

то неповторимо русское, что лежит вне сферы византийского мироощущения. И если мы все же воспринимаем Рублева как новатора, то только потому, что в его работах получает свое логическое завершение процесс обособления русской живописи от византийской, наметившийся уже в XII веке и развивавшийся в непрерывном нарастании вплоть до XV... Рублев окончательно отказывается от византийской суровости и византийского аскетизма. Он извлекает из византийского наследия его античную, эллинистическую сердцевину. Он освобождает ее от всех позднейших напластований, он проявляет удивительную для человека того времени восприимчивость к античной грации, к античному этосу, к античной просветленности, к античной ясности замысла, лишенного всяких прикрас и подкупающего благородной и скромной простотой. Нервной, византийской красочной лепке Рублев противопоставляет спокойную гладь ровных красочных пятен, византийскому, как бы вибрирующему контуру — ясный и скупой очерк, позволяющий охватить силуэт фигуры с одного взгляда, сложной системе византийских бликов — графически четкую трактовку, приводящую к оплощению формы... Краски русской природы он переводит на высокий язык искусства, давая их в таких безупречно верных сочетаниях, что им присуща, подобно творению великого музыканта, абсолютная чистота звучания... Доброе и нежное искусство Андрея Рублева навсегда останется одним из совершеннейших образцов эллинистического стиля. По своей глубочайшей поэтичности оно выдерживает сравнение с гениальным «Словом о полку Игореве». Но все то, что было там эпически-величавым, у Рублева приобретает тот оттенок особой душевной мягкости, в котором уже чувствуются веяния новой, более человеческой по своим идеалам эпохи»<sup>26</sup>.

В истории древнерусской живописи есть две общие проблемы, которые давно изучает В. Н. Лазарев. Одна — историческая, она связана с зарождением и развитием иконостаса как особой, типично русской формы живописного украшения храма. Превращение в эпоху Рублева некогда скромной алтарной преграды, сходной с византийским темпломом, в грандиозный иконный ансамбль знаменовало окончательное сложение русского национального стиля. Другая проблема связана со спецификой творческого метода древнерусских живописцев. Затронув ее впервые в статье 1946 г. («О методе работы в Рублевской мастерской»), он много позже, в 1963 г., посвятил ей новую работу, где суммировал все документальные данные по этому вопросу, сопоставляя их с аналогичными фактами из практики западноевропейских средневековых мастеров («Древнерусские художники и методы их работы»).

С самого начала научной деятельности В. Н. Лазарева, параллельно с изучением византийской живописи, развертывалась его работа в области итальянского искусства, в котором его более всего привлекали две эпохи — позднее средневековье и Возрождение, причем не только каждая в отдельности, но и в их исторической взаимосвязи.

Начиная с 1920-х гг. он опубликовал много неизвестных произведений живописцев дученто и треченто (XIII—XIV вв.), в том числе несколько уникальных памятников. Однако эта очень специфическая отрасль искусствознания, сделавшаяся для одних ученых единственным занятием всей их жизни, а для других так и оставшаяся навсегда недоступной, отнюдь не была для него самоцелью. Атрибуционные изыскания служили ему основанием для решения более существенных историко-художественных проблем и прежде всего проблемы формирования в недрах итальянского средневековья нового искусства — искусства Возрождения.

Изучая истоки искусства Возрождения, В. Н. Лазарев много сделал для всестороннего анализа вопроса об отношении итальянской живописи

<sup>26</sup> В. Н. Л а з а р е в. Андрей Рублев и его школа. М., 1966, стр. 53—54.