
ИСКУССТВО ХУДОЖНИКОВ-КОПИИСТОВ СРЕДНЕВЕКОВОЙ ЖИВОПИСИ

Существует вид живописи, история которого исчисляется пока только десятилетиями, но значение которого возрастает с каждым днем.

Искусство художников, копирующих древнюю живопись, до сих пор еще не исследовано. Творчество живописцев, посвятивших себя воспроизведению фресок, мозаик, миниатюр, икон, произведений великих мастеров давно ушедших веков, имеет свои характерные особенности. Прежде чем обратиться к ним, мы покажем значение этого вида искусства и объясним причины его возникновения и существования.

Работа, выполненная древним художником, пусть даже второстепенным мастером или незначительным ремесленником, имеет свою особую ценность. На произведении древнего искусства лежит печать его возраста. Свидетель, а нередко участник многочисленных войн, политических переворотов, культурных событий, тесно связанных с судьбой человека, каждый памятник знает о жизни давно ушедших веков неизмеримо больше нас. Но время, усилившее его значение при эстетическом восприятии зрителя, оказало на него разрушающее действие.

Далеко не совершенны средства борьбы, которую ведут с уничтожающей и неизбежной силой возраста реставраторы. Тем значительнее становится работа художников-копиистов, стремящихся воспроизвести в своих произведениях исчезающие черты памятников искусства.

Более десяти столетий тому назад византийский патриарх Фотий в «Экфрасисе»¹ подробно описал мозаики знаменитой константинопольской церкви Неа, построенной и расписанной в IX в. и вскоре после этого погибшей. Из рассказа Фотия мы узнаем о впервые возникшей в этой придворной церкви системе расположения на стенах и сводах сюжетов, ставшей впоследствии

¹ J. P. Migne. Patrologia graeca. Paris, 1857—1866.

канонической в искусстве христианского Востока. Полностью уничтоженные во время греко-турецкой войны в 1922 г., мозаики церкви Успения в Никее VII в. были, к счастью, ранее засняты Русским археологическим институтом в Константинополе. Но как несовершенны письменные описания IX в. и как безжизненны пришедшие им на смену черно-белые фотографии XX в. по сравнению с копиями средневековых фресок, созданными художниками, стремящимися в своей работе достичь максимальной точности.

В страшные 1941—1943 годы, когда фашисты захватили Новгород, был разрушен храм Спаса-Нередицы XII в. От росписи, некогда сплошь покрывавшей его стены и купол, сохранились незначительные фрагменты. По старым чертежам и фотографиям с большой осторожностью и тщательностью несколько лет назад восстановили верхние части стен и купол. Успешные результаты реставрации поразили весь мир. Дополнить представление современного зрителя о фресках в значительной степени помогают те копии, которые были выполнены в 1925 г. Л. А. Дурново, Т. С. Щербатовой-Шевяковой, Ю. Н. Дмитриевым. Одной из лучших в цветовом отношении фресок церкви Успения на Волотовом поле в Новгороде (XIV в.) можно несомненно считать архангела в притворе. По счастью, память о нем сохранена благодаря копии Н. И. Толмачевской. Эти произведения экспонировались в мае 1965 г. на выставке копий древнерусских фресок в залах Русского музея в Ленинграде, приуроченной к двадцатилетию победы над фашизмом.

Многие фрески и иконы находятся в состоянии постоянного разрушения, обусловленного особенностями их существования. Часто остановить силу беспощадного действия внешней среды не могут руки самых умелых реставраторов. В этом случае художники-копиисты оказывают незаменимую услугу. Они фиксируют для потомства колорит, который может измениться в будущем, детали рисунка, которые постепенно исчезают.

Многие выдающиеся произведения древней монументальной и станковой живописи находятся в малодоступных местах. Однокупольные церкви Верхней Сванетии, стены которых сплошь покрыты фресками, можно изучать всего лишь в течение двух-трех летних месяцев. Поэтому не только для посетителей Музея искусства и Исторического музея в Тбилиси имеют значение копии сванских фресок, выполненные рукой Т. С. Щербатовой-Шевяковой. Их роль неизмеримо велика для научных сотрудников, занимающихся историей средневековой монументальной живописи. Копии фресок горных грузинских монастырей Мгвимеви, Кинцвиси, Бетани, созданные С. Мирзашвили, позволили посетителям выставки 1964 г. в Союзе архитекторов Грузии подробно познакомиться с фресками, находящимися в малопосещаемых местах. Столь же большое значение имеют копии фресок далекого Ферапонтова монастыря, выполненные в 1928 г. Т. С. Щербатовой-

Шевяковой, Е. В. Тонковой и В. С. Рождественской. Они экспонировались в 1965 г. на выставке в Русском музее.

Фрески и мозаики, покрывающие стены средневековых церквей, часто трудно рассматривать посетителям из-за плохого освещения или большой высоты, на которой они находятся.

Расположение многих монументальных композиций затрудняет их фотографирование и заставляет обращаться к их копиям как посреднику для создания иллюстраций в книгах. Ту же роль выполняют копии при воспроизведении средневековых миниатюр. Неровная поверхность пергамена, на которой написаны последние, создает блики, из-за которых невозможно их сфотографировать. Пожалуй, это самая ранняя по времени возникновения причина появления копий древней живописи.

В XIX—начале XX в., еще до развития реставрационного дела, ученые-медиевисты Н. П. Кондаков и Н. П. Лихачев воспроизводили нерасчищенные иконы при издании своих книг, прибегая к их копиям. Эти копии были далеко не совершенны. Их верность оригиналу во многом была нарушена фантазией художника, стремящегося отгадать первый записанный слой живописи. Копирование имеет и своего рода исследовательское значение.

В процессе копирования познается техника памятников средневековой живописи. Это происходит потому, что современные копиисты стремятся полностью повторить процесс создания средневекового произведения его автором. Копирование миниатюр, которое велось Л. А. Дурново, а ныне группой сотрудников хранилища древних рукописей Матенадаран в Ереване, позволило узнать химический состав примененных в иллюстрациях красок и золота, способы их наложения на пергамен.

Искусство копииста древней живописи требует как можно более верного воспроизведения оригинала. Последнее достигается прежде всего благодаря употреблению прорисей, дающих абсолютную точность в повторении композиции и рисунка. Не менее важна задача, стоящая перед копиистом при передаче подлинного колорита произведения. Умение художника правильно найти способы освещения копируемого произведения, увидеть цвет играет при этом первостепенную роль. Однако полная точность в повторении колорита никогда не может быть достигнута. Максимальное приближение к ней представляет задачу, стоящую перед копиистом.

В этом большую помощь может оказать художникам возможность применять тот же состав красок, который употребляли средневековые живописцы. До сих пор обычно копии фресок выполняются в темперной технике, лишенной блеска масляных красок и своей маговостью приближающейся к фреске. Таковы, например, копии Л. А. Дурново стенописей Успенского собора во Владимире.

Современные копиисты, стремящиеся как можно более точно

повторить оригинал, должны обладать значительными знаниями в области химии. Произведения древнерусских художников поражают разнообразием оттенков природных красок, особенно охр. В живописи Ферапонтова монастыря (XV в.) Дионисием была применена даже черная природная краска.² Ее так же, как и многочисленные местные гальки, используют художники при создании красок для своих копий с фресок Дионисия. Желтую краску псковские иконописцы и фрескисты, как недавно было выяснено учеными,³ получали из местных водорослей. Эти же породы водорослей употребляют ныне при копировании псковских произведений.

Копиист должен быть непременно историком древней живописи, научным работником. Теоретические знания помогают ему точнее понять значение многочисленных деталей композиции, их окраски и рисунка. Но самое главное — исторические знания позволяют определить различные по времени возникновения слои фресок. Вот почему копиист средневековых грузинских росписей Т. С. Щербатова-Шевякова известна своими работами по датировке живописи церквей в Несени, первых слоев росписи в Теловани и Сюпи.⁴ Л. А. Дурново, много времени отдавшая копированию древнеармянских миниатюр, была историком иллюстрирования рукописей.⁵

Однако искусство копииста — это прежде всего искусство живописца. Не случайно на выставках копий обычно экспонируются работы авторов на одну и ту же тему. Это дает возможность посетителям музеев легче оценить индивидуальные особенности каждого копииста.

Деятельность художников-копиистов ныне приобретает все большее значение. В последние годы организуются специальные экспозиции: выставки копий древнерусских фресок в Государственном Русском музее в мае 1965 г., копий сербской живописи XIII в. в сентябре 1965 г. в Белграде и копий югославских средневековых фресок в Эрмитаже в июне 1970 г. Они сопровождались изданием научных каталогов.⁶ В Белграде уже около 20 лет существует музей копий средневековых фресок (Галерея фресок).

² См.: В. В. Филатов. Русская станковая темперная живопись. М., 1961, стр. 18.

³ См.: Н. М. Чернышев. Искусство фрески в древней Руси. М., 1952, стр. 42.

⁴ См.: Т. С. Шевякова. 1) К вопросу о дате росписи церкви в селе Несени. — Сообщения АН ГССР, XXIII, 1959; 2) Росписи первого слоя живописи церкви в селе Сюпи. — Сообщения АН ГССР, XXIV, 1960; 3) Дата росписи первого слоя храма Теловани. — Сообщения АН ГССР, XXXIV, 1964.

⁵ Л. Дурново. Miniatures arméniennes. Paris, 1960.

⁶ В. К. Лаурина, Т. А. Ананьева. Древнерусские фрески. Выставка копий фресок и фрагментов росписей. Л., 1965; Н. Комненови. Српско видно сликарство XIII века. Београд, 1965; М. Кашанин. Выставка копий фресок и слепков архитектурных деталей из собрания галереи фресок в Белграде. Л., 1970.

Здесь представлены копии росписей Нерези, Студеницы, Сопочаны, Грачаницы, Дечаны и других монастырей.

Однако перед современными копиистами в процессе их творчества встает целый ряд не решенных еще вопросов. Нет до сих пор единого мнения относительно того, какую часть композиции следует выбирать для воспроизведения монументальной живописи. Сплошь покрывающие стены и своды церкви росписи можно копировать в отличие от икон и миниатюр только фрагментами. Делить ли фрески на отдельные тематические композиции, входящие в действительности в единую систему оформления церкви, или выбирать отдельные детали — решает сам копиист.

Проблемы, встающие перед копиистом, иногда аналогичны тем, которые разрешает в своей деятельности реставратор. Процесс реставрации древней фрески сводится не только к закреплению слоев штукатурки и красочного слоя, не только к расчистке поверхности от поновлений и загрязнений, но иногда и к возвращению более цельного вида композиции, особенно в том случае, если фреска имеет утраты. По этой причине обычно, помимо стремления к восстановлению рисунка, реставратор вводит цветные их заполнения с различной степенью отличия от подлинника. Он так же приближенно записывает трещины или понижает их резкость, приглушает их.

Однако и для реставратора еще далеко не безусловно решен вопрос о том, насколько должны отличаться в цвете возобновленные места от подлинных. Ведь надо, чтобы зритель мог, с одной стороны, сразу же определить, где новая часть, где древняя, но, с другой стороны, восстановленные фрагменты не должны ему мешать получить общее представление об особенностях колорита, композиции, рисунка древней живописи.

В этом отношении спорной является реставрация живописи Пянджикента (VII—VIII в.), проведенная в Эрмитаже.⁷ Ввиду того что в ряде случаев от композиции сохранились только отдельные фрагменты, реставраторы по этим оставшимся незначительным частям восстанавливают древние контуры изображений, заполняя утраты краской, приближенной к подлиннику. В результате их деятельности композиции начинают производить цельное впечатление, но в их близость к подлиннику нельзя верить безоговорочно. Даже древние части утрачивают свое значение, теряясь среди новых добавлений.

Копируя восстановленную средневековую фресковую композицию, художник не всегда самостоятелен, а следует за реставратором, повторяя выбранный последним цвет для отметки трещин и несохранившихся фрагментов.

⁷ См.: П. Костров, И. Ногид. Удаление солей из росписей древнего Пянджикента методом электролиза. — Сообщения Государственного Эрмитажа, XIX, 1960.

Целый ряд вопросов как для реставраторов, так и для копиистов требует серьезного теоретического обоснования. Правмерно ли изображать в копии те реальные архитектурные элементы, которые средневековые фрескисты смело включали в свои росписи? Можем ли мы, например, согласиться с изображением реального окна церкви в копии фрески, как это сделали югославские художники А. Реньо, Л. Рафен, М. Нико в воспроизведении композиции Успения из Сопочан?

Представляется более правильным оставлять в копии покрытое нейтральной краской пространство, соответствующее по форме и размерам оконному и дверному проему, включаемому в средневековую фресковую композицию. К этому способу изображения архитектурных элементов прибегает большинство современных художников-копиистов. Но обычно серая краска, закрашивающая те места, где в натуре располагаются окна и двери, имеет тот же тон, что и та, которая покрывает в копии несохранившиеся части живописи. Например, одинаковая окраска окна и несохранившихся фрагментов характерна для копии композиции «Моление Христа на горе Елеонской» в сербском монастыре Андреаш (1389 г.), выполненной югославским художником Шиме Перич. То, что одной и той же краской отмечаются утраты и архитектурные элементы, несомненно облегчает восприятие зрителем копии как живописной цельной композиции. Нейтральная серая краска создает как бы фон, на котором ясно читаются сохранившиеся части изображения. Но в этом случае нельзя представить себе первоначальных размеров фресковой композиции.

Последнее обстоятельство становится явным в тех случаях, когда одинаковой нейтральной краской даются на холсте и утраты и те части стены, росписи которых художник не передает. Указанная особенность характерна для тех случаев, когда копируемая композиция имеет неправильную форму, но переносится на прямоугольный холст.

Например, сербская фреска 1371 г. с изображением королевича Марка в Марковом монастыре, имеющая полукруглую верхнюю часть, расположена копиистом Спасом Спировским на прямоугольном холсте. Свободные от изображения верхние правый и левый углы покрыты белой краской. Точно так же оставлены нейтрально закрашенными верхние части холста в копии Л. А. Дурново с имеющей полукруглую верхнюю часть композиции, изображающей Ярослава, подносящего храм Христу, в новгородской церкви Спаса-Нередицы (XII в.).

По-видимому, чтобы избежать введения непокрытого изображением пространства, следует, чтобы форма холста соответствовала форме фресковой композиции. В этом отношении убедительной можно считать работу югославского копииста Драгомира Яшовича. Художник в своей копии евангелиста Марка монастыря святого Георгия около Нового Пазара (XII в.) применил холст, конфигу-

рация которого соответствует подкупольному парусу, на котором помещена фигура. Однако сложная форма холста затрудняет его экспонирование среди других копий в музейном помещении.

Одна из самых сложных проблем, стоящих перед художниками-копиистами, состоит в том, передавать ли в плоских копиях те изменения, которые вводили средневековые живописцы в пропорции фигур, учитывая их расположение на вогнутой стене абсиды и на своде, при этом далеко от зрителя. Очевидно, копии, в которых эти ракурсные изменения отмечаются, должны экспонироваться в музейном зале высоко от зрителя и соответственно на искривленной части стены или свода. А так как, естественно, выставить таким образом произведение можно только при наличии специального экспозиционного помещения, то в настоящее время большинство художников избегает копировать композиции с ракурсными искажениями, отказываясь от разрешения этой сложной проблемы.

Нередко художники-копиисты изображают лепные декоративные арки, под которыми располагаются композиции, с помощью живописных средств. Между тем несравненно более совершенны те копии, в которых лепные детали воспроизведены скульпторами. Например, часть иконостаса с изображением святого Пантелеймона в сербской церкви в Нерези (XII в.) скопирована художником Зденка Живковичем совместно со скульптором Драганом Живковичем. Последний повторил в тонированном гипсе мраморный резной орнамент, ограничивающий иконопись.

Не менее сложен вопрос о том, какие признаки, указывающие на современное состояние фресок, следует отмечать при копировании. Безусловно, мы можем согласиться с передачей тех трещин и осыпей, которые никогда не будут уничтожены реставрацией, как в копии Н. В. Ухановой фрески с изображением архангела Гавриила из церкви Рождества на кладбище в Новгороде или в копии Л. А. Дурново стенописей Николо-Дворищенского собора в Новгороде (рис. 26). Но следует ли в копии передавать случайные современные надписи на стенах? Между тем Т. С. Щербатова-Шевякова в своей копии фигуры Авеля из церкви Спаса Преображения в Новгороде (XIV в.) ввела надпись с датой раскрытия фрески. Однако в вопросе о том, каким образом передавать в копии сохранность произведения, художник руководствуется ныне только своим чутьем. Может быть, следует различать копии-реконструкции и копии-документы. Последние будут фиксировать современное, временное состояние фресок до их реставрации. А копии-реконструкции в свою очередь следует разграничить по степеням и темам реконструкции.

Труд копииста живописи можно сравнить с деятельностью переводчика произведений художественной литературы с одного языка на другой. Но об искусстве перевода написаны сотни теоретических работ. В помощь переводчикам собираются совещания,

устраиваются диспуты. Иное дело в живописи: творчество копистов ныне незаслуженно отодвигается на второй план.

Значение искусства копирования было впервые оценено в конце XIX в. В октябре 1871 г. Ш. Бланк, основатель «Газет де Бозар» («Gazette des Beaux Arts»), поднял вопрос о создании в Париже первого в мире музея копий с самых значительных произведений европейского искусства. В апреле 1873 г. на Елисейских полях был открыт такой музей, просуществовавший, к сожалению, всего лишь год. Но он имел свой каталог, включающий 157 номеров.

С этого времени в Западной Европе стало развиваться искусство копирования. Начиная с 1906 г. музей Барселоны предпринял систематическое копирование еще не изученных и малоизвестных фресок романского периода, находящихся в далеких горных церквях Каталонии.

Растущий в нашей стране интерес к прошлому, к культуре древней Руси вызывает необходимость создания в Москве, Ленинграде, Новгороде, Пскове, а может быть, и в других городах музеев фресок. В них непременно должны быть представлены копии росписей, погибших во время войны или находящихся в труднодоступных местах. Такой музей можно организовать, скажем, по примеру Галереи фресок в Белграде. Думаю, что как у архитекторов, проектирующих залы такого музея, так и у создателей его экспозиции возникнут особые сложности. Ведь следует поместить копии на стенах зала соответственно их расположению на сводах, в абсидах, в куполах церквей. Идеальным было бы копирование всего комплекса как единого целого и устройство такого здания для копий, в котором внутренние помещения строго соответствовали бы внутренней композиции того храма, фрески которого копируются. В музее необходимо выставить архитектурные чертежи церквей, может быть их макеты. Все трудности, связанные с организацией музея, будут вознаграждены благодарностью многочисленных посетителей, изучающих историю изобразительного искусства и стремящихся познать культурное прошлое нашей родины.