

работы.²¹ В одной позднегреческой иконе «Сретения» Мария вовсе отвернулась от младенца.²²

Еще более глубокие расхождения в толковании этой темы между средневековым искусством Запада и искусством древней Руси выступают, если сравнить троицкую икону с алтарным образом кельнского мастера Стефана Лохнера 1447 г. (Дармштадт, Музей). Разница не в одном том, что в работе немецкого художника тема встречи подменена темой поклонения младенцу, подобной поклонению агнцу на знаменитом гентском алтаре братьев ван Эйков. Сам младенец водружен немецким мастером на алтарь, Мария падает перед ним на колени, люди собрались вокруг алтаря и воздают ему хвалу. Вместе с тем традиционный образ осложнен множеством бытовых подробностей: Симеон стал безбородым католическим священником, рядом с Марией стоит с дарами в руках рыцарь ордена св. Екатерины, впереди собрался хор малышей со свечами в руках (Н. В. Покровский справедливо замечает по поводу одной французской миниатюры этого времени: «Симеон и Иосиф более похожи на французских буржуа, чем на ветхозаветных праведников»)²³. Вместе с тем для того, чтобы ослабить снижающее воздействие бытовых подробностей, Лохнер позаботился о том, чтобы всю сцену освещала фигура Саваофа, чтобы множество ангелов стремительно несло с неба на землю. Столкновение двух различных миров лишило образ немецкого мастера цельности и простоты и, в сущности, помешало ему сосредоточить внимание на человеке как на главной действующей силе.

Ближе к древнерусскому пониманию Сретения итальянская живопись Возрождения, в частности картина Мантенья с ее величавыми и торжественными фигурами на фоне античной архитектуры (хотя называется эта картина «Обозрение», а не «Сретение»). Классическое величие, как результат воздействия Италии, дает о себе знать и в картине нидерландского мастера Рогира ван дер Вейдена (Мюнхен, Старая Пинакотека), хотя действие происходит у него под сводами средневекового собора. Спокойная фигура Марии в сопровождении служанки отличается важной осанкой. Священник бережно принимает из рук Марии голенючее тельце младенца. В момент передачи Христа первосвященнику Мария приобретает почти героическое величие.

В стремлении мастеров XV в. «поднять» образ Марии следует видеть проявление побеждавшего тогда в Западной Европе гуманизма, который опирался на традиции античности. Особенно это заметно в Италии. Впрочем античность — это понятие очень широкое: есть античность римская, и есть античность эллинская. Именно к римской античности были направлены главные стремления западноевропейских мастеров того времени. Нужно вспомнить рельефы римского Алтаря мира, изображающие церемонию на Капитолии, чтобы составить себе представление о том, на какие традиции опирались Мантенья и его современники. Прозаическая четкость передачи форм и сдержанная представительность — вот что отличает эту римскую процессию от обобщенной мягкости форм и музыкальности ритма, характерной для греческой классики.²⁴

²¹ Н. П. Лихачев. Материалы по истории русского иконописания, I СПб, 1906, рис. 37.

²² Н. Петров. Альбом музея Духовной академии, в. I. Киев, 1912, стр. 15.

²³ Н. В. Покровский. Евангелие в памятниках иконографии СПб, 1892.

²⁴ Об эллинской традиции в средневековом искусстве см.: W. Worringer. Griechentum und Gotik. Munchen, 1928. О различии между эллинским и римским наследием см. L. Curtius. Der Geist der romischen Kunst. Antike, 1928, стр. 187—213.