинает действовать. Чтобы показать действие, нужно всё больше знать о теле. Как человек идёт? Как поворачивается? Как поднимает руку? Как ткань реагирует на движение? Натура постепенно становится необходимой.

Художник ещё сопротивляется земле

Но земля возвращается. Тело требует веса. Жест требует анатомии. Движение требует наблюдения. Рассказывая всё более сложные истории, мастер вынужден всё внимательнее смотреть на реальный мир. Вот как искусство иногда меняется изнутри задачи. Не потому, что кто-то приказал: отныне будьте реалистами. А потому, что старых средств становится недостаточно для новых рассказов.

Чем больше человек делает в картине, тем внимательнее нужно изучать человека

Стоящий святой — одна задача. Идущий — другая. Сражающийся Георгий — третья. Толпа — четвёртая. Эмоциональная сцена — пятая. Каждая новая степень действия требует большего знания жизни. Так натура начинает медленно возвращаться в искусство.

Но не нужно торопить процесс

До настоящего светского портрета ещё очень далеко. До пейзажа — тоже. Живопись остаётся прежде всего церковной. Стена — сакральной. Сюжет — религиозным. Художник — мастером традиции. Но именно сейчас появляются первые вопросы, которые позднее станут огромными. Как изобразить движение? Как показать конкретного человека? Как отличить русское от византийского? Как сохранить канон и при этом не повторяться?

И ещё один вопрос

Что важнее: правильность или выразительность? Возьмём лицо из древней фрески. Анатомически оно может показаться непривычным. Но если оно заставляет остановиться? Если суровость считается через восемьсот лет? Если взгляд продолжает действовать? Можем ли

мы назвать произведение неудачным только потому, что пропорции не совпадают с академическим учебником? Наверное, нет.

Академия придёт значительно позже

И вместе с ней появятся точные правила. Рисунок с гипса. Анатомия. Перспектива. Пропорции. Но история живописи уже успеет создать выдающиеся произведения задолго до появления академического образования. Это полезное напоминание. Мастерство имеет разные формы.

Современный художник тоже иногда нарушает анатомию ради смысла

Удлиняет фигуру. Увеличивает руки. Меняет пропорции головы. Сжимает пространство. Мы называем это: стилизация; экспрессия; авторский язык. Перед древней живописью стоит быть столь же внимательными. Разница только в исторической системе, внутри которой происходит такое преобразование.

Попробуем исправить фреску

Очень хороший мысленный эксперимент. Возьмём древнего святителя. Сделаем голову анатомически точнее. Тело — естественнее. Руки — мягче. Добавим правильные тени. Щёкам — телесный цвет. Глазам — блеск. Что получится? Вероятно, более реалистичный человек. Но станет ли лучше древняя фреска? Возможно, она просто исчезнет. Получится произведение другой эпохи.

Исправление может уничтожить язык

Это одна из важных вещей, которые нужно помнить реставратору, зрителю и художнику. Не всякая непривычность нуждается в исправлении. Иногда именно она является сутью стиля. Сделайте готику классически пропорциональной — она перестанет быть готикой. Выпрямите экспрессивную линию Врубеля — и исчезнет Врубель. Сделайте древний лик похожим на академический портрет — и потеряете древний лик.

Значит, нужно научиться видеть чужое правило

Не требовать своего. Это вообще полезный навык при встрече с искусством. Перед каждым произведением спросить: по каким законам оно хочет существовать? А уже потом решать: работают ли эти законы. Именно так древняя живопись перестаёт казаться «плохим реализмом». Она становится самостоятельной системой.

Система может быть строгой

Да. Может ограничивать мастера. Да. Может приводить к повторению. Тоже да. Но одновременно она способна создавать огромную художественную выразительность. Противоречие? Только на первый взгляд. Музыкант тоже играет внутри системы нот. Поэт — внутри языка. Свобода не всегда начинается после уничтожения правил. Иногда она проявляется в том, как именно художник ими пользуется.

Скоро мы увидим это особенно ясно

Потому что впереди икона. Не огромная стена. Доска. Поверхность значительно меньше. Её можно перенести. Поставить в другое место. Рассматривать ближе. И там возникает новая ситуация. Художник получает чуть больше пространства для тонкой работы. Лицо можно написать подробнее. Цвет — собрать сложнее. Композицию — сделать самостоятельной. Но вместе с возможностями появятся ещё более строгие правила производства. Доску нужно подготовить. Грунт — нанести. Краски — растереть. Рисунок — перенести. Золото — положить. Над одной иконой может работать сразу несколько человек. И тогда нам придётся задать вопрос, который современному искусству кажется почти невозможным: кто автор картины, если лицо написал один мастер, одежду — другой, а фон — третий?

Размышление у картины

Человеку очень хочется узнавать себя. Поэтому перед портретом мы спрашиваем: похож? Перед пейзажем: так ли выглядит природа? Перед исторической картиной: могло ли всё происходить именно так? Мы постоянно сравниваем искусство с реальностью. И это естественно.

Но древняя фреска заставляет на время отказаться от привычной проверки. Она словно говорит: я не зеркало. Мне не нужно возвращать вам мир таким, каким его видит глаз. У меня другая задача. Я должна сделать фигуру значительной. Жест — понятным. Лицо — необычным. Историю — читаемой. Стену — частью другого пространства. Если для этого тело станет длиннее — пусть. Если лицо будет слишком строгим — пусть. Если здание окажется меньше человека — пусть. Потому что главное здесь измеряется не сантиметрами. Смыслом. И вдруг становится понятно, почему такие лица не должны были быть похожими на нас. Мы — земные. Меняем выражение. Стареем. Улыбаемся.

Щуримся от солнца. Устаём. Сердимся. Лицо древней фрески стремится выйти из этой случайности. Оно хочет стать постоянным. Не лицом человека во вторник утром. А образом, который останется на стене после того, как сменятся поколения тех, кто на него смотрит. Удалось ли? Если мы всё ещё обсуждаем эти лица спустя многие столетия — по крайней мере, часть задачи была выполнена. Но происходит ещё кое-что. Чем дольше художник изображает человека, тем труднее ему полностью не замечать настоящего человека. Настоящую одежду. Настоящий жест. Настоящее движение. Так реальность начинает медленно возвращаться. Пока через маленькую подробность. Русское платье князя. Поворот фигуры. Складку ткани. Но именно из таких подробностей однажды вырастет совсем другой способ видеть. До портрета ещё далеко. А движение к нему — уже началось.

Размышления у картины

Рассказ сорок пятый

Как писали икону

Доска, краски и мастерская, в которой авторов было несколько

Представим пустую доску. Пока на ней нет лица. Нет нимба. Нет складок одежды. Нет дерева. Нет архитектуры. Даже белой поверхности ещё нет. Просто дерево. Современному художнику такая точка кажется почти началом абсолютной свободы. Можно решить: что написать? Как расположить фигуру? Какой взять цвет? Где поставить свет? Но древнерусская иконописная мастерская была устроена совсем иначе. Перед мастером находилась не просто пустая поверхность, ожидающая личной фантазии. Перед ним существовала традиция. Образец. Правила. Последовательность работы. А главное — ряд других людей. Потому что икона могла пройти через несколько рук прежде, чем стать тем цельным изображением, перед которым спустя столетия остановится музейный зритель. И здесь возникает вопрос, почти невозможный для современного искусства: кто написал икону, если лицо писал один человек, одежду — другой, а золото — третий?

Мы привыкли искать подпись

Подходим к картине. Смотрим на этикетку. Репин. Серов. Левитан. Врубель. Одно имя. Один автор. Даже если художнику помогали ученики, произведение в нашем сознании всё равно принадлежит прежде всего ему. Древняя мастерская могла быть устроена иначе. Различные источники по истории русской живописи описывают создание иконы как артельный процесс с чётким разделением труда. Один мастер готовил поверхность, другие занимались красками, рисунком, лицами, одеждой, растительными и архитектурными элементами, золотым убранством. Получается почти невозможная для современного зрителя вещь. Произведение одно. Рук — много.

Сначала даже не художник

Первым к будущей иконе мог подойти человек, который вообще не будет писать лицо. Левкащик. Его задача — подготовить доску и покрыть её левкасом, специальным грунтом. Именно такая последовательность работы описывается в различных источниках по истории русской живописи. Можно сказать: техническая работа. Не творчество. Но попробуем взять плохо подготовленную поверхность. Неровную. Ненадёжную. С дефектами. Что произойдёт с

изображением? Даже великолепный мастер будет работать уже против основы. Значит, произведение начинается раньше первого живописного мазка.

Это верно и сегодня

Художник знает: плохой грунт способен испортить хорошую живопись. Холст натянут неверно — возникают проблемы. Поверхность слишком впитывает краску — цвет меняется. Материал сопротивляется. Мы редко думаем об этом перед музейной картиной. Но живопись всегда начинается с ремесла. До вдохновения. До характера. До великого замысла. Кто-то должен подготовить место, на котором всё это появится.

Пустая доска становится белой поверхностью

И вот здесь происходит почти символическая перемена. Было дерево. Теперь появилась подготовленная плоскость. То есть природный материал превратился в пространство для изображения. Мы уже дважды встречались с этим превращением. Пустая вещь получила орнамент. Пустая храмовая стена — фреску. Теперь пустая доска готовится стать иконой. Вся история живописи в каком-то смысле состоит из одного повторяющегося события: поверхность начинает что-то изображать.

Потом нужны краски

В различных источниках по истории русской живописи упоминаются тёрщики — мастера, занимавшиеся приготовлением красок. Само название удивительно конкретное. Тереть. То есть краска ещё не лежит готовой в металлическом тюбике. Её нужно получить. Подготовить. Довести материал до состояния, пригодного для письма. И снова оказывается: между художником и цветом стоит физический труд.

Сегодня цвет кажется слишком доступным

Можно зайти в магазин. Выбрать десятки оттенков. Тёплый красный. Холодный красный. Синий. Другой синий. Ещё десять зелёных. Художнику остаётся решить, какой открыть. Древняя мастерская напоминает, что цвет когда-то сначала нужно было создать как рабочий материал. И тот, кто делал краску, тоже участвовал в будущем изображении. Если цвет приготовлен плохо — страдает вся работа.

Но краска ещё ничего не знает о святом

Перед нами есть: доска; грунт; цвет. Теперь появляется человек, от которого особенно многое зависит. Знаменщик. Различные источники по истории русской живописи называют его главным мастером артели: он «знаменовал», то есть создавал рисунок будущей иконы и переносил его на подготовленную поверхность. Вот здесь начинается композиция. Где будет голова? Каким станет наклон? Где пройдёт линия плеча? Сколько пространства останется вокруг фигуры? Как расположить несколько персонажей? Именно рисунок превращает подготовленную доску в проект будущего образа.

Знаменщик не обязательно придумывает всё заново

Это принципиально. Мы помним: иконопись существует внутри традиции. Мастер знает образцы. Знает принятые типы. Знает, как изображается определённый святой или событие. Значит, его работа не похожа на современный поиск:

— А что, если я сегодня совершенно по-новому нарисую эту фигуру?

Свобода существует внутри уже известного языка. Но это не означает, что решение автоматически одинаково. Даже при одном сюжете нужно построить конкретную композицию.

Одни и те же слова можно произнести по-разному

Вот, наверное, хорошее сравнение. Язык задаёт нам слова. Грамматику. Но два человека всё равно говорят не одинаково. Один коротко. Другой пространно. Один резко. Другой мягко. С иконописной традицией нечто похожее. Образец существует. Но линия конкретного мастера может быть более строгой. Композиция — спокойнее. Фигура — стройнее. Цветовое решение — другим. Традиция ограничивает. Но не уничтожает руку.

Затем появляется лицо

И за него мог отвечать отдельный мастер. Лицовщик. Само слово объясняет работу. Он пишет лики. Не всё изображение. Самую ответственную для зрителя часть.

Представим уровень специализации. Человек изо дня в день пишет лица. Глаза. Нос. Рот. Моделировку. Выражение. Его рука постепенно приобретает особую точность именно здесь. Другой мастер может великолепно писать одежду — но лицо доверят не ему.

Это похоже на мастерскую большого театра

Один создаёт декорацию. Другой — костюм. Третий — свет. Но зритель видит одно представление. Древняя икона тоже может быть единым произведением, несмотря на коллективную работу. Современному индивидуалистическому представлению об авторстве это непривычно. Нам хочется спросить:

— Но кто всё-таки настоящий художник?

Внутри артели этот вопрос, возможно, звучал бы странно. Потому что задача была общей.

Лицо — не вся фигура

Одеждой занимался доличник. Само название особенно интересно: то, что находится до лица, то есть вне лика. Одежды. Фигура. Другие части образа. В различных источниках по истории русской живописи именно такое разделение проводится между лицовщиком и доличником. И здесь можно представить, насколько важно было согласие между двумя руками. Лицо не должно выглядеть принадлежащим другой фигуре. Цвет кожи — сочетаться с одеждой. Линия шеи — продолжать рисунок тела. Разные мастера работают — а изображение должно выглядеть цельным.

Значит, необходим общий язык

Вот почему традиция здесь выполняет ещё одну функцию. Она не только ограничивает. Она позволяет нескольким людям работать вместе. Если каждый будет писать совершенно по-своему, икона развалится. Представьте: лицо — почти реалистическое. Одежда — геометрическая. Архитектура — в другой перспективе. Цвет — из совершенно иной системы. Современное искусство иногда сознательно создаёт такие столкновения. Но артельной мастерской нужна согласованность. Образец обеспечивает её.

Травщик

Ещё одна необычная специализация. Различные источники по истории русской живописи сообщают, что травщик отвечал за растения, деревья и архитектурные элементы. На первый взгляд странное сочетание. Растение — и здание. Но важно не современное название профессии. Важно само существование мастера, работающего с окружающей средой изображения. Там, где лицовщик пишет человека, травщик строит мир вокруг него.

И этот мир ещё очень условен

Дерево не обязательно является ботанически точным деревом. Здание — архитектурным чертежом. Гора — геологически правдивой горой. Мы уже говорили об этом. Окружение сообщает: здесь природа; здесь город; здесь храм; здесь другое пространство. Оно объясняет сцену. Но не обязано имитировать фотографию местности.

Получается удивительное разделение

Один мастер отвечает за духовный центр — лицо. Другой — за одежду. Третий — за пространство мира. Можно сказать почти философски: человек, тело, окружение. Но внутри мастерской всё значительно прозаичнее. Это прежде всего эффективная организация сложной работы. И именно из таких практических решений постепенно вырастает школа.

А потом приходит золото

Златописец наносил золотой орнамент и соответствующее убранство. Такое разделение труда также прямо описано в различных источниках по истории русской живописи. Мы уже видели значение золота в Софии Киевской. Там оно практически уничтожало обычный пейзаж. Создавало пространство вне бытового времени. Теперь золото оказывается на переносимой

доске. Храмовая идея уменьшается до размера предмета. Но не теряет своего символического веса.

Золото требует отдельного мастера

И это само по себе говорит о сложности процесса. В современной репродукции мы видим: золотой фон. И идём дальше. Для мастерской это отдельная операция. Материал. Точность. Опыт. То, что зритель воспринимает за секунду, могло требовать особой профессиональной работы. Так искусство постоянно скрывает от нас собственный труд.

В хорошем произведении процесс исчезает

Мы не должны перед иконой думать: левкащик сделал это; лицовщик — то; травщик — другое. Если постоянно видеть технологический шов, цельность разрушится. Мастерство артели как раз заключается в том, чтобы множество действий в конце выглядело одним образом. Как оркестр. Слышны разные инструменты. Но произведение одно.

Кто руководит?

Различные источники по истории русской живописи связывают артельную организацию со своеобразной школой, где знаменщик-учитель руководил учениками. Первые иконописные школы формировались прежде всего при монастырях. Вот мы и подошли к одному из главных слов третьей части. Школа. Пока это ещё не Академия. Нет большого здания с классами. Нет экзамена по анатомии. Нет гипсовых слепков. Но есть самое главное: учитель; ученики; передача навыка.

Один показывает другому

Как держать инструмент. Как подготовить рисунок. Как строить лицо. Как работать с цветом. Как не нарушить принятый тип. Как исправить ошибку. И постепенно ученик делает то же самое уже без постоянной подсказки. Потом сам становится мастером. Берёт ученика. Вот так художественная традиция физически проходит через человеческие руки.

История искусства обычно показывает результат

Вот икона XII века. Вот икона XIV. Вот XV. Мы сравниваем. Но между ними находились тысячи часов обучения. Ошибок. Копирования. Повторений. Ученик сначала делает хуже учителя. Потом почти так же. Иногда — лучше. И в какой-то момент внутри повторения возникает новое.

Поэтому копирование не всегда враг искусства

Современная культура очень высоко ценит оригинальность. Придумать то, чего не было. Не повторять. Найти собственный стиль. Древняя система ставила другие акценты. Сначала научись делать правильно. Повтори хороший образец. Освой язык. И только потом внутри него появится индивидуальность. Это другой педагогический принцип. Но он веками создавал устойчивую художественную традицию.

Родоначальник — человек между историей и преданием

Различные источники по истории русской живописи традиционно называют одним из первых известных русских иконописцев преподобного Алимпия Киево-Печерского, жившего в XI–XII веках. Рядом с историческим упоминанием существует и легендарное предание о чудесной помощи ему в работе. Для нашей книги здесь особенно важно не смешивать два уровня. Есть историческая традиция, связывающая его имя с ранней русской иконописью. И есть житийное предание. Средневековый человек не обязательно проводил между ними такую границу, какую проводит современный исследователь. Для нас полезно видеть обе.

Имя уже появляется

Это значительный шаг. В рассказах о ранних фресках мы часто говорили: мастера. Неизвестные. Византийские. Русские. Теперь из тумана начинает выходить имя. Алимпий. Позднее летописи будут помнить и других мастеров; различные источники по истории русской живописи упоминают новгородских иконописцев и известных церковных деятелей, связанных с

иконописью в последующие столетия. Автор постепенно становится заметен. Но до современного культа личности художника ещё очень далеко.

Подпись не главное

Представим современного живописца, которому предлагают создать прекрасную работу — но никогда её не подписывать. Имя может исчезнуть. Для многих это было бы тяжёлым условием. Потому что современное искусство тесно связано с авторством. В древней традиции ценность образа могла существовать независимо от известности мастера. Произведение служило не прежде всего биографии художника. Это совершенно иной порядок.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.