

*ЛИТЕРАТУРА И ИСКУССТВО*

Ю. Н. ДМИТРИЕВ

## Об истолковании древнерусского искусства

Искусство древней Руси часто называют условным.

Однако искусство всегда заключает в себе элемент условности, т. е. отступление от точной передачи всех качеств изображаемого объекта. Художник всегда делает отбор отдельных свойств предметов и явлений, когда изображает их в своем произведении. Он выделяет, подчеркивает, преувеличивает одни свойства, преуменьшает значение других или отбрасывает их вовсе. Сущность этой условности может быть различна. В реалистическом искусстве, например, отбор, подчеркивание, изменение соотношений определенных сторон действительности имеет целью выявление характерного, типического; условность классицизма вызвана стремлением возвысить искусство над жизнью; так называемое прикладное искусство преследует декоративные цели и т. п. Условность искусства может быть намеренной и ненамеренной, несознаваемой художником и зрителем; различной бывает, конечно, и степень условности.

Что касается древнерусского искусства, то условность его, как и всего искусства средневековья, особенно велика. Она настолько велика, что изображение становится схематичным и сходство изображения с изображаемым предметом или явлением оказывается очень общим. В иных случаях это сходство делается совсем незначительным, как, например, при передаче архитектурных сооружений, образующих фон композиции: их формы имеют очень мало черт реальной архитектуры. Преобладание и господство условных способов и приемов изображения определяет особенность стиля изобразительного искусства древней Руси.

Именно в этом смысле его можно назвать условным искусством.

Такая условность разительно отличает его от искусства последующей эпохи, от русского искусства XVIII—XIX столетий. Впрочем, так называемое народное искусство и в эту новую эпоху остается условным.

Вопрос, почему искусство древней Руси условно, есть, конечно, вопрос об отношении искусства к действительности. Этот последний основной вопрос в приложении к древнерусскому искусству еще не был предметом особого исследования. Однако многие авторы, писавшие о живописи древней Руси, стремились объяснить суть и причину столь глубокого отличия этого искусства от искусства позднейшего времени. Объяснения оказались различными.

В XIX в. исследователи древнерусского искусства полагали, что плоскостность, отступления от анатомической правильности при изображении человеческого тела, нарушение пропорций и другие подобные особенности рассматриваемого искусства произошли от неумения художников: неумения рисовать, незнания правил перспективы, незнакомства с образцами античного искусства, столь необходимыми в академической школе, современной исследователям, и т. п.

По мнению Ф. И. Буслаева,<sup>1</sup> древнерусская живопись «никогда... не удовлетворит эстетически воспитанного вкуса не только по своим ошибкам в рисунке и в колорите, но и особенно по той дисгармонии, какую всегда оказывает на душу художественное произведение, в котором внешняя красота принесена в жертву религиозной идее».<sup>2</sup> «Самые судьбы русской истории, — объяснял Ф. И. Буслаев, — сложились так, чтобы способствовать больше коснению, нежели усовершенствованию искусства». «При крайней неразвитости умственных интересов искусство должно было оставаться на низшей степени своей техники».<sup>3</sup> «Религиозный принцип», «обычаем и преданием... вкоренившийся» в этом искусстве и требовавший от художника наиболее верного воспроизведения «предания», «останавливал развитие художественной личности».<sup>4</sup> Осуществляя этот принцип, древнерусское искусство «намеренно наложило на себя узы коснения и застоя и вместо того, чтобы питать воображение, держало его целые столетия в заповедном кругу однообразно повторяющихся иконописных сюжетов».<sup>5</sup> Будучи вынужден «неукоснительно держаться древнего оригинала, не смея самостоятельно относиться к природе», художник оказался поставленным в «неестественное отношение к природе».<sup>6</sup> Но он «отвращался от действительности» также и вследствие «благочестивой мечтательности, переселявшей воображение в горный мир».<sup>7</sup> Искусство «как бы боялось действительности, не находя необходимым брать у нее уроки». Поэтому живопись древней Руси «не имела необходимых средств» к достижению поставленных перед нею задач: «ни правильного рисунка, ни перспективы, ни колорита, осмысленного светотенью».<sup>8</sup> Особенности, отличающие эту живопись, «принадлежат крайне неразвитому состоянию искусства, бедного техникою и чуждого первым условиям изящного вкуса, воспитанного изучением природы и художественных образцов».<sup>9</sup> «Не зная ни природы, ни античного мира, русский иконописец напрасно искал вдохновения в богословской схоластике и только больше и больше грубел и разучивался».<sup>10</sup>

Так же оценивал древнерусское искусство Г. Д. Филимонов. И в его представлении художники древней Руси, «мало развитые» и «связанные установившимися преданиями, правилами», «не в состоянии были отрешиться от старых форм, не смели свободно относиться... к природе, которую знали только в условных формах».<sup>11</sup> Он также считал, что древнерусская живопись стояла на низкой степени развития и, «в зависимости от исторически крайне неблагоприятных художественному развитию причин», шла к упадку вплоть до времени деятельности Симона Ушакова. «Русская живопись XVII века, говоря откровенно, представляла печальное зрелище», — писал Г. Д. Филимонов. «По нашему крайнему разуме-

<sup>1</sup> Ф. Буслаев. Общие понятия о русской иконописи. Сборник на 1866 год, изданный Обществом древнерусского искусства при Московском публичном музее. М., 1866. (Цитаты даются по изданию: Сочинения Ф. И. Буслаева, т. 1, СПб., 1908).

<sup>2</sup> Сочинения Ф. И. Буслаева, т. 1, стр. 32.

<sup>3</sup> Сочинения Ф. И. Буслаева, т. 1, стр. 3—5.

<sup>4</sup> Сочинения Ф. И. Буслаева, т. 1, стр. 20.

<sup>5</sup> Сочинения Ф. И. Буслаева, т. 1, стр. 39.

<sup>6</sup> Сочинения Ф. И. Буслаева, т. 1, стр. 164.

<sup>7</sup> Сочинения Ф. И. Буслаева, т. 1, стр. 24.

<sup>8</sup> Сочинения Ф. И. Буслаева, т. 1, стр. 23.

<sup>9</sup> Сочинения Ф. И. Буслаева, т. 1, стр. 21.

<sup>10</sup> Сочинения Ф. И. Буслаева, т. 1, стр. 164.

<sup>11</sup> Г. Филимонов. Симон Ушаков и современная ему эпоха русской иконописи. Сборник на 1873 год, изданный Обществом древнерусского искусства при Московском публичном музее. М., 1873, стр. 83.

нию, она стояла ниже даже предшествующей эпохи», нисходя «до крайней степени ремесленности».<sup>12</sup>

В свою очередь И. Е. Забелин высказывал мысль, что «при отсутствии эстетического элемента в своем образовании», человек древней Руси «не знал и искусства в том значении, какое придает ему современность»; что «иконопись, не уклоняясь ни одною чертою от древних византийских образцов и подлинников», ограничивалась только более или менее верным «раболопным их переводом». Художник «страшился изобразить что-либо натурально», он «вовсе не умел рисовать, и особенно не удавались ему предметы живые, одушевленные. Символизм, условность его рисунка, рабски переводившего одни только старые образцы, неспособны были воспроизвести ни одной натуральной черты ни в лицах, ни в наряде».<sup>13</sup>

Так понимали древнерусскую живопись лучшие ее исследователи прошлого столетия, такова была оценка, которую давала ей наука XIX в. Можно отметить, что суждения последней совпадали со взглядами западноевропейской науки этого времени на средневековое искусство вообще: искусство византийское, романское, готическое.

Но в 10-х годах XX в. произошла переоценка древнерусской живописи. Вместо «отсутствия артистического умения», «дюжинных произведений посредственности», «безвкусица и безобразия»<sup>14</sup> в ней увидели «сильное и прекрасное искусство»,<sup>15</sup> которое создало нам, по выражению одного автора, «бессмертную и до сих пор непревзойденную славу во всей Европе». Несостоятельность прежнего объяснения древнерусского искусства стала очевидной. Однако искусство это было воспринято односторонне, искаженно. Подлинную его сущность буржуазное искусствознание не поняло, да и не могло понять, так как искало в нем лишь то, что ему было нужно. Историки искусства, выражавшие идеологию общественной реакции этих лет, приписали художнику древней Руси намеренное и «глубоко сознательное»<sup>16</sup> обособление искусства от жизни.

Один из наиболее видных и талантливых представителей буржуазного искусствознания указанного десятилетия, П. П. Муратов, писал: «... русская фреска и икона являют редкий пример искусства чистого, имеющего весьма малую связь с жизнью, питающегося из себя и развивающегося в собственных традициях. Не только икона, и фреска почти никогда не изображает жизнь, оставаясь воплощением религиозных, поэтических и чисто живописных идей».<sup>17</sup> «После сказанного... об идеальной основе русской живописи, неудивительным кажется обнаруженная ею малая любовь к предметности».<sup>18</sup> Изображаемые художником «подобия живых существ и реальных предметов» «отличаются вполне идеальным, вполне отвлеченным характером».<sup>19</sup> Художник не только не стремился «приблизить зрителя к миру изображаемых явлений», «как в других искусствах», но, напротив, «решительно отделял зрителя от этого мира». Чем менее условная форма «напоминает ему действитель-

<sup>12</sup> Г. Филимонов. Симон Ушаков. . . , стр. 21, 11, 81.

<sup>13</sup> И. Забелин. Домашний быт русских царей в XVI и XVII ст. 4-е изд., М., 1918, стр. 154, 156. Подобные взгляды высказывал и Н. П. Кондаков (см., например, одну из последних его работ — «The Russian Icon», изданную посмертно в 1927 г.).

<sup>14</sup> Сочинения Ф. И. Бушлаева, т. 1, стр. 21 и 10.

<sup>15</sup> П. Муратов. Русская живопись до середины XVII в. История русского искусства И. Грабаря, т. VI. М., стр. 4—6.

<sup>16</sup> П. Муратов. Русская живопись до середины XVII в., стр. 32.

<sup>17</sup> П. Муратов. Русская живопись до середины XVII в., стр. 32.

<sup>18</sup> П. Муратов. Русская живопись до середины XVII в., стр. 36.

<sup>19</sup> П. Муратов. Русская живопись до середины XVII в., стр. 36.

ность, тем настойчивее он за нее держится».<sup>20</sup> В древнерусской живописи «всегда есть пафос расстояния, отделяющего землю от неба, есть сознание умозрительности изображаемых вещей и событий».<sup>21</sup> В этом искусстве. «оторванном от условий места и времени»,<sup>22</sup> «в огромном большинстве случаев» отделенном «пропастью от какой бы то ни было истории, литературы, природы, жизни»,<sup>23</sup> содержание и тема получили второстепенное значение. «Элементы формальные» преобладают в нем «над элементами содержания».<sup>24</sup> Художник «вкладывал весь объем своей души в формальную трактовку темы»<sup>25</sup> и в своих произведениях обращался к людям на отвлеченном, чистейшем языке форм, линий, красок.<sup>26</sup>

В те же десятилетия XX в. искусству древней Руси было дано и иное истолкование.

Е. Н. Трубецкой увидел в древнерусской живописи искусство символическое. По его мнению, оно отказалось от воспроизведения реальной действительности совсем не для того, чтобы замкнуться в кругу чисто художественных, формальных задач. Напротив, в этой живописи, «в ее линиях и красках, мы имеем красоту по преимуществу смысловую», и тот, «кто видит лишь внешнюю оболочку... содержания», тот не идет дальше «поверхностного эстетизма».<sup>27</sup> Однако между древнерусской живописью и «живописью реалистической» существует «пропасть»,<sup>28</sup> так как живопись средневековой Руси не имеет намерений представить окружающий ее мир, но стремится «изобразить новый, неведомый нам строй жизни», передавая «тайны потустороннего» и «жизненное соприкосновение с небесами».<sup>29</sup> Изобразить это «она может, конечно, только символическим письмом, которое ни в каком случае не должно быть копией с нашей действительности».<sup>30</sup> Поэтому живопись создала свой особый язык символических образов и начертаний,<sup>31</sup> пользуясь изобразительными элементами в их «символическом, потустороннем применении».<sup>32</sup>

Развивая эти рассуждения, Е. Н. Трубецкой говорил о «мистическом сверхсозерцании иконописца» и придавал мистическое значение отдельным изобразительным приемам и формам древнерусской живописи.<sup>33</sup>

При всем различии трех толкований древнерусского искусства, сделанных дореволюционным искусствоведением, у этих толкований есть одно общее: все три одинаково субъективны. Исследователи основываются не на критическом изучении произведений живописи, художественной деятель-

<sup>20</sup> П. Муратов. Русская живопись до середины XVII в., стр. 38.

<sup>21</sup> П. Муратов. Русская живопись до середины XVII в., стр. 38.

<sup>22</sup> П. Муратов. Русская живопись до середины XVII в., стр. 330.

<sup>23</sup> П. Муратов. Древнерусская живопись в собрании И. С. Остроухова. М., 1914, стр. 39.

<sup>24</sup> П. Муратов. Русская живопись до середины XVII в., стр. 28.

<sup>25</sup> П. Муратов. Русская живопись до середины XVII в., стр. 28.

<sup>26</sup> П. Муратов. Древнерусская живопись в собрании И. С. Остроухова, стр. 39.

<sup>27</sup> Е. Трубецкой. Два мира в древнерусской иконописи. М., 1916, стр. 4.

<sup>28</sup> Е. Трубецкой. Умозрение в красках. Вопрос о смысле жизни в древнерусской религиозной живописи. М., 1916, стр. 22.

<sup>29</sup> Е. Трубецкой. 1) Умозрение в красках..., стр. 31; 2) Два мира в древнерусской иконописи, стр. 14, 9.

<sup>30</sup> Е. Трубецкой. Умозрение в красках..., стр. 31—32. Слова, напечатанные разрядкой, выделены автором.

<sup>31</sup> Е. Трубецкой. Два мира в древнерусской иконописи, стр. 4.

<sup>32</sup> Е. Трубецкой. Два мира в древнерусской иконописи, стр. 10, 11.

<sup>33</sup> Впрочем, и П. П. Муратову не было чуждым признание мистического начала в древнерусской живописи. Он упоминал ее «идеалистическую основу», говорил о «созерцании чуда» и пр. (П. Муратов. Русская живопись до середины XVII в., стр. 36). Но Муратов не стал развивать эту мысль, которая в сущности плохо согласовывалась с его пониманием древнерусского искусства как искусства по преимуществу формального.

ности и общественной среды, их породившей, но произвольно вкладывают в эти произведения свое содержание, подчиняют искусство русского средневековья своим эстетическим концепциям. «Нет ничего характернее для буржуа, как перенесение черт современных порядков на все времена и народы».<sup>34</sup>

Ф. И. Буслаев подходил к древнерусской живописи с нормами искусства XIX в. и нашел в ней лишь неумение и безвкусице. П. П. Муратов был одним из выразителей того художественного мировоззрения, сложившегося в России в годы общественной реакции, которое утверждало независимость искусства от жизни, самодовлеющее значение формы. Именно такими качествами он и наделил живопись средневековой Руси, приписав этой живописи совершенно чуждые ей эстетические нормы реакционной теории «чистого искусства». Е. Н. Трубецкой был последователем религиозно-идеалистической философии — он представил древнерусскую живопись как искусство мистическое по содержанию и символическое по формам.

И в истолкованиях П. П. Муратова, и в толкованиях Е. Н. Трубецкого буржуазное искусствознание приравнивало древнерусскую живопись к своим эстетическим теориям и к своей художественной практике, отрывавшим искусство от общественной жизни, тем самым как бы обосновывая историческим примером эту эстетическую теорию и эту художественную практику реакции.

Взгляды, сходные со взглядами Е. Н. Трубецкого, разделяют многие ученые Запада. За последние тридцать лет там появился ряд книг и статей, посвященных искусству древней Руси, авторы которых объясняют это искусство подобно тому, как объяснял его Трубецкой, упоминая обычно его сочинения.<sup>35</sup> Некоторые из этих авторов пытались вместе с тем сблизить древнерусскую живопись с современным им упадочным искусством экспрессионизма.<sup>36</sup> Они видели главное значение и главную ценность искусства, созданного русским средневековьем, в том, что это искусство не было связано с реальной действительностью.

Такое понимание древнерусского искусства дало иным зарубежным авторам основание к тому, чтобы противопоставить его искусству западноевропейского средневековья. «Чем более углубляемся мы в дух иконы, — пишет один из них, — тем более убеждаемся, что перед нами искусство, которое... коренным образом отличается от западноевропейского художественного восприятия». Это различие автор хочет определить «категориями идеализма и реализма». «Развитие искусства в Западной Европе, — объясняет он свою мысль, — с самого начала никогда не исключало полностью ориентацию форм на эмпирическую действительность, даже тогда, когда оно почти исключительно трактовало религиозные, идеалистические темы, как то было в романское и готическое время. Стремление к иллюзии действительности, к жизненной правде... становится даже главным динамическим фактором художественного развития западноевропейской живописи». «Совершенно иное в древнерусской живописи. Здесь строго религиозное, метафизически устремленное состояние души живописца... совер-

<sup>34</sup> В. И. Ленин. Что такое друзья народа и как они воюют против социал-демократов? Сочинения, т. 1, стр. 137, примечание.

<sup>35</sup> В 1927 г. в Германии, в Падерборне, вышла книжка Е. Н. Трубецкого «Die religiöse Weitanschauung der altrussischen Ikonenmalerei». См. также F. W. Halle. Altrussische Kunst. Berlin, 6. r.; R. Jagoditsch. Das Wesen der altrussischen Ikonenkunst. Belvedere, H. 1—2, 1934; F. Nemitz. Die Kunst. Ruslands. Berlin, 1940; L. Ouspensky und W. Losky. Der Sinn der Ikonen. Bern und Olten, 1952.

<sup>36</sup> F. W. Halle. Altrussische Kunst, стр. 4.

шенно исключало подобную ориентацию форм на земную правду... Это был подлинно идеалистический стиль». <sup>37</sup> «В идеальной сфере служения божеству иконопись должна была вовсе устранить реалистические моменты. Изучение природы, живописная перспектива, пластическая иллюзия — вещи, которые были столь важны для развития западноевропейской живописи, здесь не могли иметь никакого значения». <sup>38</sup>

«Живопись древней Руси, — говорит другой автор, — никогда не стремилась к точному отображению действительности, так как ее связь с догмой исключала какой бы то ни было реализм». <sup>39</sup> И еще одно мнение: «древнерусская живопись представляет собою выражение не чувственного, но исключительно религиозного мировосприятия». «Абстракция, сверхъестественное» это — его «внутренняя необходимость». «Его конечная цель очень близка... современному экспрессионизму». <sup>40</sup>

Впрочем, заметим кстати, и в нашей литературе можно найти мысль о том, что между экспрессионизмом и древнерусским искусством существует сходство целей и что «русский экспрессионизм» находится в некоей исторической связи с искусством древней Руси. В экспрессионизме, читаем у одного автора, «русское искусство, вернее живопись, имеет свою достаточно древнюю и прочную традицию». «Мы имеем в виду, — пишет он, — ряд художественных явлений... образующих некоторую вполне органическую преемственность», начало которой — «византийско-русская древняя живопись (фрески, иконопись, миниатюры)» и т. д. Автор статьи об экспрессионизме поясняет, почему он говорит об этом: «Нам кажется небесполезным... указать на связи экспрессионизма с другими, уже несомненно историческими явлениями и тем самым подтвердить ошибочность сомнений в значительности и общезначимости экспрессионизма». <sup>41</sup>

Никто из советских историков искусства не поддержит в настоящее время ни оценки древнерусской живописи Ф. И. Буслаева, ни формалистических взглядов П. П. Муратова. Однако противопоставление древнерусского искусства действительности, на котором настаивает буржуазное искусствознание, начиная с П. П. Муратова, и объяснения этого противопоставления, по сути своей подобные объяснению Е. Н. Трубецкого, получили у нас довольно широкое распространение в научной литературе, лекционной практике и т. п.

Такое истолкование искусства древней Руси дает, например, А. А. Федоров-Давыдов, <sup>42</sup> и его рассуждения можно считать типичными.

По словам А. А. Федорова-Давыдова, в средневековой Руси искусство было поставлено «на службу отрицающим реальность мира... задачам» <sup>43</sup> (не будем обращать внимания на язык приводимых цитат). По самому «существованию своему» это — искусство «символическое и условное». Его изображения отвлечены и представляют собою «лишь чувственно-конкретизированные понятия», «символы в своем овеществлении». Искусство передавало «не конкретное происшествие, а вечно и постоянно происходящий мистический акт» <sup>44</sup> (П. П. Муратов писал: древнерусская живопись

<sup>37</sup> R. Jagoditsch. Das Wesen der altrussischen Ikonenkunst, стр. 22—23. Ср. также: F. W. Halle. Altrussische Kunst, стр. 4.

<sup>38</sup> R. Jagoditsch. Das Wesen der altrussischen Ikonenkunst, стр. 28.

<sup>39</sup> F. Nemitz. Die Kunst Russlands, стр. 90 и 104.

<sup>40</sup> F. W. Halle. Altrussische Kunst, стр. 4.

<sup>41</sup> М. И. Фабрикант. К стилистике экспрессионизма. Искусство, т. IV. кн. 1—2. Изд. Гос. академии художественных наук, М., 1928, стр. 17—19.

<sup>42</sup> А. А. Федоров-Давыдов. Из истории древнерусского искусства. Искусство, 1941, № 5, стр. 74.

<sup>43</sup> А. А. Федоров-Давыдов. Из истории древнерусского искусства, стр. 74.

<sup>44</sup> А. А. Федоров-Давыдов. Из истории древнерусского искусства, стр. 74.

«никогда не изображает момент, но некое постоянно длящееся событие или явление», передавая «вневременное единство» «священного образа»<sup>45</sup>). «Религиозное мышление, — по мнению А. А. Федорова-Давыдова, — допускает реализм единичного, но лишь в целях наиболее реальной и конкретной трактовки древнерусского целого». Именно в изображении человеческой фигуры древнерусская живопись «могла использовать иллюзионизм», «моменты иллюзионистической чувственности и реализма». Однако в общем «даже относительно реально и чувственно трактованная, но изолированная от всего окружающего, в том числе и от пространственной среды, фигура, трактованная как замкнутый объем, воспринимается как символ, как нечто постоянное, неизменное и вечное», ибо «богословская символика сюжета лишала... какого-то ни было реализма изображение сцены в целом».<sup>46</sup> Изменения, в которых выражалось развитие древнерусской живописи, в частности отдельные проявления «реалистических тенденций», не затронули «существа ее условного и символического художественного мышления», «религиозно-мистической сущности восприятия».<sup>47</sup>

Десятью годами позднее сходные мысли высказывает М. К. Каргер в статье, посвященной русской живописи домонгольского времени.<sup>48</sup> Он пишет, что в «древнейшем периоде» истории русской живописи, т. е. в X—XI вв., «мы имеем дело с искусством, еще далеким от условности и отвлеченного символизма».<sup>49</sup> В этом искусстве автор отмечает различные реалистические черты.<sup>50</sup> Они были, выражаясь словами автора, «наследием античного, точнее эллинистического, искусства, переданного на Русь через искусство Византии».<sup>51</sup> «Полная пережитков патриархальной старины, эпоха Владимира и Ярослава... являлась благодарной средой для проявления эллинистических традиций в живописи». Но «с победой феодализма и началом феодальной раздробленности», вызвавшими «глубокие изменения в общественной жизни и идеологии» Руси, в древнерусском искусстве, как и в искусстве «самой Византии», художественное течение, «пропитанное переживаниями античности», постепенно уступало место все более крепнущей струе церковно-схоластического искусства».<sup>52</sup> Создается новый стиль. С XII в. русской живописи «свойственна прежде всего нарочитая условность и отвлеченность ее образов: она не ставит задачу отобразить реальную действительность; наоборот, она преобразует реальные явления в условные символические схемы и идеалистические формулы».<sup>53</sup>

Толкование искусства древней Руси как искусства, «отрицающего реальность мира», по выражению А. А. Федорова-Давыдова, мистического, церковно-схоластического, искажающего действительность, преобразующего реальные предметы и явления в «символические схемы и идеалистические формулы», — подобное толкование предусматривает в древнерусском искусстве свойства, присущие, как известно, искусству реакционному, упадочному. Такие свойства особенно сильно выражены, например, в различных направлениях буржуазного искусства конца XIX и XX в.: в экспрес-

<sup>45</sup> П. Муратов. Русская живопись до середины XVII в., стр. 36.

<sup>46</sup> А. А. Федоров-Давыдов. Из истории древнерусского искусства. стр. 73—74.

<sup>47</sup> А. А. Федоров-Давыдов. Из истории древнерусского искусства. стр. 80, 82, 96.

<sup>48</sup> М. Каргер. Живопись. В кн.: История культуры древней Руси, т. II М.—Л., 1951.

<sup>49</sup> М. Каргер. Живопись, стр. 361.

<sup>50</sup> М. Каргер. Живопись, стр. 349, 350, 354, 357, 360, 361.

<sup>51</sup> М. Каргер. Живопись, стр. 361.

<sup>52</sup> М. Каргер. Живопись, стр. 361.

<sup>53</sup> М. Каргер. Живопись, стр. 362.



сионизме, сюрреализме и др. Эти и подобные им течения действительно отрицали окружающую реальность и, ставя своей задачей передать сверхчувственное, прибегали к деформации, искажению реальных предметов. «То, что экспрессионизм хочет написать, нарисовать, изваять, — писал один из буржуазных исследователей этого течения, — это — метафизический, божественный след на вещах». «Все создания экспрессионизма... сознательно или бессознательно перебрасывают мост к метафизике. Думали, что чем больше абстрагировать, тем ближе подойдешь к метафизике».<sup>54</sup>

Некоторые историки искусства, как уже говорилось, в самом деле пытаются сблизить древнерусское искусство с искусством экспрессионизма.

Но если искусство древней Руси действительно заключает в себе перечисленные и приписываемые ему свойства, то, спрашивается, какую ценность может оно иметь для нас и какое место может оно занять в художественном наследии нашего народа?

Авторы, высказывания которых были только что приведены, несомненно признают величие художественной культуры древней Руси и мировое значение древнерусского искусства. Однако, вопреки такому признанию, их истолкование этого искусства ставит под большое сомнение ценность последнего, и Н. Н. Коваленская, например, вполне логично пришла однажды к выводу, что это искусство, несмотря на «огромное мастерство, которого достигли его художники», содержанием своим «нам не только чуждо, но и враждебно».<sup>55</sup>

Но спросим: на чем основываются те советские историки искусства древней Руси, которые дают ему подобное истолкование?

Надо признать, что их объяснение этого искусства так же произвольно, как произвольны были и предшествующие истолкования.

Ни авторы, суждения которых были приведены в качестве примера, ни другие авторы, придерживавшиеся той же точки зрения на сущность древнерусского искусства и здесь не упомянутые, не высказывали своего отношения к интерпретации этого искусства буржуазными историками и философами дореволюционной России и современного Запада. В данном случае нет необходимости выяснять, как и почему сложилось у некоторых советских историков искусства то понимание искусства древней Руси, о котором идет здесь речь: возникло ли оно под влиянием теории и практики буржуазного искусства конца XIX—XX вв. или имеет какие-либо иные объяснения. Но необходимо указать, что это распространенное в нашем искусствознании истолкование древнерусского искусства никем и никак не обосновано, что никто никаких доводов в подтверждение его никогда не приводил. Это истолкование не является результатом конкретного и тщательного анализа, но прилагается к древнерусскому искусству без каких-либо доказательств.

Однако такое истолкование не находит себе подтверждения в фактах и последние противоречат ему. Вопреки утверждению его авторов, мистицизм в общем был чужд общественному сознанию древней Руси: он свойственен последнему лишь в той степени, в какой он свойственен всякой религии, вере. «Русский народ не таков: — писал В. Г. Белинский, — мистическая экзальтация не в его натуре, у него слишком много для этого

<sup>54</sup> W. Hansenstein, Ueber Expressionismus in der Malerei. 1918 (цитируется по русскому переводу: В. Гаузенштейн. Экспрессионизм в живописи. Сб. «Экспрессионизм». Пгр.—М., 1923, стр. 167—168).

<sup>55</sup> Путеводитель по искусству феодализма. Составила при участии сотрудников секции феодализма Н. Коваленская Государственная Третьяковская галерея. ОГИЗ, М., 1934.

здорового смысла, ясности и положительности в уме». <sup>56</sup> Эти слова, хотя они и сказаны в иной связи, стоит вспомнить. Русская письменность с XI по XV в. вовсе не знала произведений мистического содержания, и позже они не получали значительного развития. Что касается живописи, то в дальнейшем мы попытаемся выяснить, как воспринималась она современниками. Сейчас же можно отметить, что мистических тем в собственном смысле этого слова нет или мало в искусстве Руси XI—XV вв., и если А. А. Федоров-Давыдов приводит в качестве примера изображение Евхаристии в Киево-Софийском соборе, <sup>57</sup> то только по недоразумению: тема Евхаристии — богословско-догматическая. Точно так же древнерусская живопись отнюдь не часто прибегала к символам, и изображений с символическим содержанием (если исключить XVI в.) в ней немного. Мнение такого ученого, как Н. П. Кондаков, будет в этом вопросе весьма авторитетным. В книге, посвященной русской иконописи, он писал: «выделяя в особую историческую главу отдел мистико-догматических икон как определенный исторический тип XV—XVI веков, тем самым желательно устранить предвзятое понимание нашей иконописи, будто бы искони содержащей в своих темах мистическую символику как присущую ее религиозно-философскому миросозерцанию духовную сторону. . . Мы не можем видеть в этом отделе ни особого народного понимания религии, ни мистических настроений русского общества». <sup>58</sup>

В древнерусском искусстве преобладали темы конкретно-исторические. Такими исторически достоверными были, в понимании современников, сюжеты библейской истории и события, рассказываемые житиями. Изобразительное искусство не отличалось в этом отношении от литературы. В произведениях последней фантастика, чудеса вводились «только под знаком чего-то исторически верного, реально случившегося. Писатель и читатель были по большей части уверены в том, что все, о чем пишется в житии или в летописи, действительно произошло. Интерес древнерусского читателя был прикован к истории. Древнерусский читатель не интересовался бы произведением, если бы знал, что сюжет его вымышлен и герои его никогда не существовали». <sup>59</sup>

Об этом давно уже говорил М. Горький, который верно понял и правильно объяснил искусство восточноевропейского средневековья. В 1896 г., отвечая в «Нижегородском листке» художнику А. А. Карелину, М. Горький писал: «Художник средних веков, изображая религиозный сюжет, был глубоко убежден в том, что изображает действительность, правду. . . Религиозное предание принималось художником за факты. Художник был проникнут сознанием его буквальной правды и передавал его как действительность». И далее: «Художник той эпохи изображал не грезы и отвлечения, а документы и факты». <sup>60</sup> М. Горький говорил в данном случае о византийском искусстве, но с полным правом его слова могут быть отнесены, конечно, и к древнерусскому искусству.

Хотя искусство древней Руси являлось в значительной степени религиозным, ибо в средневековьи богословие господствовало «во всех обла-

<sup>56</sup> В. Белинский. Письмо к Гоголю. Собрание сочинений в трех томах, т. III. М., 1948, стр. 710.

<sup>57</sup> А. А. Федоров-Давыдов. Из истории древнерусского искусства, стр. 73—74.

<sup>58</sup> Н. Кондаков. Русская икона. Текст, ч. 1. Прага, 1931, стр. 266.

<sup>59</sup> Д. Лихачев. 1) Возникновение русской литературы. М.—Л., 1952, стр. 195—196; 2) О летописном периоде русской историографии. Вопросы истории, № 9, 1948, стр. 23—24.

<sup>60</sup> М. Горький. Ответ А. А. Карелину. Нижегородский листок, № 219, от 6-го августа 1896 г.

стях умственной деятельности» (Ф. Энгельс),<sup>61</sup> тем не менее невозможно сводить это искусство к искусству, «чисто культовому», как это делает не только А. А. Федоров-Давыдов,<sup>62</sup> но, подчас, и другие историки искусства. Они забывают при этом то, что в искусстве древней Руси были широко распространены «светские» темы, что оно часто обращалось к историческим темам — к темам всемирной и отечественной истории, а также к бытовым сюжетам, что оно оставило нам ряд портретных изображений современников, что, наконец, само религиозное предание, являвшееся его главной темой, воспринималось как историческая действительность. Нельзя поэтому рассматривать иконопись и как какое-то особое искусство, существом своим отличающееся от всякой иной живописи, что делается также очень часто. Это — лишь один из жанров древнерусской живописи, какое бы место он в ней ни занимал, и, вопреки предвзятым мнениям, иконопись приемами изображения, особенностями стиля мало отличается от того, что можно назвать светской живописью древней Руси. Изображения, воспроизводящие, например, события русской истории и украшающие летописные своды, сходны с иллюстрациями к житиям святых и т. п.; скажем снова: в легенде, отображаемой иконой, видели ту же историческую действительность.

Вспомним затем, как легко и с какой непосредственностью вносил художник древней Руси «мирскую» тему и «мирские» интересы в ту область, которая, как может показаться, должна была бы принадлежать только религиозным размышлениям и переживаниям. Не делая различия между «церковным» и «светским», этот художник с поражающей исследователя наших дней свободой рисовал, например, в богослужебных книгах изображения животных или бытовые сценки, иной раз несколько вольного содержания. Так, в рисунках, исполненных для украшения Юрьевского евангелия (начало XII в.), представлен целый зверинец: двугорбый верблюд, конь под чепраком, барсы, змея, медведи, львица, кошка, журавль, фазан, сокол. Изображен также сирий, а инициал «Р» к словам «Рече господь...» нарисован в виде обнаженной женщины с цветком в руке.<sup>63</sup> Подобными изображениями украшены и другие русские церковные книги XII—XIII вв.

Проникновение «мирской» темы в декоративное оформление религиозной, богослужебной книги стало особенно значительным в XIII—начале XV вв. с расцветом рукописного тератологического орнамента, происхождением своим связанного с орнаментацией бытовых предметов: на изделиях древнерусских ремесленников этот звериный орнамент появляется с XI, если не с X, столетия. По словам одного исследователя, авторы книжных рисунков были «непосредственными учениками... мастеров, украшавших простонародную бытовую утварь».<sup>64</sup> В таких рисунках рукописей XIII—XV вв. «очень мало христианского религиозного элемента», который находился бы «в соответствии с религиозным содержанием книг, где они встречаются», писал В. В. Стасов.<sup>65</sup>

В книгах с тератологическим орнаментом нередко нарисованы человеческие фигуры, либо вкомпанованные в орнамент, либо изображенные са-

<sup>61</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. VIII, стр. 128.

<sup>62</sup> А. А. Федоров-Давыдов. Из истории древнерусского искусства, стр. 80.

<sup>63</sup> Атлас рисунков к трудам второго археологического съезда. СПб., 1884, табл. IX—X.

<sup>64</sup> А. Арциховский. Прикладное искусство Новгорода. В кн.: История русского искусства, т. II. М., 1954, стр. 285.

<sup>65</sup> В. Стасов. Картины и композиции, скрытые в заглавных буквах древних русских рукописей. СПб., 1884, стр. 22.

мостоятельно, образуя тот или иной инициал.<sup>66</sup> Персонажи таких инициалов, за очень редким исключением, — простые горожане или крестьяне. Представлены они всегда в действии: на страницах евангелий, апостолов и других церковных книг они живут повседневной жизнью, многие из них заняты обыденными, житейскими, чем-то по-«мирски» примечательными делами. Один рисунок изображает человека, который свежует пойманного зверька (зайца?). Персонаж другого несет деревянное ведро, вероятно с медом или вином, так как во второй руке он держит кубок. Третий персонаж, с посохом в руке, трубит: возможно, это — бирюч, глашатый, созывающий горожан на вече.<sup>67</sup> Часто изображаются гуслиеры. Нарисованный в новгородском евангелии 1358 г. гуслиер одновременно и играет на гуслиях и пританцовывает: художник представил, по-видимому, скомороха и, увлеченный изображаемой сценкой, дополнил ее надписью со словами, обращенными к нарисованному гуслиеру-скомороху: «гуди гораздо», т. е. играй хорошо!<sup>68</sup> Художник другой новгородской книги изобразил человека, опрокидывающего себе на голову банную шайку, а чтобы рисунок был правильно понят, и этот художник пояснил свое изображение надписью: «обливается водой».<sup>69</sup> Рисунок человека, обливающегося из шайки, придуман для инициала «Р» к тем же словам «Рече господь...», которыми начинаются многие евангельские тексты. Инициал находится в евангелии, написанном в 1355 г. «повелением архиепископа новгородского Моисея, рукою многогрешных Леонида и Георгия». В псалтири, которую в 1421 г. смоленская княгиня Ульяна, в иночестве Елена, дала в дар церкви Михаила Архангела, находится, в числе других украшений, известный рисунок, образующий инициал «М». Эта буква скомпонована в виде жанровой сценки, представляющей двух рыбаков, которые тянут невод, полный рыбы, и, как видно из надписей, перебраниваются между собой. «Потяни корвин сын», — сказано в одной надписи: это кричит рыбак слева. «Сам еси таков», — отвечает ему второй.<sup>70</sup> Инициал, изображающий двух рыбаков, понравился. Он был повторен в так называемом Боголюбовском евангелии 1544 г., причем художник этого евангелия заимствовал инициал не из смоленской псалтири, но из какой-то другой рукописи. Подобные рисунки развлекали и веселили, несомненно, и художника, и тех, кто заказывал украшенные ими книги. Сам тератологический орнамент носил в значительной мере гротескный характер. В нем «всякая естественная форма принимает вид чудовища, которое, однако, рассчитано не на то, чтобы пугать воображение, а на то, чтобы затейливостью группы... производить игривое впечатление», — говорил Ф. И. Буслаев.<sup>71</sup>

Примечательно, что никого из современников, даже деятелей церкви, не смущало, что такой орнамент и изображения забавных, подчас вольных сценок из повседневной, простонародной жизни стали обычным и излюбленным убранством богослужебных книг. Напротив, орнамент и рисунки нравились всем. Книги, украшенные ими, заказывали и приобретали люди самых различных слоев общества. Среди сохранившихся до наших дней церковных книг, украшенных тератологическим орнаментом и инициалами с рисунками человеческих фигур и жанровых сцен, есть такие, о которых

<sup>66</sup> А. Некрасов. Очерки из истории славянского орнамента. М., 1914.

<sup>67</sup> БАН, Рукописный отдел, Евангелие № 3; В. Стасов. Картины и композиции..., рис. 3, 8, 7.

<sup>68</sup> В. Стасов. Славянский и восточный орнамент. СПб., 1886, табл. XVII, рис. 2.

<sup>69</sup> В. Стасов. Славянский и восточный орнамент, табл. XV, рис. 29.

<sup>70</sup> В. Стасов. Славянский и восточный орнамент, табл. XXI, рис. 5.

<sup>71</sup> Ф. Буслаев. Сочинения, т. III, Л., 1930, стр. 10.

известно, что они исполнены в монастыре, сделаны для монастыря или церкви, выполнены по заказу игумена или по повелению архиепископа. Так, например, одно из новгородских евангелий с тератологическим орнаментом, написанное в 1323 г., имеет запись: «Писал раб божий Иродион игумену Моисею в Колмов монастырь». Два других, новгородских же евангелия, в том числе евангелие 1355 г., о котором шла речь, сделаны по приказанию архиепископа Моисея и, по-видимому, его писцами. Преемник Моисея, архиепископ Алексей, также имел своих писцов, один из которых выполнил в 1362 г., «повелением боголюбивого архиепископа», евангелие с прекрасными заставками и инициалами тератологического стиля.

Рисунки, украшающие рукописи XIII—XIV вв., в ряду с другими, сходными и не единичными фактами истории древнерусского искусства, важны, в частности, тем, что ведут исследователя в еще мало известную область изобразительных мотивов современного им бытового искусства, с которыми они теснейшим образом связаны. В самом деле, на широких серебряных браслетах XII в., т. е. по времени более древних, чем рисунки рукописных книг, можно увидеть не только тератологический орнамент, но и жанровые сцены, по сюжету и стилю подобные книжным инициалам. Область древнерусского искусства, связанная с бытом, не так давно была представлена сравнительно немногочисленными предметами, сохранившимися преимущественно вкладах, выполненными в дорогом материале и имевшими распространение в узкой среде богатого населения, а также украшениями женской одежды, обнаруженными в сельских могильниках. По таким немногим и ограниченным в своем составе предметам трудно было понять роль искусства в обыденной жизни людей древней Руси, и легко складывалось впечатление, что все силы ее художественного творчества были направлены в сферу религиозной жизни. Но археологические раскопки в древних русских городах, произведенные в последние десятилетия, особенно раскопки А. В. Арциховского в Новгороде, обнаружили множество бытовых вещей, художественно оформленных, украшенных орнаментом и изображениями. Эти многочисленные находки показали, какое большое место занимало бытовое искусство в жизни людей различных общественных слоев древней Руси. Можно сказать, что историку искусства раскопки открыли новую область художественного творчества русского средневековья, которой надо отвести немаловажную роль в развитии художественной культуры и которую необходимо учесть в суждениях о древнерусском искусстве.

Как уже говорилось, жанровые рисунки книжных инициалов создались под влиянием изобразительных мотивов бытового искусства и остались очень близкими к нему стилистически. Притом вот что интересно и важно. Эти рисунки, как и изображения, украшавшие серебряные браслеты, могли быть выполнены живее и непосредственнее, чем величественные и торжественные композиции или фигуры храмовой росписи, либо иконы. Вместе с тем они не менее условны, чем последние. Напротив, жанровые сценки инициалов: рыбаки, тянущие невод, охотники, играющие и пляшущие гусяры-скоморохи, выполнены гораздо более условно. Вспомним еще рисунок отдыхающего работника, «делателя», на полях псковского Устава XIII в. — простое изображение простой, реальной жизни. В таких, выхваченных из жизни, исполненных с непосредственностью и юмором, как бы сымпровизированных рисунках никто, наверное, не обнаружит ни мистики, ни символик, ни абстракций. И тем не менее это — одни из наиболее условных изображений в древнерусском искусстве, еще более условные, чем традиционные композиции на библейские темы, написанные на церковных стенах или иконах. Заметим далее, что также условными являются и

другие изображения бытового искусства города, а также изображения в крестьянском искусстве древней Руси, известные по вещам, найденным при археологических раскопках сельских могильников XI—XII и последующих веков. Это — изображения птиц, некоторых домашних животных, всадников и т. п. Как бы ни истолковывать их,<sup>72</sup> они не имеют, конечно, никакого отношения к церковной идеологии.

Еще одно сопоставление. Как уже говорилось, древнерусская живопись знала портрет. Она изображала современников ради того, чтобы запечатлеть их образ, и таких изображений дошло до нас не так уж мало. С другой стороны, художник древней Руси, писавший иконы святых, добивался в определенных случаях создания выразительных и очень индивидуальных по характеристике образов.

И вот что опять-таки интересно и важно. Портреты современников, исполненные по заказу тех, кого они изображали, художниками, знавшими свои оригиналы, менее портретны, нежели некоторые изображения святых. Произведения, сделанные с натуры или имевшие в виду воспроизвести натуру, изображавшие людей, хорошо известных художнику и зрителю, — эти произведения оказываются менее конкретными, чем образы, созданные преимущественно творческой фантазией художника, оформлявшиеся и изменявшиеся в процессе развития художественной традиции. Таковы, например, мозаичные изображения Иоанна Златоуста, Григория Чудотворца и Василия Великого в алтаре Киево-Софийского собора, икона Николы из Новодевичьего монастыря, икона Николы же из церкви Николы на Липне и др. Эти и подобные им изображения дают яркие портретные характеристики, раскрывающие своеобразную физическую и психологическую индивидуальность изображенного персонажа. Притом художественный образ не всегда оставался неизменным, и «портреты» одного и того же святого могли быть различны. Так, различны, и каждое по-своему выразительно, изображения Николая Мирликийского в росписи Киево-Софийского собора, на иконе из Новодевичьего монастыря и на иконе из церкви на Липне. Вместе с тем в портретах современников художник не шел дальше передачи немногих внешних признаков, и если изображаемый персонаж не был наделен какими-либо особыми, отличавшими его чертами, в его изображении было очень мало индивидуального.

Итак, условность древнерусского изобразительного искусства не может быть объясняема религиозной тематикой, хотя последняя занимала в нем очень большое место. Да и вообще тема, как и сюжет, не определяет содержание искусства и его стиль. Здесь можно вспомнить, например, искусство Возрождения или же античное искусство зрелой поры, которое питалось в значительной мере религиозными темами и было вместе с тем реалистическим. С другой стороны, следует напомнить так называемое народное искусство XVIII—XIX вв. Свои новые темы и сюжеты оно брало преимущественно из окружающей действительности, однако это бытовое искусство оставалось условным.<sup>73</sup>

Кстати сказать, из примера хотя бы того же народного искусства следует, что значительная степень условности изображения сама по себе, взятая вне зависимости от других особенностей изображения, не означает непременно разрыва искусства с действительностью. Чтобы быть отражением последней, искусству вовсе не обязательно передавать все качества предмета и явления и изображать все с одинаковой точностью.

<sup>72</sup> Б. Рыбаков. Прикладное искусство и скульптура. В кн.: История культуры древней Руси, т. II. М.—Л., 1951, стр. 399—404.

<sup>73</sup> Г. Малицкий. Бытовые мотивы и сюжеты народного искусства. Казань, 1923.

Итак, рассматриваемое истолкование искусства древней Руси не основывается на исследовании фактов, а представляет собою домысел, не согласуемый с фактами и противоречащий им. Такое объяснение не является научным объяснением. Вместе с тем, ложно оценивая одно из замечательнейших художественных наследий русского народа и одно из наиболее ярких проявлений его гения в прошлом, подобное истолкование искажает и умаляет значение этого наследия, внушает и укрепляет ложное к нему отношение.

Искусство древней Руси было искусством прогрессивным. Этого не следует упускать из вида. Оно было связано с коренными изменениями в общественной жизни восточных славян, переходом к более высокой форме общественной организации, появлением нового, передового для своего времени феодального строя. Это искусство открывало человеку новые стороны окружающей его жизни, и как бы окружающая действительность ни понималась, все же то был шаг вперед в ее познании. Искусство выражало новые общественные идеи, порожденные возникавшими феодальными отношениями и служившие им. Без преувеличения можно сказать, что оно явилось одним из самых мощных средств, которые способствовали развитию, укреплению нового строя и преодолению идеологических пережитков старых общественных отношений, отживших свой век, препятствовавших историческому развитию. И в дальнейшем искусство древней Руси, за исключением некоторых моментов своей истории, было искусством прогрессивным, поскольку оно продолжало отражать передовые идеи развивающегося феодального общества. Имена Андрея Рублева, Дионисия, Симона Ушакова отмечают отдельные ступени этого развития.

Такое искусство не могло быть, да и не было, конечно, искусством, оторванным от жизни, искусством, «отрицающим реальность мира», так как весь смысл его заключался в утверждении той «действительности», того мира, отражением которого оно являлось, хотя отражение это и было чаще всего фантастическим.

Те, кто толкует древнерусское искусство как искусство «потустороннее» и противостоящее жизни, упускают из вида многообразные формы связи этого искусства с жизнью. Поясним сказанное рядом примеров.

Уже давно историки русской культуры обратили внимание на достоверность тех или иных изображений в древнерусской живописи. Та степень точности, с какой художник (не изменяя условности стиля) мог передавать и передавал современные ему одежды, оружие, орудия труда, отдельные вещи, почему-либо привлечшие его внимание, те или иные действия, обычаи, эпизоды, взятые из жизни, и т. п., — эта степень точности сообщает многим памятникам древнерусской живописи значение исторических документов, которые помогают изучению отдельных сторон культуры и быта древней Руси.<sup>74</sup> В книжных миниатюрах «художник-иллюстра-

<sup>74</sup> Материалы для археологического словаря. Древности. Труды Московского археологического общества, т. II, М., 1870, статьи на слова: Бирючь (стр. 5), Жилище, деревянные постройки (стр. 17—34), Рало (стр. 45); В. Прохоров. Материалы по истории русских одежд. СПб., 1871; И. Мансветов. Художественные и бытовые данные в славянском списке летописи Георгия Амартола из библиотеки Московской духовной академии. Труды V археологического съезда, М., 1887, стр. 165—166; Ф. Буслаев. Мои воспоминания. Вестник Европы, 1898, февраль, стр. 579; Н. Кондаков. Изображение русской княжеской семьи в миниатюрах XI века. СПб., 1906; А. Арциховский. 1) Древнерусская миниатюра как исторический источник. Изд. МГУ, 1944; 2) Русская одежда X—XIII вв. Доклады и сообщения Исторического факультета МГУ, вып. III, М., 1945; 3) Лыжи на Руси. Труды Института этнографии АН СССР, вып. I, М.—Л., 1947; Б. Рыбаков. «Окна в исчезнувший мир». Доклады и сообщения Исторического факультета МГУ, вып. IV, М., 1946, и другие сочинения;

тор предстает перед вами как человек, хорошо знающий свою страну, различные города, дворцовый быт, военное дело, современных ему исторических деятелей». Его произведения «служат неоценимым источником сведений о хозяйстве, быте, вооружении... феодальной Руси». «Детали техники подсечного земледелия, колесный плуг XV в., способы размола зерна в бочках, монастырская варница с водопроводом — все это видно на его рисунках». В этих рисунках «подробно вскрыты различные производственные моменты», в частности техника литья больших медных предметов<sup>75</sup> и т. д. и т. п. Когда художник рисует определенное и хорошо ему известное сооружение, по его рисунку возможно бывает восстановить первоначальные формы здания, впоследствии измененного перестройками или вовсе разрушенного.<sup>76</sup>

Для понимания особенностей древнерусского искусства важно установить, что подобная точность передачи тех или иных предметов и явлений, при условных приемах изображения, вызвана часто совсем не требованиями сюжета, что причина ее в этих случаях — живой интерес художника к реальным подробностям, которые дополняют и позволяют конкретизировать представляемое событие. Вот перед нами миниатюры, украшающие книги и изображающие авторов этих книг, занятых своим трудом, например, изображения четырех евангелистов. Художник представил их в характерные и вместе с тем различные моменты работы. В раскрытых книгах он показал подготовленные к письму, определенным образом разграфленные листы. На столе рядом — нарисовал всевозможные принадлежности, употребляемые в книжном деле. По этим своеобразным «портретам», по реальным подробностям, которые внесены в них художником, можно составить себе ясное представление о том, как и чем работал книгописец древней Руси.

Но правдивость передачи отдельных подробностей свойственна также изображениям далеких от художников предметов и явлений, например изображениям на темы «древней» — библейской, греческой и римской — истории. В самом деле, разве нельзя было бы изучить по памятникам древнерусской живописи некоторые античные и восточные одежды благодаря той точности, с которой эти одежды и способ их ношения переданы художником древней Руси? Если бы он не придавал значения этой реальной подробности, не интересовался ею, художественная традиция не сохраняла бы ее в течение столетий и исказила, как исказила формы античного горного ландшафта или античной архитектуры, хотя в передаче последней можно найти иногда отдельные реальные, археологически верные черты.<sup>77</sup>

Равным образом художника интересовали некоторые стороны жизни далеких зарубежных стран. Он прекрасно знал различие в оружии, доспехах и модах людей Востока и Запада, четко проводил это различие в своих изображениях. Умело рисовал и шведские лады со щитами на бортах, и английские резные корабли. Он мог изобразить многих экзотических зверей: льва, слона, обезьяну, верблюда...<sup>78</sup>

Верность изображения отдельных предметов и явлений важно отметить потому, что эту верность деталей можно проследить в композициях

Э. Р и к м а н. Изображение бытовых предметов на рельефах Дмитриевского собора во Владимире. Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях Института истории материальной культуры АН СССР, вып. 47. М., 1952.

<sup>75</sup> Б. Рыбаков. «Окна в исчезнувший мир», стр. 37—38.

<sup>76</sup> А. Мацулевич. Церковь Успения на Волотовом поле. Памятники древнерусского искусства, изд. Академии художеств, вып. IV. СПб., 1912; Н. Воронин. Хутынский столп 1535 г. Советская археология, т. VII. М.—Л., 1946.

<sup>77</sup> Ю. Дмитриев. Стенные росписи Новгорода, их реставрация и исследование. В кн.: Практика реставрационных работ, сб. 1. М., 1950, стр. 151.

<sup>78</sup> Б. Рыбаков. «Окна в исчезнувший мир», стр. 37—38.



самого различного содержания, в том числе на иконах. Она свойственна творчеству художника древней Руси и говорит об интересе, который он обнаруживал в тех или иных случаях к тем или иным явлениям жизни. Но интерес последнего к окружающей его действительности не ограничивался, конечно, отдельными частностями. Мы уже знаем, как охотно он обращался иной раз к темам, взятым из обычной жизни, и не только тогда, когда украшал рукописи жанровыми сценами, вкомпанованными в инициалы. Так, иллюстратор житий святых использовал отдельные места текста как предлог, чтобы воспроизвести картины близкого ему быта. И в этом случае и в других литературный источник, которым пользовался художник, мог и не содержать изображаемого им эпизода: художник представлял его от себя, дополняя текст самостоятельно сочиненной картинкой. Например, на иконе Троицы в бытии середины XVI в., находящейся в Русском музее, в одном из клейм<sup>79</sup> изображена жена Авраама. Сарра, вместе с двумя другими женщинами, месящая тесто, а возле ее дома художник написал корову с телятком, сосущим вымя. В библейском рассказе о посещении Авраама тремя ангелами отсутствует эпизод приготовления Саррой хлеба: изображение этой житейской сцены живописец ввел в свое повествование сам.

Но остановимся на сказанном и вспомним другой ряд произведений живописи древней Руси, созданных политическими потребностями дня. Естественно, что к политическим темам обращалось искусство, так сказать, официальное. Например, темам прославления и утверждения власти московских государей были посвящены резные изображения, украшавшие «царское место» — трон Ивана Грозного, а также росписи Грановитой и Золотой палат Кремлевского дворца. Однако политические темы проникали даже в храмовую роспись и в иконопись. Почти от каждой эпохи древнерусского искусства сохранились до нашего времени изображения на стенах церквей или иконы, содержанием которых явились политические идеи, волновавшие в ту пору общество.

В XI в., в годы, когда Киевская держава достигает своего наибольшего могущества, создается замечательная роспись лестничных башен Софийского собора в Киеве с изображением цирковых игр и сцен охоты. Смысл ее заключался в прославлении царской власти,<sup>80</sup> тем самым в возвышении великого князя Киевской Руси. Это была актуальная политическая тема. Какими бы эгоистическими побуждениями ни руководствовались киевские князья в стремлении расширить и усилить свое господство, сильная княжеская власть была нужна стране, и к укреплению ее призывали лучшие умы Русской земли.

Искусство Новгорода создало «икону», представившую победу новгородцев над суздальской ратью в 1169 г. Эту «икону» можно считать первой сохранившейся в русской живописи исторической картиной. Согласно повести, сложенной в новгородской литературе XIV в. и впоследствии переработанной известным писателем XV столетия Пахомием Логофетом, победа новгородцев была изображена, как следствие заступничества за них иконы «Богородицы-Знамение». Созданная в то время, когда Новгород вел упорные войны с внешними врагами, повесть говорила о славном прошлом Новгородского государства, о том, что оно находится под божественным покровительством, и внушала новгородцам уверенность в силе своего государства, укрепляемого защитой небесных сил. Политическая злободневность темы обеспечила ей успех в искусстве. Она повторялась

<sup>79</sup> Клеймами называют отдельные, самостоятельные, обычно небольшие изображения.

<sup>80</sup> A. Grabar. L'empereur dans l'art byzantin. Paris, 1936, стр. 62—74.

в живописи много раз и в XV в, когда шла борьба Новгорода с Москвой,<sup>81</sup> и позднее.

В том же, XIV веке (в 1313 г.) в Пскове был расписан собор Снетогорского монастыря. По старому обычаю, в нем поместили изображение «Страшного суда», которое заняло не только западную стену, как в других росписях, но также свод и боковые стены западного нефа сверху до низу. В этой грандиозной композиции был представлен в виде отдельной картины ад, и в аду вместе с Иудой художник поместил русского князя Святополка, убийцу своих младших братьев, имя и прозвище которого — «Окаянный» — обозначил надписью. Это дополнение к обычному изображению ада было сделано, несомненно, не случайно. На долю Псковской земли выпала тяжелая, никогда надолго не прекращавшаяся борьба с различными врагами, которые угрожали ее территории и независимости. В условиях этой борьбы, требовавшей напряжения и сплочения физических и духовных сил народа, измена, предательство — являлись ли они в самом Пскове или приписывались «старшему брату» Новгороду, который часто лишал псковитян своей поддержки, — должны были вызывать к себе особенно нетерпимое отношение. Изображение, написанное на стене псковского храма, представило судьбу Святополка, расплачивающегося за совершенные преступления муками ада, и показывало страшные последствия, угрожающие предателю-братоубийце.

С XVI в — века крупнейших событий во внутренней и внешней жизни Русского государства — искусство значительно чаще, чем прежде, начинает обращаться к общественным, политическим темам. Напомним еще два произведения живописи этого века в дополнение к упомянутым ранее росписям кремлевских палат и резным украшениям «царского места» Ивана Грозного.

Борьба против монастырского землевладения и против вмешательства церкви в государственную деятельность, волновавшая русское общество первой половины XVI в, нашла свое отражение в одном из лучших произведений живописи 30—40-х годов столетия. Это была большая икона с шестью отдельными самостоятельными изображениями, из которых сохранились только три: «Видение Иоанна Лествичника», «Видение Евлогия» и «Притча о хромце и слепце». Первые два осуждали монахов, отступающих от правил монастырской жизни, третье могло толковаться как обличение корыстности церковных вельмож.<sup>82</sup>

Другое произведение живописи середины XVI в, замечательное и по содержанию и по исполнению, связано с победоносными войнами, которые вело в это время Русское государство. Произведение это, известное в науке под условным названием «Церковь воинствующая», прославляло русское воинство и воинский подвиг.<sup>83</sup>

Число приводимых примеров без особого труда могло бы быть увеличено. В искусстве эпохи Киевской Руси, в искусстве Новгорода, Владимиро-Суздальской земли и тем более в искусстве Москвы можно указать еще ряд произведений, которыми искусство отзывалось на важные вопросы современной ему общественной жизни. Несомненно, если перечислить все произведения подобного рода, дошедшие до наших дней, их окажется все же не очень много, и было их в свое время, конечно, значи-

<sup>81</sup> Пятнадцатому веку принадлежат наиболее ранние из дошедших до нас икон, изображающих «битву новгородцев с суздальцами». Но анализ их приводит к выводу, что первые иконы на эту тему возникли, по-видимому, в XIV в.

<sup>82</sup> Ю. Дмитриев *Древнерусское искусство*. Путеводитель по Государственному Русскому музею Л—М, 1940, стр. 50.

<sup>83</sup> Государственная Третьяковская галерея. Каталог М, 1947, стр. 33, табл. 9.

тельно меньше, чем произведений на другие темы, например икон в собственном смысле слова. Но ведь жизнь с ее потребностями и интересами отражалась в искусстве не одними только политическими темами: уже было отмечено, что искусство древней Руси обращалось и к бытовым темам, и к портретным изображениям. Вдумчивое изучение сохранившихся произведений искусства обнаружит многообразные связи этого искусства с жизнью. В памятниках религиозной живописи, в частности, оно покажет, как в традиционные темы художник вносил долю своего толкования, в котором отражались идеи и идеалы его времени,<sup>84</sup> и как, например, образами святых он придавал те или иные характерные черты своих современников.<sup>85</sup>

Обращение художника древней Руси к политическим, историческим, бытовым темам не следует рассматривать как отступление от неких принципов, которые, по представлению тех или иных исследователей, лежали в основе древнерусского искусства, каквольное нарушение художником установленных традиций. Для такого утверждения нет оснований. Заметим снова, что обращение к указанным темам не означало отхода от условности трактовки форм, но, напротив, в ряде случаев, как это было показано, условность изображений становилась более значительной.

В вопросе об отношении древнерусского искусства к действительности главным являются все же не темы последнего, как бы жизненно важны они ни были для своего времени, а немногие примеры более или менее точной передачи характерных признаков тех или иных предметов, несмотря на то, что и указанные темы и отмеченная точность изображений отдельных предметов очень важны для правильного истолкования искусства древней Руси. В самом деле, те же самые темы могли быть изображены совершенно иначе и та же степень точности могла быть достигнута иными средствами. Изображения, например, могли бы быть трактованы более реально и вместе с тем менее достоверно. Это, впрочем, древнерусское искусство и сделало в последнем столетии своей истории. Живопись XVII в., подготовившая наступление новой эпохи, изображала предметы более реально, чем прежде, но вместе с тем часто подменяла действительность неким условным миром, представляя, например, русских воинов в облике древнеримских солдат и т. п. Относительно более реалистичные в передаче форм и совершенно недостоверные в историческом смысле, подобные изображения представляют собою полную противоположность изображениям XI—XII вв., относительно очень условным по стилю и вместе с тем во многих отношениях очень достоверным.

В центре исследования поставленного вопроса должен, следовательно, стать характер художественного образа. Нужно разъяснить причину сочетания верной передачи одних качеств изображаемых предметов и явлений с искажением или полным игнорированием других качеств этих предметов, например, таких, как объем, материал, пропорции (которые почти всегда изменяются) и пр. И что то же, — разъяснить сочетание достоверности изображения одних предметов с совершенно условной, подчас фантастической передачей других, например, горных скал и архитектурных сооружений, которые составляют пейзажный фон композиций, но не имеют ничего общего с русской природой, русской архитектурой (за отдельными исключениями) и своей стилизацией нередко далеко отходят от реальных форм вообще.

<sup>84</sup> Ср.: В. Лазарев. Новый памятник станковой живописи XII века и образ Георгия-воина в византийском и древнерусском искусстве. Византийский временник, т. VI. Изд. АН СССР, 1953.

<sup>85</sup> Ю. Дмитриев. Древнерусское искусство, стр. 8—9, 13—14, 34 и др.

Анализ художественного образа в искусстве, принадлежащем далекому прошлому, отдаленному от нас несколькими историческими эпохами, не совсем легок. В основном путь исследования должны определять два положения, которые выдающиеся представители русской критической мысли XIX в., Н. Г. Чернышевский и В. Г. Белинский, изложили так. «Все произведения искусства не нашей эпохи и не нашей цивилизации, — говорил Н. Г. Чернышевский, — непременно требуют, чтобы мы перенеслись в ту эпоху, в ту цивилизацию, которая создала их; иначе они покажутся нам непонятными и странными».<sup>86</sup> В. Г. Белинский писал: «Если вы изучили... произведения искусства со строгим беспристрастием и поняли верно, вы уже не носитесь по воле ветров в воздушных пространствах своей прихотливой фантазии, но стоите твердою ногою на прочной почве... Вы будете судить о нем (художнике, — Ю. Д.) на основании его личности, будете от него требовать только то, что он мог бы сделать на основании уже сделанного им». И вот тогда, «когда вы кончите его изучение, проникнитесь в сокровенный дух его поэзии, уловите тайну личности... ваша личность снова вступает в свои права и вы из ученика делаетесь судьбою».<sup>87</sup>

Но, встав на такой путь исследования, историк искусства должен дать себе ясный отчет об одной опасности, которая может ожидать его при этом. В стремлении проникнуть в «дух» произведения искусства далекого прошлого, «перенестись в ту эпоху, которая создала их», легче всего переоценить значение и достоверность своего восприятия этих произведений, без помощи которого, конечно, невозможно обойтись. Но, если исследователь неосмотрительно доверится последнему полностью, не проверив его строжайшей критикой и не отличив верного впечатления от ошибочного, он может принять чисто субъективное, и в этом смысле произвольное, впечатление за действительное свойство изучаемого произведения, а собственный домысел — за объективную истину.

<sup>86</sup> Н. Чернышевский. Эстетические отношения искусства к действительности. Избранные философские сочинения, т. 1. Гос. издательство политической литературы, 1950, стр. 112. Мысль эта высказывалась, конечно, не одним Чернышевским.

<sup>87</sup> В. Белинский, Сочинения Александра Пушкина. Статья пятая. Собрание сочинений в трех томах, т. III. М., 1948, стр. 374—375. В приведенном отрывке речь идет о поэте и поэзии.