УДК 7.033, 7.071, 7.072, 75.05
ББК 85.10, 85.103(2)4, 85.147.17
DOI: 10.51678/2073-316X-2026-2-276-315

Семён Дымшиц, Мария Романенкова

«Представим зрителю не богомаза, а художника». Научно-популярный фильм «Художник Андрей Рублев» (1958)

В статье рассматривается история создания фильма «Художник Андрей Рублев», снятого в 1958 году на студии «Моснаучфильм». Фильм вышел в прокат в преддверии 600-летнего юбилея иконописца и являлся одним из многих проектов, знакомивших массовую советскую аудиторию оттепельной эпохи с творчеством Рублева. В то же время «Художник Андрей Рублев» — это первая научно-популярная кинокартина, посвященная древнерусской живописи. Изучение архивных документов показывает, что проект фильма о Рублеве впервые появился не в эпоху оттепели, а ранее — в 1950 году. Трансформация как формальных, так и содержательных составляющих проекта, зависевших от изменений политического и культурного контекста 1950–1958 годов, является основным предметом этого исследования.

Ключевые слова:

Андрей Рублев, «Моснаучфильм», оттепель, советское научно-популярное кино, древнерусская живопись.

Современному зрителю хорошо известен игровой фильм «Андрей Рублев» А. А. Тарковского (1966). Гораздо меньшей известностью пользуется научно-популярный фильм об иконописце, выпущенный на «Моснаучфильме» восемью годами ранее, в 1958-м. При этом появление и реализация обоих проектов оказались возможны благодаря масштабному празднованию 600-летнего юбилея Рублева, назначенному на 1960 год[1]. В контексте грядущих торжеств выпуск фильма «Художник Андрей Рублев» — первой советской кинокартины, центральным объектом которой стала русская религиозная живопись, — не кажется удивительным. Однако изучение архивных документов показывает, что в действительности работа над фильмом была начата значительно раньше — в 1950 году — в совершенно иной культурной и политической ситуации. Трансформация проекта научно-популярной картины о Рублеве в переходный период от позднего сталинизма к оттепели и станет основным предметом этого исследования. Обращение к истории создания фильма позволит выявить важные проблемы, связанные как с развитием жанра искусствоведческого научно-популярного фильма, так и с более общими вопросами политики репрезентации русского религиозного искусства в СССР.

Проблема репрезентации древнерусского религиозного искусства в контексте истории искусствоведческого научно-популярного фильма

Чтобы пояснить тот контекст, в котором мог появиться научно-популярный фильм о Рублеве, необходимо совершить экскурс в историю советского искусствоведческого фильма. Становление этого жанра можно отнести к концу 1930-х годов. Попытки показать изобразительное

1 О юбилее будет подробно рассказано в третьей части статьи.

искусство средствами кино предпринимались в Советском Союзе и ранее, однако этот материал долгое время оставался в ведении хроникальной кинематографии. Наиболее системно с художественной тематикой работал киножурнал «Советское искусство», выпускавшийся Московской студией кинохроники с 1933 года. Однако недостаточно развитое использование средств киновыразительности для демонстрации произведений искусства в киножурнале со временем было подвергнуто критике [31; 40]. В профессиональном сообществе сформировался запрос на выработку новых приемов, выходящих за грань простой хроникальной фиксации.

За образец нового жанра научно-популярного искусствоведческого фильма профессиональным сообществом был принят фильм режиссера В. Н. Николаи «Третьяковская галерея», выпущенный в 1939 году студией «Лентехфильм»[2]. Именно в этом фильме, по мнению современников, было найдено решение фундаментальной проблемы: как показать статичный иконографический материал средствами кинематографа — искусства, основанного на движении.

Речь шла не только о способе монтажной разработки живописного полотна — использования панорамирования, укрупнения, кадрирования и сопоставления отдельных деталей произведения — методе, уже применявшемся в отдельных выпусках «Советского искусства» и постепенно входящем в употребление в мировой практике[3]. Главной находкой «Третьяковской галереи» стал принцип создания на основе разрозненных живописных произведений сквозного нарратива, внеположного сюжетам отдельно взятых картин. Используя лейтмотивный звуковой ряд — музыку или стихи, Николаи объединял произведения, зачастую далеко отстоящие друг от друга в хронологическом, стилевом и тематическом отношении, в единую ассоциативную цепочку.

2 В действительности, первым опытом работы научной кинематографии с художественным материалом был фильм «Наши музеи», снятый Николаи же в 1937 году для Всемирной выставки в Париже и, по всей видимости, не дошедший до советских экранов. Также одновременно с «Третьяковской галереей» на «Лентехфильме» был выпущен фильм А. А. Преснякова «Эрмитаж», который был холодно принят критикой из-за чрезмерно обзорного, хроникального характера показа художественного материала. Подробнее об истории создания этих фильмов см.: [25, с. 215–245].

3 «Независимо друг от друга режиссеры [в разных странах в конце 1930-х годов] приходили к идее фрагментации изображений, чтобы выявить ключевые фрагменты произведения» [25, с. 230].

В фильме, таким образом, выстраивается не столько история искусства, сколько исторический нарратив на основе живописного материала, по выражению из рецензии сценаристки Е. Г. Борисович, «история русского народа в живописи» [14, с. 45].

Метод, найденный Николаи — создание второй реальности, в которой монтажно разработанный иконографический материал заменяет собой историческую хронику или актерскую инсценировку. Учитывая негласный запрет на «игровизм», который присутствовал в советском научном кино 1930-х годов [24, с. 39], этот метод открывал путь к созданию фильмов не только об искусстве, но и на другие темы, связанные с литературой и историей. Как заключала Борисович:

> *Работа режиссера Николаи над фильмом «Третьяковская галерея» заслуживает самого внимательного изучения. Она обогатила научную кинематографию, подготовила реализацию таких тем, как «Памятники Бородина», «Чайковский», «Лермонтов» — без инсценировок и дешевого игровизма.*
> *Вместе с тем в этом фильме уже найдено специфическое, отличное от художественного фильма, построение исторических и искусствоведческих кинокартин* [14, с. 46].

Учитывая, что главным приципом «Третьяковской галереи» было построение монтажного нарратива на основе живописи, неудивительно, что материал «реалистического» искусства второй половины XIX — начала XX века оказался особенно подходящим для применения этого метода. Так, живопись передвижников, сюжетная по своей природе, без особого труда раскладывалась в своеобразный «кинокомикс».

Для нас же особый интерес представляет показ в фильме древнерусского искусства. Хронологически открывающий «историю русского народа в живописи», этот материал требовал своеобразного фреймирования (в прямом и переносном смысле слова). Приведем соответствующий фрагмент монтажного листа фильма (здесь и далее дикторский текст выделен курсивом):

> Икона Владимирской Божьей Матери — наплыв.
> *Особое место в славном ряду великих художников нашей родины занимают мастера древней Руси. Наиболее талантливые из этих мастеров, несмотря на скованность религиозной тематикой,*

сумели проникновенно передать все очарование живого человеческого чувства.
Из наплыва — крупно лицо той же иконы.
Икона «Троица» художника Рублева.
Голова «Новгородской иконы божьей матери».
В произведениях художников далекого прошлого оживают люди...
Группа молодежи, смотрящей на иконы.
и события, воспетые в «Слове о полку Игореве».
Деталь иконы «Бой новгородцев с суздальцами» панорамой и наплыв на
«Луки у них натянуты, колчаны отворены, сабли изострены. Сами скачут будто серы волки
другую деталь той же иконы. Наплыв на
по полю, князю славы ища — чести себе».
группу мчащихся всадников — деталь иконы.
На условном...
Мозаичная икона Дмитрия Солунского. Наплыв на
языке церковного искусства
Лицо Дмитрия той же иконы.
воплощен героический облик защитника родной земли на заре
Икона «Дмитрий Солунский» маслом на дереве в затемнение.
образования Русского государства [54, л. 7–8].

Важно отметить несколько стратегий легитимации религиозного искусства, репрезентация которого в конце 1930-х годов, несмотря на идеологическую реабилитацию национально окрашенного художественного наследия, в контексте советской антирелигиозной политики еще оставалась проблематичной. Во-первых, икона вписывается в патриотический нарратив с акцентом на его милитаристскую составляющую: так, характеристика святого как «героического защитника родной земли» отражает «оборонный» нарратив, имевший широкое распространение в советском искусстве, литературе и пропаганде второй половины 1930-х — 1940-х годов. Во-вторых, само религиозное содержание рассматривается как неизбежное ограничение, в условиях которого вынуждены были работать древнерусские художники. Ему противопоставляется реалистическое начало иконописи — «живое человеческое чувство». Этот тезис реализуется при помощи кадрирования лица, что позволяет вырвать изображение из ритуального контекста, таким образом «остранить» его и одновременно подчеркнуть его эмоциональную экспрессию. Наконец, предпринимается попытка «оживить» материал при помощи описанного выше приема монтажной нарративизации — в данном случае — «прочитывания» в иконах сюжета «Слова о полку Игореве». Подобный же подход позволяет рассматривать памятники иконописи как исторические источники, зафиксировавшие информацию о том или ином событии в визуальных формулах. Забегая вперед, следует отметить, что все эти стратегии легитимации будут впоследствии пущены в дело при создании фильма об Андрее Рублеве.

Таким образом, разработка способов репрезентации древнерусского религиозного искусства начинается с самого момента зарождения жанра искусствоведческого фильма в Советском Союзе. Однако это искусство не рассматривалось как самостоятельный объект, оно вписывалось на правах пролога в более развернутое историческое повествование. Кроме того, проблематичность этого материала как в идеологическом, так и в формальном отношении требовала выработки особого способа его подачи.

Успех «Третьяковской галереи» стал толчком к созданию нескольких искусствоведческих, архитектурных и биографических научно-популярных фильмов, в которых в большей или меньшей степени использовался иконографический метод Николаи. Однако начало войны почти полностью прервало эту тенденцию — производственные силы научной кинематографии были большей частью направлены на нужды фронта [26].

Новый этап в истории советского искусствоведческого фильма начинается в середине 1940-х годов, когда, следуя постановлению ЦК ВКП(б) 1944 года об организации научно-просветительной пропаганды [37], кинематографическое руководство предпринимает попытку наладить системное производство научно-популярных «просветительных» фильмов, адресованных массовому зрителю. Вехой, обозначившей начало новой тенденции в истории жанра, стал фильм «Живопись Репина» (1946). Готовившийся к столетнему юбилею художника в 1944 году, согласно изначальному сценарному замыслу, фильм под рабочим названием «Как работал художник И. Е. Репин» должен был реконструировать процесс создания картины «Запорожцы» на основе сохранившихся эскизов, вариантов полотна, исторических свидетельств и документов [44, л. 81–84].

Таким образом, сценарная заявка развивала метод «Рукописей Пушкина» (1937) — фильма, который, наравне с «Третьяковской галерей», формировал парадигму научно-популярных фильмов об искусстве и литературе в довоенные годы [17, с. 150]. В этом фильме при помощи мультипликации воспроизводится процесс работы поэта над фрагментом рукописи «Медного Всадника» — от зачеркиваний и подбора слов до рисунков на полях. По мнению кинематографистов, кино помогало проникнуть в «творческую лабораторию» автора. Этот метод текстологического фильма[4], разработанный филологом С. М. Бонди и сценаристом С. И. Владимирским, представлял альтернативу иконографическому методу Николаи для репрезентации произведений искусства и литературы в кино. Источником динамики в фильме становилось не монтажное переложение произведения на кинематографический язык, а последовательное раскрытие процесса создания этого произведения.

Однако ко второй половине 1940-х годов этот метод был подвергнут критике, как чрезмерно формалистический [10, с. 84]. Одновременно, на волне разворачивающейся в послевоенные годы кампании против «низкопоклонства перед Западом», борьбы за «русский приоритет», идеологический аспект в репрезентации русского искусства вышел на первый план. Это хорошо видно на примере преобразования сценария «Живописи Репина» в процессе его режиссерской разработки. Как свидетельствовал режиссер фильма Ю. А. Желябужский:

> *Первая цветная кинокартина студии «Как работал художник Репин», в процессе работы над ней, как по содержанию, так и по форме значительно переросла первоначально предполагавшиеся рамки. Уже с момента начала съемок картины я получил от нового руководства главка научных и учебных кинокартин указания о желательности, в связи с изменившейся ситуацией, расширить и углубить содержание картины, так, чтобы это была картина не столько о «работе» художника, сколько о его творчестве. [Заместитель начальника «Главнаучфильма»] Тов. Преображенский, в присутствии [режиссера] т. Шнейдерова, сказал: «Надо по существу сделать картину: "Великий русский художник Репин"». В плане этих указаний я и ставил картину* [44, л. 19].

4 Термин предложен П. А. Багровым. См.: [10].

Финальный вариант «Живописи Репина» уже не демонстрирует процесс создания отдельно взятой картины, а представляет собой обзор творчества художника. Успех этого фильма задал новую парадигму — режиссер М. К. Калатозов, в 1946–1948 годах занимавший пост заместителя министра кинематографии СССР, «дал указание о съемке целой серии таких короткометражных, цветных кинокартин, о творчестве крупнейших наших художников» [41, л. 1]. Именно серия монографических короткометражных фильмов о русских художниках стала в послевоенные годы важной частью репертуара студий научно-популярного фильма[5]. С одной стороны, это объясняется упомянутой идеологической повесткой, с другой — техническими условиями кинопроизводства. Советский кинематограф в целом, и научное кино в особенности, в первые послевоенные годы функционировали в условиях дефицита финансов, съемочной техники, стройматериалов и пайков [51, с. 228]. Съемка серии искусствоведческих фильмов, основывающихся на фиксации и монтаже живописных произведений и почти не требующих ни декораций, ни натурной съемки, ни актерской инсценировки, ни сложных технических приемов, позволяла наиболее стабильно и при минимальных затратах выполнять план по выпуску научно-популярной продукции.

Послевоенные фильмы наследовали монтажным принципам «Третьяковской галереи», однако сложное лейтмотивное построение в них заменяется прямолинейным повествованием, которое обычно включает в себя краткие биографические сведения, обзор ключевых произведений с акцентом на патриотическое и демократическое начало в творчестве художника и, наконец, заключение о почитании его памяти в СССР и продолжении традиций реалистического искусства современными советскими живописцами. Эта формула превращается в своеобразный драматургический штамп, который в последующие годы будет подвергнут заслуженной критике[6].

5 «Значительное место в планах киностудий в этот период [1945–1950 гг.] занимает искусствоведческая тематика. <...> Пятидесятые годы — время бурного развития искусствоведческих фильмов. В количественном отношении они абсолютно преобладали в первой половине десятилетия» [15, с. 56, 72].

6 Как отмечал Владимирский в статье 1957 года об истории искусствоведческого жанра: «Я до сих пор не упомянул ни единым словом о большой серии цветных искусствоведческих фильмов, посвященных живописи. По правде говоря, я не знаю, можно ли считать их искусствоведческими и можно ли считать их фильмами» [17, с. 153]. «Фильмы, подобные "Художнику Дубинскому", хочется назвать не хроникальными или научно-популярными, а юбилейными. Их авторы заранее исключают

Основным материалом для этой серии закономерно становится творчество художников второй половины XIX — начала XX века, вошедшее в советский канон прогрессивного реалистического искусства. Героями монографических фильмов стали И. Н. Крамской, В. И. Суриков, В. М. Васнецов, В. А. Серов[7], И. И. Шишкин, В. Е. Маковский и др. Кроме идеологических соображений, такой отбор материала, как уже отмечалось выше, наиболее подходил для выработанного способа кинематографической репрезентации. Историческая и жанровая живопись удобно раскладывалась в монтаже на ряд повествовательных элементов, в случае же пейзажной живописи, режиссеры нередко подчеркивали натуралистичность живописных произведений, чередуя показ картин с натурной съемкой.

В этом контексте репрезентация в кино древнерусского религиозного искусства оставалась проблемной точкой. С одной стороны, культовое средневековое искусство представляло собой неотъемлемую часть национального художественного наследия, которую трудно было обойти стороной. С другой, говорить об этом искусстве с той панегирической интонацией, которая характеризовала искусствоведческую киносерию после десятилетий антирелигиозной пропаганды было все еще затруднительно. Само положение церкви в стране, хотя и легитимированное после Архиерейского собора 1943 года, оставалось спорным. Так, упомянутое выше постановление ЦК 1944 года, приведшее к запуску массового производства научно-популярных фильмов, мотивировало необходимость научно-просветительной пропаганды тем, что «в стране оживилась деятельность церкви, религиозные пережитки распространились среди части населения, особенно в районах, подвергавшихся оккупации» [37]. Наконец, очевидно, что по своим формальным выразительным средствам иконопись с трудом вписывалась в нарратив о прогрессивном реалистическом русском искусстве. Выработанные в кинематографической практике монтажные средства показа изобразительного искусства также не были приспособлены для этого специфического материала.

возможность критического отношения к показываемым на экране произведениям. Все равно велико и прекрасно у мастеров, творчество которых они берутся исследовать. Но тем самым зритель приучается смотреть на художественные произведения недифференцированно, некритически, бездумно» [19, с. 155].

7 Естественно, список произведений, призванный сформировать представления о творчестве того или иного мастера, подвергался отбору. Так, в фильме о Серове не упоминались его мирискусснические работы, а в картине о Васнецове — религиозная живопись.

Тем не менее идея создания фильмов о древнерусском искусстве витала в воздухе с момента запуска искусствоведческой серии. В ее становлении ключевую роль сыграл режиссер и оператор «Живописи Репина» Ю. А. Желябужский — не самый именитый, но один из наиболее опытных мастеров и педагогов советской кинематографии, начавший работать в кино еще до революции. В 1946 году, после успеха фильма о Репине, Желябужский в соавторстве со своим консультантом — искусствоведом Н. Г. Машковцевым разработал масштабный проект серии цветных киноэтюдов «Русское искусство». Среди прочих предполагаемых тем, посвященных живописи, архитектуре и народным промыслам, авторы проекта заявляли:

> *Нам представляется также крайне желательным сделать также картину о древних русских живописцах, например об Андрее Рублеве и его школе, в творчестве которых так много национально русского, отчего они оказали такое сильное влияние на творчество многих замечательных русских живописцев* [41, л. 3].

Интерес кинематографистов к религиозному искусству можно проследить по ряду проектов и обсуждений, связанных с искусствоведческой тематикой. Так, в одном из вариантов либретто нереализованного научно-популярного фильма о Римском-Корсакове сценарист Владимирский, после «Рукописей Пушкина» продолжавший активно участвовать в разработке фильмов литературоведческой и искусствоведческой направленности, предлагал раскрыть источник замысла оперы «Садко» при помощи съемок новгородских и псковских средневековых архитектурных памятников, а также икон Андрея Рублева [42, л. 151–161]. Показательна также позиция В. В. Моргенштерна, режиссера «Моснаучфильма», работавшего с архитектурной и искусствоведческой тематикой. В 1946 году, когда в Московском Доме кино велось обсуждение фильма, посвященного искусству Хохломы, Моргенштерн упрекал авторов фильма в том, что «60% метража отдано мнимым мировоззренческим вопросам», и отмечал неправомерность утверждения о том, что источником образности народного искусства было наблюдение за природой:

> *Не занимайся режиссер этими вещами, он смог бы рассмотреть корни этого искусства, а корни его очень интересны. Оно пришло*

из Византии, с икон, а не из леса. Основы его, форма его — византийская икона, иконопись [46, л. 11–12].

Стремление части сценаристов и режиссеров показать древнерусское и византийское религиозное искусство как важный источник для ряда областей творчества — от народных промыслов до симфонической музыки — на практике не вписывалось в прямолинейные идеологемы, которые продвигались в послевоенных искусствоведческих фильмах. Исключение составляли фильмы об архитектуре. Так, одним из образцов для послевоенной серии архитектурных фильмов стало «Коломенское» режиссера Я. Л. Миримова (1946). В картине не только подробно показывались храмовые постройки, но и затрагивались специфические историко-архитектурные вопросы, такие, например, как генезис шатровой формы в каменном храмовом зодчестве. Ярким примером послевоенного архитектурного фильма также может послужить фильм М. А. Кауфмана «Владимиро-Суздальская Русь» (1948). В нем режиссер вводит отдельные кадры с показом религиозной живописи — фресок Дмитриевского собора во Владимире. В данном случае живописный материал легитимируется общим архитектурным контекстом, в который он помещен.

Следует отметить, что акцент на архитектурном наследии был характерен для всех популярных произведений о древнерусском искусстве. В разгар Великой Отечественной войны издательство Академии архитектуры СССР опубликовало первые брошюры из серии «Сокровища русского зодчества». Две трети ее книг (16 из 23) заключали информацию о средневековых русских городах или ансамблях. В это же время (1940-е — первая половина 1950-х годов) научно-популярных изданий о древнерусской живописи, скульптуре и декоративно-прикладном искусстве практически не появлялось.

Причины такой диспропорции коренились в более высоком статусе искусства архитектуры, а также в тех сложностях, которые возникали при необходимости продемонстрировать актуальную культурную ценность неархитектурного памятника. Среди пластических искусств Средневековья архитектура считалась главенствующим, аккумулирующим все остальные. Кроме того, с конца 1930-х годов древние постройки рекомендовалось изучать архитекторам: считалось, что так они смогут постичь основы национального своеобразия зодчества и применить их в своей творческой практике [35]. С середины 1940-х годов — с появлением первых проектов восстановления пострадавших во время войны средневековых зданий — последние обрели статус знаков, маркирующих национальную специфичность и историчность ландшафта [9]. Наконец, ценность древнерусских архитектурных сооружений можно было объяснить, апеллируя лишь к истории их возведения, а также к их конструктивно-стилистическим особенностям. Разговор об иконописи и искусстве фрески, в свою очередь, не мог быть сведен к формально-стилистическому анализу и требовал хотя бы кратких отсылок к Священной истории, поскольку не каждый советский зритель середины XX столетия мог понять, что за событие или персонаж изображены на демонстрируемом произведении. Научно-популярный рассказ о древнерусском здании, напротив, не требовал погружения в религиозный контекст эпохи, а потому архитектурный материал представал как более безопасный с идеологической точки зрения[8].

По сравнению с архитектурой, популяризация религиозной живописи вызывала значительно больше проблем. Однако создание специализированного музея (о чем будет подробнее рассказано дальше), а также разработка серии искусствоведческих фильмов, знакомившей массового зрителя с национальными истоками соцреалистической живописи, подготовили пространство для фильма об Андрее Рублеве. В то же время в профессиональном сообществе все еще не было выработано четкого представления о том, каким должен стать этот фильм. Опыт советских кинематографистов ограничивался показом произведений древнерусского искусства в рамках обобщенной истории русской живописи или демонстрацией средневековых архитектурных — но не живописных — памятников.

Проект фильма «Андрей Рублев». 1950–1952 годы

Хотя идея создания научно-популярного фильма о древнерусской религиозной живописи витала в воздухе начиная с 1946 года, попытки ее реализации откладывались. Разработка проекта монографического фильма о творчестве Андрея Рублева началась лишь в 1950 году, картина должна была продолжить уже оформившуюся к тому времени серию короткометражных фильмов о русских художниках.

---

8 О древнерусской живописи как «неудобном» для популяризации материале см.: [47].

Выбор фигуры Рублева как репрезентирующей истоки русской (и советской) живописной традиции представляется очевидным: в середине XX столетия — как и в наши дни — иконописец был самым известным древнерусским мастером, имя которого сохранили исторические источники. В то же время литература XIV–XV веков содержала крайне скупые сведения о биографии Рублева, а потому любые попытки ее «реконструкции» начиная с 1900-х годов дополнялись элементами романтизации и мифологизации — «вычитыванием» судьбы иконописца из анализа приписываемых ему памятников. После первой расчистки рублевской «Троицы» в 1904 году и тиражирования фотографий со знаменитой иконы мастер приобрел статус одного из лучших отечественных живописцев, составление «портрета» которого представлялось делом тем более значительным и соблазнительным[9]. Спустя почти полвека Рублев оставался самым прославленным художником Древней Руси, а его биография — полной лакун, провоцирующих ученых на дискуссии. На сочетании подтвержденных фактов биографии иконописца и романтически сконструированных представлений о его творческой жизни и строился рассказ в научно-популярном фильме.

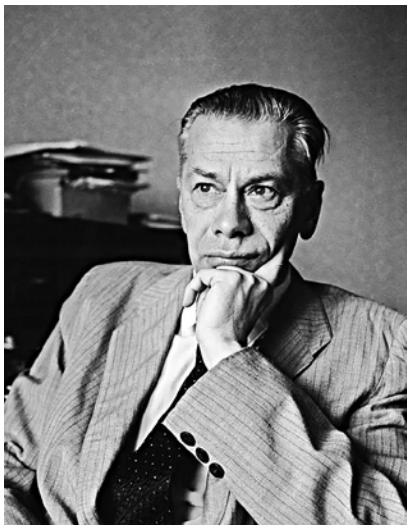
На роль режиссера был назначен Желябужский, к тому моменту ставший одним из главных авторитетов в области молодого искусствоведческого жанра. Написание литературного сценария изначально было поручено С. П. Бородину — автору исторического романа «Дмитрий Донской» (1941), отмеченного Сталинской премией второй степени. Учитывая, что в фильме предполагалось сделать особый акцент на «ратных подвигах русских людей» [45, л. 82], а также, что в послевоенные годы к созданию научно-популярных фильмов пытались систематически привлекать именитых писателей [53], такой выбор был вполне закономерен. Однако в результате многочисленных задержек и невыполненных обязательств договор с Бородиным был расторгнут. Роль сценариста была передана искусствоведу М. В. Алпатову,

9 О значении «Троицы» для отечественной искусствоведческой традиции начала XX века и романтизирующем подходе к биографии средневековых художников см.: [49, с. 137]. О конструировании биографии Рублева и статусе последнего в культуре 1900–1910-х годов см.: [11, с. 23–34]. См. также показательное высказывание И. Э. Грабаря: «...легенда об искусстве Рублева есть продукт домыслов и догадок, родившихся из увлекательных бесед и страстных споров энтузиастов, влюбленных в древнерусскую живопись и хотевших во что бы то ни стало воссоздать творческий образ мастера, подлинных произведений которого не сохранилось» [18, с. 121].

изначально участвовавшему в разработке фильма в качестве научного консультанта.

Михаил Владимирович Алпатов был (и до сих пор остается) одним из самых известных советских историков искусства. (Ил. 1.) Круг его исследовательских интересов был чрезвычайно широк и включал в себя древнерусскую живопись, русское искусство второй половины XVIII — первой половины XIX столетия, искусство итальянского Ренессанса и античное искусство. Одной из самых знаменитых и значительных работ Алпатова стала трехтомная «Всеобщая история искусства», изданная в 1948–1955 годах. Академическая карьера исследователя складывалась чрезвычайно удачно: он много публиковался за рубежом, выезжал в заграничные командировки и общался с иностранными коллегами (за исключением, предсказуемо, второй половины 1930-х — первой половины 1950-х годов) [7]. Некоторые ранние исследования Алпатова созданы не без влияния школы историка искусства Византии и христианского Востока Н. П. Кондакова с характерным для нее интересом к поиску иконографических параллелей между памятниками античности и средневековья как западных, так и восточных государств. Впоследствии излюбленными жанрами искусствоведческих текстов Алпатова стали эссе, «этюды», в которых субъективная интерпретация произведения опиралась на подробный формальный анализ [48]. Рублев же являлся для ученого важнейшей фигурой мирового художественного процесса. Анализируя творчество иконописца и мастеров его круга, Алпатов выстроил свою концепцию «русского ренессанса». Рублеву было посвящено множество академических и научно-популярных работ Алпатова, в числе которых — небольшая брошюра, выпущенная в 1943 году [3]. Наконец, Алпатов принимал самое деятельное участие в организации юбилея иконописца: он входил во Всесоюзный комитет по проведению юбилея художника, выступил с докладом «Андрей Рублев и русская культура» на торжественном заседании в Кремлевском театре 15 сентября 1960 года — в первый день юбилейных мероприятий, а также опубликовал несколько статей о Рублеве в самых тиражных советских газетах накануне праздника, подогревая к нему интерес [36, с. 21; 1; 2].

Предпосылкой к запуску фильма в производство было постановление Совета Министров СССР от 10 декабря 1947 года «О мероприятиях по сохранению памятников архитектуры Андроникова монастыря в г. Москве», согласно которому на территории монастыря учреждались музей и реставрационная мастерская [38]. Именно на этот документ



1. М. В. Алпатов. Около 1959
Фото: Михаил Озерский / РИА Новости

2. И. А. Васильева (Иванова), Н. А. Демина, Д. С. Лихачев и Д. И. Арсенишвили в Музее около Спасского собора. 14 июня 1952
Фото из кн.: *Иванова И. А.* Мой музей [27, ил. 37]

ссылались сторонники создания фильма, отстаивая его необходимость. Сам Алпатов на Худсовете «Главнаучфильма» отвечал на многочисленные скептические реплики:

> *Я думаю, что мы будем исходить из такого положения, что от этой темы нам не уйти. Музей Рублева существует, постановления Совета Министров никто не отменял, и это нас морально обязывает, потому что нам в любой момент могут поставить вопрос, что же вы смотрели, что делается в художественной политике. Нельзя отмалчиваться и замалчивать такую важную политическую тему* [45, л. 115].

Процесс официального открытия музея растянулся до 1960 года, но уже в 1950 году в стенах Андроникова монастыря была размещена первая экспозиция. Возможно, именно это стало одним из поводов

для начала разработки фильма. Показательно, что в основу выставочной стратегии автора экспозиции искусствоведа Н. А. Деминой (ил. 2) — одного из консультантов фильма о Рублеве — лег тот же принцип кадрирования, который некогда использовал Николаи в «Третьяковской галерее». Как вспоминает сотрудница музея И. А. Иванова:

> *Наталья Алексеевна блеснула своим взглядом на искусство Древней Руси. Она предложила смелый подход — показать образ человека Древней Руси, запечатленный в росписях и на иконах самобытных средневековых мастеров. И здесь же у входа, на западной паперти Спасского собора, перед зрителем предстала целая галерея людей XI–XII столетий, начиная с мозаик и фресок Киевской Софии. Большие фотографии ликов с памятников живописи были выстроены в галерею образов современников далекого прошлого. Выразительные лица, глаза, смотрящие на зрителя. Вошедший сразу попадал в общество людей той эпохи, проникнутой величественными идеалами, и это было в дни, когда древнерусское искусство только начинало завоевывать зрителя* [27, с. 35–36].

Выставка, собранная из фотоснимков с памятников древнерусской живописи[10], но не имеющая антирелигиозной направленности, требовала специфической подачи материала. Извлечение изображения из ритуального контекста и традиционной иконографии позволяло «обезопасить» этот материал, показать зрителю не объекты поклонения, а «живых людей»[11]. Аналогичное решение мы находим и в сценарии готовящегося фильма, где выделение ликов на крупных планах становится одним из основополагающих приемов:

> *Живопись в те времена была исключительно церковной. Однако Рублев сумел вложить в свои создания представления о достоинстве и благородстве русских людей.*

---

10 В первые годы своего существования музей не имел коллекции оригинальных произведений древнерусского искусства. В 1950-е годы она комплектовалась благодаря исследовательским экспедициям сотрудников музея в региональные музеи РСФСР [27, с. 34, 43, 46–51].

11 В качестве секуляризационной подобную стратегию воспринимали, например, филолог Д. С. Лихачев и религиовед М. И. Шахнович, высказывавшиеся, однако, не о кино, а о способах оформления научно-популярной литературы [47, с. 97].

(Крупно). Лица двух женщин. (Из той же фрески [Успенского собора]).
(Крупно). Лицо одной из женщин. (Из той же фрески).
Среди них выделяются лица простых русских женщин, прекрасных своей душевной теплотой.
Общий вид фрески «Шествие праведных». (Панорама).
<...>
Среди этих фигур выделяется группа идущих вперед старцев, которые ведут за собой толпу.
Голова старца из той же фрески.
Один из старцев повернулся к спутникам. Взгляд его полон доверия и любви к людям. Рублев достигает здесь небывалой в то время правдивости изображения.
Головы двух людей в шапочках с белым околышем из той же фрески.
Отдельные лица у Рублева, во всем их национальном своеобразии и силе, кажутся прямо взятыми из русской жизни [45, л. 5].

Между экспозиционным решением музейного проекта и монтажным решением фильма прослеживается отчетливый параллелизм.

Как и в «Третьяковской галерее», реализм иконописи противопоставлялся ее религиозной функции, которая рассматривалась как досадное, но неизбежное условие работы художников эпохи Средневековья. Это же противопоставление можно обнаружить и в рецензии Д. И. Арсенишвили (ил. 2) — первого директора Музея древнерусского искусства, выступавшего одним из консультантов фильма:

<...> *следует сказать о том, что оно [древнерусское искусство] является неотъемлемой частью советской культуры, и что мы рассматриваем живопись древнерусских мастеров, ограниченных в своих сюжетах рамками христианской мифологии, как отражение окружавшей их действительности, т. е. точно так же, как нами рассматриваются мировые шедевры искусства Древнего Египта, Греции, др. древних народов, созданные на основе мифологий исчезнувших религий. Но так как христианская религия у нас еще не полностью изжита, то в предполагаемом фильме нам следует дать более расширенное представление о древнерусском искусстве, чтобы было ясно, что оно является отражением живой, реальной, исторической действительности и ничего другого* [45, л. 125].

Такой способ подачи материала был призван разрешить одновременно две проблемы — идеологическую и формально-художественную. Религиозное содержание икон в сценарии подменялось национально-патриотическим, окрашенным, как и в конце 1930-х годов, в милитаристские тона: «Подвиги русских воинов нашли себе отражение в русском искусстве того времени» [45, л. 1]. Разговор о специфике изобразительного языка иконописи, в свою очередь, подменялся указанием на правдивость и национальное своеобразие изображения. Таким образом, живопись Рублева вписывалась в общий нарратив серии искусствоведческих фильмов о непрерывной линии развития русского прогрессивного реалистического искусства[12].

Разумеется, нельзя сказать, что эти особенности текста зависели исключительно от авторской воли Алпатова. Так, в более поздних редакциях сценария идеологический пафос отчетливо нагнетался. Показательным примером может послужить характеристика «Троицы» Рублева. Если в раннем варианте текста, датированном 1950 годом, мы читаем: «В слиянии трех фигур выражена идея дружеского единения людей, которая в те тревожные для нашей родины годы была высшим нравственным законом жизни» [45, л. 6], то в версии режиссерского сценария 1952 года соответствующий фрагмент дикторского текста выглядит так: «В гармоничном единении этих фигур Рублев выразил *патриотическую* идею единения *русских* людей, которая была высшим нравственным законом в те тревожные для нашей родины годы» [45, л. 91] (курсив наш. — *С. Д., М. Р.*). Пассаж, который изначально подчеркивал отвлеченное гуманистическое начало в творчестве Рублева, в процессе редактуры приобрел отчетливо националистическую окраску.

Еще одной стратегией, призванной «обезвредить» иконописный материал, кроме кадрирования изображения и подчеркивания реалистического и патриотического начала в творчестве Рублева, было систематическое использование секулярного языка. Сам Рублев — «великий русский художник», «гениальный русский живописец» [45,

12 Схожие мотивы можно проследить и в архитектурных фильмах того времени, в которых создается конструкт «русского стиля», продолжающегося от древнейших времен до наших дней. Показателен следующий фрагмент дикторского текста из фильма «Главное адмиралтейство в Ленинграде» (1949): «Традиции русского зодчества воплощены в архитектуре Адмиралтейства. Живописность надвратных башен, редкие окна на стенах, сочетание скульптурных деталей с ярким цветом стен — все это характерно и для древнерусской каменной архитектуры, и для Адмиралтейства» [55, л. 92].

л. 1, 9] — ни разу не назван монахом или иконописцем. В сценарии фильма также не встречается слова «святой»: персонажи библейских и агиографических текстов должны были предстать перед зрителем как действующие лица русской истории, олицетворение русского народа. Порой степень иносказательности доходила до крайности. Так, одна из научных консультантов фильма, составительница первого советского каталога собрания древнерусской живописи в Третьяковской галерее [8] искусствовед Н. Е. Мнёва отмечала в своей рецензии:

> *Описывая композицию «Троицы», думаю, не следует называть ангелов просто юношами. Лучше, может быть, сказать, что Андрей Рублев легендарных крылатых ангелов представил в образе стройных юношей* [45, л. 199–201].

Идеологические пассажи в тексте сценария были направлены на выявление внерелигиозных смыслов искусства иконописи. Той же цели способствовали и акценты на формальных качествах этого искусства. Фильм об Андрее Рублеве должен был убедить зрителя в том, что демонстрируемые материалы представляют неоспоримую ценность для современной советской культуры: то есть в том, что творения знаменитого иконописца, с одной стороны, заключают в себе близкие и понятные любому смотрящему ценности; с другой — являются образцами высокопрофессионального искусства.

Интересно отметить предлагавшийся в сценарии принцип использования мультипликации, призванный подчеркнуть специфические композиционные особенности живописного изображения:

> Изображение ангела во весь экран. После статики должна в 3 метра впечатываться мультипликация, плавно обозначающая (как бы обтекая) основные линии. <...>
> Впечатываемая мультипликация плавно очерчивает контуры и вскоре исчезает.
> *Рисунок Рублева мягкий, линии контуров плавны и певучи* [45, л. 86].

Такой подход был новаторским для искусствоведческого жанра[13]. Две основные стратегии — «Третьяковской галереи» и «Рукописей Пушкина» — предполагали использование иконографического материала либо для создания монтажного повествования, либо для реконструкции

процесса работы автора над произведением. В данном же случае мультипликацию предполагалось использовать иным способом — для выявления специфических формальных свойств изображения. Желябужский комментировал это решение на худсовете главка:

> *Впервые в этом сценарии были намеки на анализ формы с точки зрения того, как она соответствует содержанию.*
> *В других фильмах мы сосредотачивали все внимание на содержании этих произведений. Здесь же есть намек на плавность его рисунка* [45, л. 109].

Вопреки словам о «соответствии формы содержанию», можно отметить, что именно невозможностью сосредоточиться на содержательной, сюжетной стороне религиозной живописи, невозможностью прямого монтажного «пересказа» фабулы, как это делалось в фильмах о живописи передвижников, можно объяснить потребность в поиске новых кинематографических приемов.

Тот факт, что сам изобразительный материал живописи Рублева качественно отличался от привычных объектов искусствоведческого кино и поэтому требовал новых подходов, отмечали и другие участники проекта. Так, Арсенишвили заключал в своей рецензии:

> *Предполагаемый к постановке фильм на тему о древнерусском искусстве на советском экране будет первым опытом, тем более, что он посвящается отдельному художнику, это обязывает к несколько иному подходу, чем постановки фильмов о художниках XIX–XX вв., в произведениях которых трактуются идеи и понятия близкого нам времени* [45, л. 125].

Этим словам вторил редактор сценария Я. И. Уринов:

> *Произведения, скажем, того же Крамского, они более доступны широкой публике, а произведения Рублева менее ей доступны, и если мы*

13 Отметим, однако, что подобные контурные изображения большей или меньшей степени подробности, перерисованные с памятников живописи или скульптуры, часто использовались в качестве иллюстраций к искусствоведческим текстам, содержащим иконографический анализ произведений.

сможем это раскрыть, дать зрителю представление о значении его, это будет большим нашим достижением [45, л. 98].

В свою очередь Алпатов отмечал:

Конечно, к этому материалу подходить далеко не так просто и не так легко, как к Сурикову или Крамскому, которых вы с детства знаете. Но все-таки этот материал очень часто помогает — когда на экране появляется голова русского мужика, или русской женщины, или русского воина, — он прямо и непосредственно доходчив [45, л. 115][14].

В данном случае искусствовед прямо указывал на то, что прием кадрирования был призван сделать иконопись более доступной для рядового зрителя. Не следует забывать, что в начале 1950-х годов древнерусское религиозное искусство не входило в визуальный опыт массовой советской публики. Именно вопрос о том, как изменить это положение (и нужно ли его менять), стал предметом бурных споров на худсовете «Главнаучфильма».

Сама идея создания фильма на материале религиозного искусства, вопреки постановлению об учреждении музея, вызывала много сомнений. Как отмечал Уринов:

Тема очень трудная. Это тема, которая вызывает у ряда товарищей множество вопросов — стоит ли ее делать, стоит ли осуществлять, имеет ли смысл выпускать этот фильм в будущем [45, л. 97].

Необходимость выпуска фильма резко оспаривал начальник сценарного отдела «Моснаучфильма» Ковалёв, подчеркивая неудачный, на его взгляд, подбор материала в сценарии:

14 Топос о понятности искусства передвижников в контрастном сопоставлении с древнерусской живописью был одним из самых распространенных в речи популяризаторов искусства иконы и фрески. См., например, высказывание художника Б. В. Иогансона, занимавшего в конце 1950-х — начале 1960-х годов должность президента Академии художеств СССР: «Когда я в юношеские годы неоднократно посещал Третьяковскую галерею, я — не могу этого скрыть — поверхностно относился к иконам. ... Мой взор юного художника привлекали “передвижники” и величайшие из них — Репин, Суриков. И когда приходилось проходить зал русских икон, я проходил этот зал быстро, почти не останавливаясь, но встревоженный и задетый чем-то, в чем не отдавал еще себе ясного отчета, мимолетно очарованный своеобразной красотой, которая оставила след в моей памяти» [29].

Я лично считаю эту тему не настолько злободневной, чтобы ее включать в работу в первую очередь. Мне кажется, что есть более злободневные искусствоведческие темы, в частности, по живописи, чем Рублев.
<...> До зрителя не доходит значение этого художника, в самом литературном материале нет такого убедительного материала, который бы объяснял нам наличие музея, что его живопись изучается, что она чему-то учит, что она приносит какую-то пользу не только специалистам, но и для широкого круга советского зрителя. В литературном сценарии всего этого нет, причем, поскольку биография художника иллюстрируется иконописным материалом, это вызывает смущение. Зритель будет смотреть эти иконы и не понимать, какое отношение советский зритель может иметь к этим вещам [45, л. 100].

В этом высказывании интересно отметить вопрос о пользе. Древнерусская живопись представляется герметичным объектом, интересующим узкий круг специалистов, но остающимся далеким от массовой аудитории. Не менее показательно использование слова «смущение». «Многих смущает — что же будет на экране — иконы, иконы и опять иконы» — также отмечал в своем выступлении Уринов [45, л. 98]. Именно это чувство, по опасениям кинематографистов, мог вызвать показ на экране религиозного искусства в имплицитном зрителе фильма.

Преодолеть это «смущение» предлагалось посредством проанализированной выше стратегии педалирования «патриотического» начала в живописи Рублева и нивелирования ее религиозной составляющей как неизбежного явления средневековой эпохи. Как заключал Уринов:

<...> в целом сценарий <...> дает ясное представление о стиле Рублева, о характере его творчества, о народности его творчества. Несмотря на то, что в основу его заложены библейские мифологические сюжеты, мы ясно представляем, что здесь отражена подлинная народность человека-патриота, любящего народ, который в те времена мог выразить все это только средствами иконописной живописи [45, л. 98].

Еще более радикально высказывался по этому поводу председатель худсовета Н. А. Журавлёв:

Мне кажется, что этот фильм должен быть патриотичным, ибо по своей идее этот фильм о талантливом русском народе и об одном из его представителей Андрее Рублеве. Этот фильм должен быть патриотичным, т. е. он должен говорить, что в ту эпоху, в которую жил А. Рублев, он ничем иным не мог оперировать, как только иконописью. Когда же у него получалась хотя бы малейшая возможность выйти за рамки этой иконописи, он шел на то, чтобы писать свое Куликовское поле.
<…> даже хорошо, что мы заглушим, задавим всю эту иконопись, как здесь у нас получается, а представим зрителю не богомаза, а художника, который в свою эпоху вынужден был писать именно эти вещи, но по мере сил и возможности стремившегося к большим животрепещущим вещам [45, л. 113].

Такого рода высказывания проливают свет на те требования, которые предъявлялись к будущему фильму, и объясняют нарастание идеологического пафоса от одной редакции сценария к другой.

Как отмечалось выше, одной из стратегий легитимации религиозного искусства была его привязка к более нейтральному архитектурному материалу. Апеллируя к успеху архитектурных фильмов, некоторые из участников обсуждения предлагали сделать больший акцент на памятниках зодчества. Так, Машковцев, настаивавший в своем выступлении на необходимости создания фильма о древнерусской живописи[15], предлагал:

Рублев — это особая тема, и у меня возникает такая мысль — может будет правильно к теме такого порядка подходить с точки зрения организации комплексного показа и может быть показать древнерусское искусство и архитектурное, и монументальное. Мы можем показать зрителю архитектурные памятники, обратив внимание зрителя на ту сторону Рублева, на которую нужно прежде всего обращать внимание, т. е. на сторону историческую, на выработку совершенных художественных форм, потому что эта история теснейшим образом связана с архитектурой. <…> И здесь я согласен, что такая чисто иконная тема, не связанная с архитектурным искусством, она может быть воспринята чрезвычайно трудно [45, л. 103].

15 «Ставятся 8–10 фильмов на искусствоведческие темы, и естественно нужно дать и древнерусское искусство. Это наш долг и наша задача. Древнерусское искусство существует, памятники охраняются, и наша задача объяснить, какую объективную ценность это имеет. Это наш долг, как лиц, занимающихся этим делом» [45, л. 101].

Таким образом, еще одной стратегией, позволявшей сместить акцент с религиозного содержания древнерусской живописи, была историко-художественная, в частности архитектурная, контекстуализация этого искусства. Алпатов же, отвечая на высказанные соображения, предлагал найти компромиссный путь между идеологическим и искусствоведческим подходом к материалу:

Теперь относительно мысли об основной идее — Рублев как гениальный русский патриот, художник, который смог выразить все своеобразие русского искусства и эту эпоху в специфической форме, — в этом у меня нет сомнений. Но самое лестное для нас решение было бы, если бы мы не ставили вопрос — или-или [45, л. 116].

Вопреки продолжительной подготовительной работе, включавшей разработанный режиссерский сценарий, производство фильма было прервано в 1952 году. В настоящий момент не удалось обнаружить документальных свидетельств, однозначно объясняющих это решение. Можно лишь предполагать, что оно отражало колебания культурной политики, выражавшиеся, к примеру, в попытке упразднения музея им. Андрея Рублева в 1951 году [30][16]. Аргументы против выпуска фильма перевесили аргументы за.

Фильм «Художник Андрей Рублев». 1958 год

«Моснаучфильм» вернулся к замороженной теме в 1958 году, в преддверии празднования юбилея Рублева. Решение отпраздновать юбилей в 1960 году являлось инициативой творческой интеллигенции, в первую

16 Судя по всему, неоднозначность статуса музея повлияла и на то, что 600-летний юбилей Андрея Рублева был организован в последний момент, несмотря на то, что еще осенью 1952 года ЦК КПСС принял решение создать комиссию, ответственную за грядущее празднование [36, с. 20]. Представители научной и творческой интеллигенции в свою очередь отправляли обращения в редакции самых высокотиражных советских газет и требовали открыть музей для публики, а также начать подготовку юбилея [34; 50].

3. *Открытие выставочного корпуса Музея имени Андрея Рублева*
21 сентября 1960
Фото из кн.: *Иванова И. А.* Мой музей [27, ил. 134]

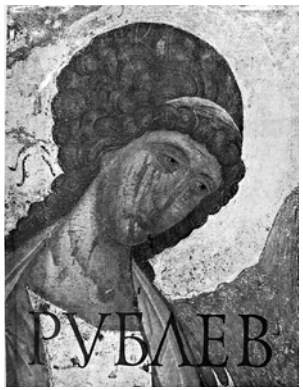
очередь, сотрудников «юного» Музея имени Андрея Рублева, и было нормативно подкреплено приказом Министерства культуры СССР «О подготовке и проведении 600-летнего юбилея со дня рождения великого русского художника Андрея Рублева»[17]. За организацию праздничных мероприятий отвечали Министерство культуры, Советский комитет защиты мира, Союз художников СССР и Академия художеств СССР, создавшие специальный Всесоюзный комитет по проведению юбилея художника. Праздничные события, происходившие с 14 по 21 ентября 1960 года и чаще всего представлявшие собой открытия выставок, посвященных Андрею Рублеву и культуре его эпохи (ил. 3–4), «захватили»

17 Поскольку год рождения иконописца не был зафиксирован в источниках, избрание 1960 года как юбилейного было далеко не бесспорным [11, с. 32–33].

4. *Зал выставочного корпуса Музея имени Андрея Рублева с экспозицией копий с произведений Рублева.* 1960
Фото из кн.: *Иванова И. А.* Мой музей [27, ил. 136]

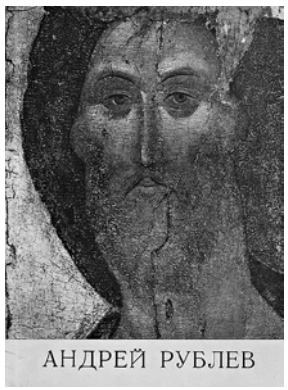
не только Москву, но и другие города РСФСР. Показ фильма «Художник Андрей Рублев» входил в программу торжественного вечера в Кремлевском театре 15 сентября [36, с. 21–22]. Кроме того, фильм демонстрировался на IV Международном фестивале документального и экспериментального кино в Уругвае [56, p. 73]. Неудивительно, что к 1960 году, помимо съемок научно-популярного фильма и подготовки множества выставок, было издано огромное количество академической и популярной рублевоведческой литературы[18]. Тогда же беллетризованная биография иконописца вышла в серии «Жизнь замечательных людей» [39]. (Ил. 5–10.)

18 Составить о ней представление можно, ознакомившись с библиографией, собранной в работе Бориса Дудочкина [22].



5. *Алпатов М. В.* Андрей Рублев. М.: Искусство, 1959 Оформление В. В. Лазурского Верхняя крышка переплета

6. *Лазарев В. Н.* Андрей Рублев. М.: Советский художник, 1960 Суперобложка



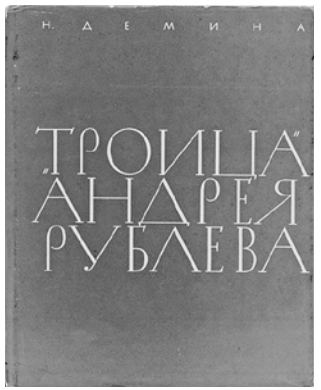
7. *Ягодовская А. Т.* Андрей Рублев. М.: Советский художник, 1960 Суперобложка

Итак, масштабное празднование юбилея иконописца обусловило возобновление работы над фильмом. Авторы проекта должны были дорабатывать начатое в 1950–1952 годах, исходя из новых идеологических и культурных условий. Излишне говорить о том, что между культурно-политической ситуацией в стране в 1952 и в 1958 году существовала большая разница, как и о том, что антирелигиозная политика государства с 1954 года вновь ужесточилась. Хотя в эпоху оттепели границы дозволенного в изобразительных искусствах расширились, вопрос о ценности памятников культового искусства по-прежнему рассматривался с сугубо идеологической точки зрения.

За это время в жанре искусствоведческого фильма произошли ощутимые изменения. Начиная с 1954 года его предметом перестало быть исключительно русское искусство. Новые фильмы, созданные на основе коллекции Эрмитажа и выставки трофейных произведений из собрания Дрезденской картинной галереи, обращались к широкому спектру памятников западноевропейского искусства, в том числе искусства религиозного. Такие фильмы, как «Изобразительное искусство Китая» (1954) Кауфмана, в свою очередь, демонстрировали отход от материала «реалистического» искусства, вырабатывая средства показа более древних и более абстрактных художественных форм. На этом фоне создание монографического фильма о живописи Рублева было уже менее радикальным шагом.

8. *Иванова И.* Андрей Рублев — живописец Древней Руси. М.: Московский рабочий, 1960 Оформление Н. И. Иванова Первая сторона обложки

9. *Прибытков В. С.* Андрей Рублев. М.: Молодая гвардия, 1960 (Серия ЖЗЛ) Оформление Р. А. Знамеровского Верхняя крышка переплета



10. *Демина Н. А.* Троица Андрея Рублева. М.: Искусство. 1963 Суперобложка

К работе над сценарием вернулись те же люди — Алпатов в качестве автора, Арсенишвили и Демина — в качестве консультантов. Алпатов составил значительно переработанный вариант текста, в котором была отражена попытка автора отойти от идеологических штампов и сконцентрировать внимание зрителя на самой живописи. В пояснительной записке к этому варианту сценария Алпатов специально указывал:

> *Весь фильм рассчитан прежде всего на то, чтобы служить неподготовленному зрителю в качестве введения в изучение художественных особенностей древнерусской живописи. В силу этого необходимо подчеркнуть, что на зрительный ряд фильма обращено главное внимание, словесный ряд имеет лишь вспомогательное значение. Он должен служить пояснением и не отвлекать внимания от зрительного ряда* [43, л. 2].

Стремление Алпатова отстраниться от националистического пафоса, характеризовавшее предложенный им новый вариант сценария, отражено в ряде мелких деталей, включая даже пожелания относительно шрифта титров. Так, в тексте 1952 года указывалось:

> *Надпись должна быть стилизована под славянское письмо начала XV века (образцом может служить шрифт евангелие Хитрово (Л. Б.), которое иллюстрировал Рублев*[19]*. Образцом для рамки могут служить орнаменты, раскрытые в б. Андрониковском монастыре (приписываемые Рублеву)* [45, л. 79].

В сценарии же 1958 года, напротив, подчеркивалось:

> *Экран: из затемнения медленно на экране возникают вступительные титры. Шрифт строгий, без подчеркнутой славянщины в духе «ложно русского стиля»* [43, л. 3][20].

Сама эмоциональная окраска слова «славянщина» выразительно передает авторское отношение. Показательны и фрагменты, посвященные анализу формальной общности античного искусства Греции и живописи Рублева, которые Алпатов привнес в этот вариант сценария. Эта важная для историка искусства идея находила отражение еще в работах художественных критиков 1910-х годов, однако она использовалась ими с противоположными целями: либо для доказательства вписанности русского искусства в историю европейской художественной культуры[21], либо для утверждения независимого пути развития национальной художественной традиции[22]. Алпатов одновременно ориентировался на обе задачи, создавая концепцию трансфера классической изобразительной традиции от древнегреческой живописи V–IV веков до н. э. — через Византию — до живописи Московской Руси конца XIV–XV столетий и сопоставляя древнерусскую иконопись Рублевской эпохи с памятниками итальянского Возрождения, ориентированными на древнеримские, а не древнегреческие образцы.

Своей концепции Алпатов уделил внимание и в докладе «Андрей Рублев и русская культура», который он прочел на торжественном вечере в Кремлевском театре перед показом фильма «Художник Андрей Рублев»:

> *Известно, что подъему итальянского искусства немало содействовало увлечение античностью, и потому сближение Рублева с Италией особенно обоснованно. Чуткость Рублева к античному наследию поразительна. Итальянцы имели перед глазами памятники античного Рима. В Москве в то время имелись только византийские миниатюры и иконы, в которых, как в затухающем костре, тлели искры древней красоты. В работах Рублева эти искры разгорелись ярким пламенем. Его классика не была плодом пристального изучения или усердного подражания. Она порождена способностью художника угадывать, эта способность открыла ему доступ ко всему. … Поистине нетрудно представить себе «Троицу» где-нибудь рядом с рельефами Фидия и его школы на правах утраченных шедевров древнегреческой живописи* [4, с. 13].

Впрочем, многие предложения Алпатова в итоге не были приняты. В финальной версии фильма был использован традиционный стилизованный шрифт (ил. 11–12), не вошли в нее и указания на параллели

19 Евангелие Хитрово — лицевая рукопись рубежа XIV–XV столетий, богато украшенная орнаментальными заставками, инициалами и миниатюрами на отдельных листах. Современные специалисты признают участие Андрея Рублева и художников его круга в украшении Евангелия, однако спорят насчет авторства конкретных изображений. С 1931 года рукопись находится в собрании РГБ («Л. Б.» в тексте Алпатова — «Ленинская библиотека») [23].

20 В подспудной критике «ложнорусского стиля» Алпатовым (несмотря на то, что так в советской искусствоведческой печати именовали «русский» стиль середины — второй половины XIX столетия) без труда угадываются штампы эпохи борьбы «с излишествами» в архитектуре и стилизациями в различных областях художественной промышленности. Показательно, что оттепельная монография Алпатова о Рублеве [5] была оформлена художником книги и шрифтовым дизайнером Вадимом Лазурским без каких-либо отсылок к узнаваемо-национальным визуальным формам. (Ил. 5.) Суперобложка, переплет, титульный лист книги Алпатова были решены при помощи строгого антиквенного шрифта, который впоследствии будет назван Гарнитурой Лазурского. Над ней художник шрифта трудился с середины 1950-х годов.

21 Такое стремление было свойственно, например, Павлу Муратову: [33, с. 5, 98].

22 Подобного мнения придерживались Николай Пунин и — впоследствии — советские историки искусства, с конца 1930-х годов стремившиеся создать новую историю русской художественной культуры как явления самобытного и национально-специфического. Эту информацию мы почерпнули из доклада Рашели Землинской «Проблема русского ренессанса в интерпретации Михаила Алпатова. Попытка контекстуализации», прочитанного осенью 2023 года на научно-исследовательском семинаре Школы искусств и культурного наследия Европейского университета. Мы сердечно благодарим исследовательницу за предоставленный текст доклада.

между классическим греческим искусством и живописью Рублева (вероятно, эти мысли оказались излишне «академичными» для научно-популярного проекта). Режиссерский сценарий А. К. Кустова, которому был передан проект (Желябужский скончался в 1955 году), в целом был значительно ближе к сценарию 1952 года, чем к переработанному «оттепельному» варианту Алпатова.

Основным приемом, на котором строится фильм, по-прежнему осталось выделение ликов на крупных планах, поддерживаемое в дикторском тексте эмоциональными характеристиками и указаниями на способность художника передавать «живые черты человеческого характера». Иногда такая апелляция к жизнеподобию древнерусского искусства приобретала комические черты. Как отмечал на специально проведенном в президиуме Академии художеств обсуждении фильма Б. В. Иогансон:

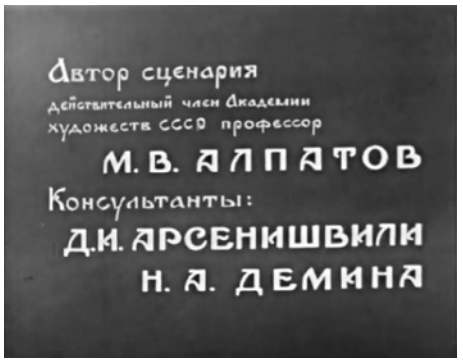
> <...> *при показе заставок Евангелия говорится: «...тонкая наблюдательность» и вдруг из пасти волка вылезает дракон* [43, л. 54].

Некогда звучавшая во время обсуждений идея привязки живописи к архитектурному контексту также была реализована. Показ икон дополнялся натурной архитектурной съемкой, впрочем, обычно сводившейся к общему экстерьерному плану, обозначающему переход в новое пространство. Такой поверхностный подход также стал объектом критики. Художник Ф. А. Модоров[23] отмечал:

> *Показ архитектуры соборов в фильме диссонирует с фресками Рублева. Лучше было бы дать закатное или утреннее освещение, а вы взяли примерно 12 час. дня, и у вас получилось плоско и серо. Иногда натурные съемки памятников архитектуры напоминают раскрашенные открытки. Надо дать более поэтично и ближе к фрескам Рублева* [43, л. 55].

Ему вторил художник В. М. Орешников:

23 В своей творческой практике Модоров придерживался канонов социалистического реализма, хотя первоначальное художественное образование он получил в иконописной мастерской и впоследствии занимался реставрацией памятников древнерусской живописи.



11–12. *Художник Андрей Рублев* (1958)
Вступительные титры к фильму

> <...> *показана внешняя архитектура храма, показываются живописные фрагменты, а роль живописного изображения в интерьере архитектуры, которая очень важна, здесь упущена. И если бы здесь можно было включить какой-то показ живописи в архитектуре, чтобы это было яснее, было бы очень хорошо* [43, л. 57].

Что касается дикторского текста, наиболее значимым отличием от ранних вариантов сценария является исключение практически всех пассажей национально-патриотического характера, что вполне закономерно отражает культурно-политические сдвиги оттепельного времени. На смену этой риторике приходят многократно повторяющиеся указания на «лиризм» и «поэтичность» живописи Рублева — качества, особо востребованные в культуре второй половины 1950-х – 1960-е годы[24]. В то же время в фильме использовался ставший к тому времени классическим в научно-популярной литературе прием прочитывания памятников иконописи как свидетельств исторических событий и преобразований. Так, на четвертой минуте кинокартины зритель слышал:

> *Свои поэтические образы Рублев создавал в тревожное и суровое время. Художники Древней Руси в своих произведениях отображали*

24 О культе лиризма в эпоху оттепели см., например: [12].

самоотверженную борьбу народа за освобождение от татарского ига. В миниатюрах шестнадцатого века запечатлено событие, решившее судьбу русского народа. 8 сентября 1380 года ратные силы, объединенные московским князем Дмитрием Донским, нанесли татарским полчищам сокрушительный удар в битве на Куликовом поле [52].

Именно в этом фрагменте сохранялись милитаристско-националистические штампы, восходящие к советскому искусствоведческому дискурсу конца 1930-х годов. Однако в режиссерском сценарии они носили более отчетливый характер[25] и в итоге были смягчены по совету Д. И. Арсенишвили и Н. А. Деминой, заключавших в своей рецензии:

Следовало бы усилить лирическую тему в творчестве Рублева и его последователей, чтобы тема героическая с показом воинов и битв не оттесняла на второй план показ культуры и образованности Руси в эпоху Рублева [43, л. 63].

Важно отметить, что идея об отражении в произведениях рублевского круга ценностей, связанных с политическим контекстом последней четверти XIV — начала XV столетия, в советской искусствоведческой литературе была впервые сформулирована ближе к концу 1930-х годов, во время поисков альтернативы социологическому методу анализа памятников искусства [32, с. 8–9, 155]. Эта идея зафиксирована, к примеру, в книге Б. В. Михайловского и Б. И. Пуришева «Очерки истории древнерусской монументальной живописи со второй половины XIV в. до начала XVIII в.» 1941 года, материалы для которой, однако, по словам самих авторов, собирались в 1932–1939 годах [32, с. 19, 34]. С этого момента в каждой публикации, посвященной анализу рублевской живописи, проводилась мысль о том, что ключевые семантические и формальные характеристики этой живописи определены историческим контекстом: постепенной централизацией древнерусских земель вокруг Московского княжества и против общего противника — Золотой Орды. Исторический контекст, таким образом, сводился к предыстории формирования

25 «С юношеских лет Рублев был свидетелем самоотверженной борьбы русских людей за свою национальную независимость против татаро-монгольского ига» [43, л. 32].

единого национального государства и не затрагивал других аспектов культурно-политического развития страны.

Если обратиться к послевоенным рублевоведческим изданиям, окажется, что национальные и патриотические составляющие творчества Рублева активнее других специалистов подчеркивали сотрудницы музея в Андрониковом монастыре — Н. А. Демина и И. А. Иванова [20; 21; 28]. В их же публикациях время рождения Рублева определялось 1360 годом (хотя в не менее авторитетных работах тех же лет называлась и другая дата — 1370 год), а сам иконописец изображался как взрослый современник Куликовской битвы и чуть ли не ее участник. Сотрудницы Музея Рублева «подстраивались» под выбранные для празднования юбилея иконописца сроки. Как указывала в своих воспоминаниях о музее Иванова, «Он [Илья Эренбург] быстро подхватил идею Давида Ильича [Арсенишвили] отметить юбилей Андрея Рублева в 1960 году, прекрасно понимая, что *еще десятилетие мы не переживем. Силы были на исходе*» [27, с. 58] (курсив наш. — *С. Д., М. Р.*).

Одновременно, для идеологической актуализации и популяризации творчества Рублева, Демина и Иванова апеллировали к разнообразным штампам искусствоведческого дискурса, включая и те, что были выработаны в конце 1930-х годов и оказались наиболее продуктивными для использования в эпоху позднего сталинизма — времени основания музея в Андрониковом монастыре. Таким образом, несмотря на отказ от использования идеи Алпатова о «ренессансной линии» в русской средневековой живописи, в финальной версии фильма были отражены различные способы интерпретации творческого наследия Рублева, в равной степени актуальные для искусствоведческой науки 1930–1960-х годов.

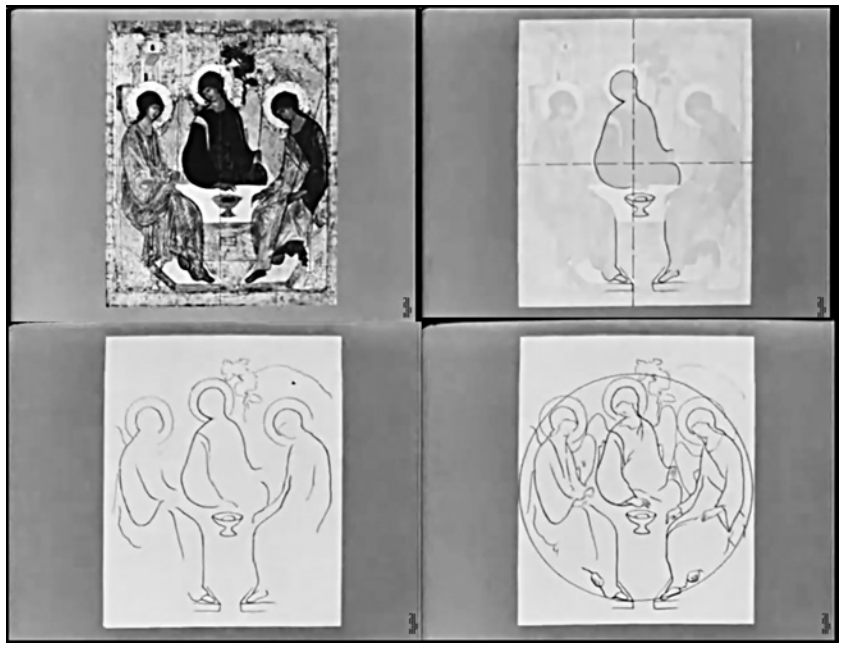
Несмотря на то что в фильме по-прежнему не было подробного рассмотрения библейских сюжетов, язык их описания стал менее эвфемистическим. Герои «Троицы» названы ангелами, Рублев — не только «великим русским живописцем», но и иноком Андроникова монастыря.

С точки зрения формального кинематографического построения фильма, наибольший интерес представляет мультипликационный анализ композиции «Троицы». Прием очерчивания линий, предложенный в сценарии 1952 года, получил развитие. На экране прорисовываются силуэты ангелов, а затем «Троица» очерчивается в круг, пересекающийся линиями, подчеркивающими геометрию, лежащую в основе композиции иконы. Такой способ использования мультипликации

13. *Художник Андрей Рублев* (1958)
Кадрирование произведения

как средства формального анализа живописи оставался новаторским для советского искусствоведческого фильма. (Ил. 13–14.)

Получившийся в итоге фильм нельзя назвать ни классическим образцом советской научно-популярной искусствоведческой кинопродукции, ни «прорывным» для своего жанра произведением. Его структура вполне отвечала канону монографических картин о творческой практике русских художников, сформировавшемуся еще во второй половине 1940-х годов. Основной прием кадрирования и монтажного соположения живописных произведений отвечал устойчивой, сложившейся с конца 1930-х годов традиции жанра. Нарратив же о Рублеве и его творческом наследии, складывающийся в дикторском тексте, не лишен идеологической патетики, хотя она и играет существенно меньшую роль, чем в проекте 1952 года. В интерпретации произведений иконописца заметно влияние как тех идей, что были сформулированы еще во второй половине 1930-х годов (акцент на национально-патрио-



14. *Художник Андрей Рублев* (1958)
Мультипликационный фрагмент

тическом и историческом значении памятников искусства), так и тех дискурсивных штампов, что были порождены культурно-публицистическим контекстом первых лет послесталинского периода.

Впрочем, абсолютно новой в фильме была его тема — живопись Андрея Рублева и древнерусская живопись в принципе, — ранее не становившаяся центральным объектом показа в научно-популярном кино, редко обсуждавшаяся в научно-популярной литературе и не привлекавшая внимания массового посетителя музейных экспозиций. Эта тема, чрезвычайно востребованная в контексте националистического поворота в позднесталинском СССР, оставалась тем не менее крайне проблематичной для раскрытия с точки зрения как ее идеологического содержания, так и формальных художественных качеств. Как выяснилось в процессе работы над фильмом, даже самые базовые монтажные приемы искусствоведческого кино при работе с этим специфическим материалом потребовали определенного переосмысления.

Рассмотренная история создания фильма «Художник Андрей Рублев» показывает, сколь тернистым был путь древнерусского религиозного искусства к советскому зрителю. Дискуссии вокруг будущего фильма отражают ту полемику, которая разворачивалась вокруг создания Музея имени Андрея Рублева и в целом вопроса о показе иконописи советскому зрителю. Одновременно создание фильма бросало вызов сформировавшимся законам жанра искусствоведческого кино, который оказался мало приспособлен для этого материала. Тем не менее фильм позволил показать памятники, чье место в советском художественном каноне все еще оставалось спорным. Итогом работы, растянувшейся почти на десятилетие, стала картина, впитавшая в себя сложное переплетение различных ценностей, профессиональных, идеологических и человеческих установок, отражающее трансформацию и адаптацию этих установок в переломный исторический период.

Библиография

1. *Алпатов М.* Андрей Рублев. 600 лет со дня рождения // Известия. 1960. № 220. 14 сентября. С. 4.
2. *Алпатов М.* Андрей Рублев. Великий художник Древней Руси // Советская культура. 1960. № 109. 13 сентября. С. 3.
3. *Алпатов М.* Андрей Рублев. М.; Л.: Искусство, 1943.
4. *Алпатов М. В.* Андрей Рублев и русская культура // Андрей Рублев и его эпоха. М.: Искусство, 1971. С. 7–16.
5. *Алпатов М. В.* Андрей Рублев. М.: Искусство, 1959.
6. *Алпатов М.* Воспоминания. М.: Искусство, 1994.
7. Алпатов Михаил Владимирович // Энциклопедический словарь Московского университета. Исторический факультет/Под общ. ред. С. П. Карпова. М.: Издательство Московского университета; Издательство РОССПЭН, 2004. С. 14–15.
8. *Антонова В. И., Мнева Н. Е.* Каталог древнерусской живописи XI — начала XVIII вв. В 2 т. М.: Искусство, 1963.
9. Архитекторы в дни Великой Отечественной войны // Архитектура СССР. 1942. Вып. 1. С. 1–2.
10. *Багров П. А.* Как сделано искусство (Сергей Владимирский и другие) // XXI кинофестиваль «Белые Столбы»: 27.02–04.03.2017. М.: Госфильмофонд России, 2017. С. 82–91.

11. *Беляев Л. А.* Андрей Рублев и проблема реконструкции средневековой художественной личности (заметки археолога) // Труды ЦМДКИ им. Андрея Рублева. Т. XIV: Неизвестные произведения. Новые открытия. Сб. научных статей к юбилею Музея им. Андрея Рублева. М.: Музей им. А. Рублева, 2017. С. 12–49.
12. *Богданов К. А.* Физики vs лирики: к истории одной «придурковатой» дискуссии // Новое литературное обозрение. 2011. № 5 (111). URL: https://magazines.gorky.media/nlo/2011/5/fiziki-vs-liriki-k-istorii-odnoj-pridurkovatoj-diskussii. html (дата обращения: 11.10.2025).
13. *Болтунова Е. М., Егорова Г. С.* Территория и история: позднесоветские проекты «Города-герои» и «Золотое кольцо». М.: Кучково поле, 2022.
14. *Борисович Е. Г.* Живопись на экране. Кинофильмы «Эрмитаж» и «Государственная Третьяковская галерея» // Искусство кино. 1940. № 5. С. 44–46.
15. *Васильков И. А.* Советское научно-популярное кино. Этапы развития. Учебное пособие. М.: ВГИК, 1979.
16. *Вишневская В. М.* Хохломская роспись по дереву. М.: Всесоюзное кооперативное издательство, 1951.
17. *Владимирский С.* Рождение жанра // Искусство кино. 1957. № 5. С. 151–155.
18. *Грабарь И. Э.* Андрей Рублев. Очерк творчества художника по данным реставрационных работ 1918–1925 годов [1926] // Г*рабарь И. Э.* О древнерусском искусстве. М.: Наука, 1966. С. 112–208.
19. *Громов Е. С.* Заметки об искусствоведческих фильмах // Кино и наука. Научно-популярный фильм. Вып. 3. М.: Искусство, 1970. С. 152–164.
20. *Демина Н. А.* «Троица» Андрея Рублева. М.: Искусство, 1963.
21. *Демина Н. А.* Черты героической действительности XVI–XV вв. в образах людей Андрея Рублева и художников его круга // ТОДРЛ. Т. XII. М.; Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1956. С. 311–324.
22. *Дудочкин Б. Н.* Андрей Рублев. Биография. Произведения. Источники. Литература // Художественная культура Москвы и Подмосковья XIV– начала XX веков. Сб. статей в честь Г. В. Попова. М.: ЗИАХМ, 2002.
23. *Дудочкин Б. Н.* Евангелие Хитрово: Православная энциклопедия. URL: https://www.pravenc.ru/text/180927. html (дата обращения: 07.10.2025).
24. *Дымшиц С. В.* Проблема художественности в научном кинематографе 1930-х гг. (на материале фильма «Физиология и патология

высшей нервной деятельности») // Вестник ВГИК. 2024. Т. 16. № 4 (62). С. 37–55.

25. *Ефиц А.* «Зритель, будь активен!» Как музеи рассказывали об искусстве в 1920–1930-е годы. М.: МСИ «Гараж», 2024.

26. *Зумпф А.* Студии образовательных и научно-популярных фильмов (Главтехфильм), 1939–1945 гг. // Пережить войну. Киноиндустрия в СССР, 1939–1949 годы /Отв. науч. ред. В. Вуазен и др.; пер. с франц. и ред. И. Черневой, М. Майзульса. М.: Политическая энциклопедия, 2018. С. 100–129.

27. *Иванова И. А.* Мой музей... Страницы воспоминаний о первых десятилетиях становления Музея имени Андрея Рублева. М.: Красная площадь, 2012.

28. *Иванова И.* Андрей Рублев — живописец Древней Руси. М.: Московский рабочий, 1960.

29. *Иогансон Б.* Великий русский художник // Правда. 1960. № 258. 14 сентября. С. 6.

30. История музея // ЦМДКИ им. Андрея Рублева. URL: https://www.rublev-museum.ru/about/history-of-the-museum/(дата обращения: 28.01.2025).

31. *Лучанский М.* Киножурнал «Советское искусство» // Искусство кино. 1940. № 5. С. 28–30

32. *Михайловский Б. В., Пуришев Б. И.* Очерки истории древнерусской монументальной живописи со второй половины XIV в. до начала XVIII в. М.; Л.: Искусство, 1941.

33. *Муратов П. П.* Русская живопись до середины 17 века // История русского искусства. Т. 6: Живопись. Т. 1: До-Петровская эпоха. М.: Изд-во И. Кнебеля, 1913. С. 5–406.

34. Открыть музей имени Андрея Рублева // Правда. 1956. № 300. 26 октября. С. 4.

35. *Пащенко Ф.* К вопросу о национальной форме в социалистической архитектуре // Архитектура СССР. 1939. № 7. С. 4–5.

36. *Попов Г. В., Дудочкин Б. Н.* Андрей Рублев. Подвиг иконописания. К 650-летию великого художника. М.: Красная площадь, 2010.

37. Постановление ЦК ВКП (б) об организации научно-просветительной пропаганды. 27 сентября 1944 г. // КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК (1941–1954). Т. 6. М.: 1971. С. 121–123 (цит. по: Российское историческое общество. URL: http://docs.historyrussia.org/ru/nodes/207363-postanovlenie-tsk-vkp-b-ob-organizatsii-nauchno-prosvetitelnoy-propagandy-27-sentyabrya-1944-g (дата обращения: 16.01.2025).

38. Постановление № 3974 Совмина СССР «О мероприятиях по сохранению памятников архитектуры Андроникова монастыря в г. Москве». 10 декабря 1947 г. // ЦМАМ. Ф. 150, Оп. 24. Д. 74. Л. 156–157 (цит. по: Российское историческое общество. URL: https://docs.historyrussia.org/ru/nodes/297970-postanovlenie-locale-nil-3974-sovmina-sssr-locale-nil-o-meropriyatiyah-po-sohraneniyu-pamyatnikov-arhitektury-andronikova-monastyrya-v-g-moskve-locale-nil-10-dekabrya-1947-g (дата обращения: 16.01.2025).

39. *Прибытков В.* Андрей Рублев. М.: Молодая гвардия, 1960.

40. *Разумный А. Е.* «Советское искусство» // Комсомольская правда. 1941. № 30 (4816). 6 февраля. С. 4.

41. РГАЛИ. Ф. 2354. Оп. 1. Ед. хр. 139. 13 л.

42. РГАЛИ. Ф. 2354. Оп. 1. Ед. хр. 412. 236 л.

43. РГАЛИ. Ф. 2920. Оп. 1. Ед. хр. 159. 68 л.

44. РГАЛИ. Ф. 2920. Оп. 1. Ед. хр. 296. 182 л.

45. РГАЛИ. Ф. 2920. Оп. 1. Ед. хр. 531. 218 л.

46. РГАЛИ. Ф. 2923. Оп. 1. Ед. хр. 236. 21 л.

47. *Романенкова М.* Русская иконопись в советском формате: история публикации книги Киры Корнилович «Окно в минувшее» // Искусствознание. 2024. № 4. С. 84–109.

48. *Рыков А. В.* Михаил Алпатов и канон советского искусствознания // Новое искусствознание. 2021. № 1. С. 142–147.

49. *Тарасов О.* Модерн и древние иконы. От святыни к шедевру. Очерк. М.: Индрик, 2016.

50. Увековечить память великого художника // Советская культура. 1959. № 109. 5 сентября. С. 3.

51. *Фомин В. И.* История российской кинематографии (1941–1968 гг.). М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2019.

52. Художник Андрей Рублев (реж. А. К. Кустов, 1958). URL:: https://www.youtube.com/watch?v=gR3PBj5A0gg (дата обращения: 12.10.2025).

53. ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-182. Оп. 1-1. Д. 30. 8 л.

54. ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-243. Оп. 1. Д. 205. 55 л.

55. ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-243. Оп. 2. Д. 447. 337 л.

56. *Teholiz L.* Religious Mysticism and Socialist Realism: The Soviet Union Pays Homage to the Icon Painter Andrey Rublev // Art Journal. 1961–1962. № 2. Pp. 72–78.