

Н. Г. ПОРФИРИДОВ

О путях развития художественных образов в древнерусском искусстве

Проблема изображения человека в древнерусском искусстве ходом развития литературоведческой и искусствоведческой науки выдвигается как одна из основных проблем научного исследования. Коль скоро вопрос касается области художественного творчества, она тем самым является и проблемой художественного образа.

Разработке этой проблемы в отношении к древнерусской литературе в последние годы посвящен ряд работ широкого, обобщающего характера.¹ В отношении к изобразительному искусству древней Руси она еще не нашла себе столь широкого и специального освещения, хотя по частным вопросам также неоднократно становилась предметом изучения.²

Плодотворность взаимного использования опыта литературоведения и искусствоведения, по-видимому, не может подлежать сомнению, хотя конкретный материал, изучаемый тем и другим, имеет существенные особенности.

Произведения древнерусской литературы жанрово разнообразны. Кроме поучений, житий святых и им подобных произведений, церковных по преимуществу, литература знала летописи, исторические и воинские повести, позднее бытовые и сатирические произведения, в которых в первую очередь можно ожидать постановки задач и поисков средств живого и правдивого изображения героя. Древнерусскому живописцу приходилось осуществлять свое творчество почти исключительно в формах церковного искусства — стенных росписях церквей и иконах. Арсенал выразительных средств хотя бы по одному этому у литературы мог быть богаче и разнообразнее. Связи литературы с животворными источниками народного творчества были менее затруднены и ограничены. Известно, наконец, что изобразительное искусство древней Руси в сравнении с литературой испытывало гораздо более сильное воздействие фактора обязательности традиций, воплощенного в так называемых подлинниках и образцах. В толко-

¹ В. П. Адрианова-Перетц. Древнерусская литература и фольклор. (К постановке проблемы). — ТОДРЛ, т. VII. М.—Л., 1949, стр. 5—16; Д. С. Лихачев

1) Проблема характера в исторических произведениях начала XVII в. — ТОДРЛ, т. VIII. М.—Л., 1951, стр. 218—234; 2) Изображение людей в летописи XII—XIII вв. — ТОДРЛ, т. X. М.—Л., 1954, стр. 7—43; 3) Изображение людей в житийной литературе конца XIV—XV в. — ТОДРЛ, т. XII. М.—Л., 1956, стр. 105—115.

² В. Н. Лазарев. Новый памятник станковой живописи XII в. и образ Георгия-воина в византийском и древнерусском искусстве. — Византийский временник, т. VI. М., 1953, стр. 186—222; М. В. Алпатов. Образ Георгия-воина в искусстве Византии и древней Руси. — ТОДРЛ, т. XII, стр. 292—310; Н. А. Демин. Черты героической действительности XIV—XV вв. в образах людей Андрея Рублева и художников его круга. Там же, стр. 311—324.

вых подлинниках были описаны, а в образцах³ проиллюстрированы облики каждого святого, вплоть до мельчайших подробностей. Отступление от них в практике художников, видимо, было делом необычным. Феофан Грек тем больше всего и изумлял современников, что его «никто же видеша на образцы взирающа».⁴

Ссылка на роль подлинников и слишком прямолинейное понимание этой роли имели не последнее значение для того обстоятельства, что столь долгое время держались представления о неподвижности и отсутствии развития в древнерусском искусстве. «В продолжение целых пяти-шести столетий мы видим здесь (т. е. в древнерусском искусстве, — Н. П.) господство одного неизменного начала, исключающего прогресс... Сущность его заключается в том, что русские мастера всех мест и времен должны были писать иконы по образу и по подобию... древнейших иконописцев».⁵

Простые наблюдения над фактами еще ранее собственно научного их осмысления стали разрушать подобного рода представления. Непохожесть памятников древнерусской живописи друг на друга была замечена прежде, чем она могла быть объяснена. «В моем собрании есть 27 Никол, 17 благовещений, 12 спасов и т. д., и едва ли найдется между ними два совершенно одинаковых и сходных между собою», — сто лет назад засвидетельствовал один из основоположников изучения древнерусской иконы.⁶

С тех пор искусствоведением пройден большой путь. Несколько схематизируя и обобщая, этот путь можно разложить на несколько последовательных стадий: археологическую, иконографическую, формально-стилистическую, социологическую, — которые, разумеется, нельзя представлять в абсолютно «чистом» виде. Каждая из них вносила нечто новое в изучение древнерусского искусства и, в отрешении от крайностей, способствовала познанию его разных сторон. Умение распознавать памятники в их хронологическом различии — прочно достигнутый результат. Уловлены основные закономерности, дающие основу для такого распознавания. Исследователь и музейный работник наших дней не делают той грубой ошибки, что смешают произведение XII—XIII вв. с произведением XV и тем более XVII вв.

Однако результат этого рода — способность определить памятник по времени — уже не удовлетворяет современным требованиям. За вычетом всего, что может дать самый изощренный материально-технический, иконографический, формально-стилистический анализ, в произведении древнерусской живописи часто оказывается какой-то «нерастворимый остаток», который оставляет исследователю гадать, к какой исторической среде, к какому месту происхождения следует произведение отнести. Это как раз то, на что менее всего обращалось внимание, но что бывает самым важным в произведениях искусства, — художественный образ.

При всем отличии древнерусской живописи от современной нам, при всем своеобразии, ограниченности и условности круга древнерусских сюжетов и героев, обе они во многом сопоставимы. Образ человека создавался древнерусским художником в основном теми же элементами, что и художником нашего времени. Изображаемый герой, церковный или светский,

³ Часто неточно называемых прорисьями.

⁴ См.: Православный собеседник. Казань, 1863, ноябрь, стр. 326; Палестинский сборник, т. V, в. 3. СПб., 1887, стр. 4; Мастера искусства об искусстве, IV, М.—Л., 1937, стр. 16.

⁵ Н. В. Покровский. Очерки памятников христианской иконографии и искусства. СПб., 1900, стр. 273.

⁶ Д. А. Ровинский. Обзор иконописания в России до конца XVII века. СПб., 1903, стр. 12.

характеризовался прежде всего внешними чертами: одеждой, по которой узнавался князь, воин, священнослужитель, монах, мирянин; атрибутами — мечом, копьем, евангелием, свитком; позой — фронтальной, коленопреклоненной, молитвенной и пр.; жестами. Его внутренний, духовный облик передавался главным образом соответственной трактовкой лица: ясным, открытым, добрым или даже ласковым, в других случаях, наоборот, суровым и грозным взглядом глаз, поднятыми или сдвинутыми и насупленными бровями и т. д. В соответствии с содержанием образа избирались прочие художественные средства: красочный строй иконы и его доминанты, композиционный ритм.

Продуманным и творческим применением указанных средств достигалось то, что в бесконечном, казалось бы, повторении одних и тех же лиц их канонизированные иконографические черты — волосы кудрявые, лоб лысый, борода широкая или длинная — как бы выносились за скобки, в виде общего множителя, внутри же скобок всякий раз давалось свое, неповторимое зерно художественного образа. За подробностями и количеством, как будто бы одинаковыми для всех спасов, богоматерей, георгиев, никола и т. д., часто вскрывается «сверхзадача», решавшаяся по-разному. Ограниченные наперед данным кругом сюжетов, древнерусские иконописцы тем более сосредоточивали свой талант и свои силы на художественной выразительности создаваемых образов.

*

Первой и общей причиной эволюции «структуры человеческого образа»⁷ в изобразительном искусстве древней Руси, как и в литературе, было, конечно, общее развитие культуры. Рассматриваемая в этом плане, эволюция была неизбежным следствием расширяющегося познания действительности и духовного прогресса.

Отражение действительности — «общий характеристический признак искусства, составляющий самую сущность его»,⁸ какими бы формами это отражение не было опосредствовано, в том числе формами средневековой религиозной живописи. Но естественно, что, основанная на несовершенном познании действительности, средневековая живопись лишь постепенно овладевала способностью давать все более правдивые ее отражения.

На ранней ступени развития, в искусстве XI—XII вв., образы людей были скорее образами представителей определенных общественных положений: церковных пастырей, монахов, воинов, князей, изображаемых не в живой, бытовой среде, а в некоей иератической и социальной отвлеченности, притом только с положительной стороны, с точки зрения идеальных представлений о данном сане или должности. Если князь, то, пользуясь чертами из синхронных литературных портретов, «красен, высок», «аки воин изящен», «всячески украшен», «шит его яко заря... сабля златом украшена якоже дивитися, кожюх же оловира грецького... сапозы зеленого хза шити золотом». Если церковный герой — епископ, пресвитер, монах, то «проповедник истины», «святыни податель», «муж благ», «постник» и «книжник». В образах живописи XI—XII вв. редко выражены признаки индивидуального внутреннего мира чувств. Монументальный стиль ее чужд житейской конкретности. Тем не менее и эта художественная си-

⁷ Д. С. Лихачев. Изображение людей в житейной литературе конца XIV—XV в., стр. 113.

⁸ Н. Г. Чернышевский. Эстетические отношения искусства к действительности. ОГИЗ, 1948, стр. 131.

стема не была оторванной от жизни, «надмирной». Связанная с определенной ступенью общественного мировоззрения, она отражала соответствующий ей интеллектуальный, идейный и социально-политический опыт. Для общепонятного зрительного воплощения образов и ей были в какой-то мере нужны бытовые — предметные, костюмные и иные — реалии.

Новую ступень в изображении человеческих образов можно проследить с XIV или еще с конца XIII в., когда искусство заметно овладевает той областью художественного постижения человека, которую с известным правом можно называть психологической. Психология образов XIV в. также еще не конкретная, сложная и разносторонняя, свойственная индивидуальным человеческим характерам. Существование ее замечено искусством только еще в некоторых общечеловеческих проявлениях, притом только в повышенно эмоциональных или резко выраженных формах. Но она оживила человеческие образы, наполнив их до некоторой степени реально-жизненным содержанием. «Ожившие» образы художественное изображение неизбежно начинает дополнять правдоподобием обстановки, а проявление их чувств и переживаний мотивировать действиями.

Все это, вместе взятое, требовало новых средств выражения. Более сложный, чем ранее, иногда преувеличенно острый рисунок, более разнообразные и иногда утрированные ракурсы, многофигурные композиции, движение были средствами нового стиля, выработанного для передачи нового содержания образов.

Интерес к живым человеческим эмоциям и вместе с ним «реалистическое» внимание к внешнему поведению человека, в котором эти эмоции проявляются, были исторической ступенью на пути художественного познания действительности. Творчеством мастеров XIV в., и среди них мастера Феофана, ломались оковы раннесредневекового иератизма. Ограниченность их образотворчества, не свободное от односторонности и «экспрессионистических» крайностей, свойственных первооткрывателям, на следующем этапе развития была преобразована глубиной и богатством опыта, чувством меры, внутренней и внешней уравновешенностью. Более целостное восприятие человека, уже не в отдельных его одноплановых и острых переживаниях, в единстве и гармонии чувств, связано со следующей ступенью искусства, лучшим представителем которой был Андрей Рублев. Глубоко очеловеченные, полные богатым лирическим и философским содержанием, человеческие образы, созданные великим мастером в церковной живописи, почти «утрачивают отвлеченный культовый характер».⁹

Поступательное движение древнерусского изобразительного искусства, разумеется, не закончилось творчеством Андрея Рублева. Но в отношении нашей темы — исторического развития изображения человека — оно не имело более в нем достижений такого же значения и масштаба.

Следует ли рассматривать это развитие, изложенное лишь в самых общих чертах, как путь к реализму? Не употребляя этого термина, во избежание путаницы понятий, можно сказать, что это был путь накопления познаний о мире и человеке, путь приближения к жизненной правдивости образов в пределах общего идеалистического типа искусства.

Был ли путь развития изобразительного искусства равномерным и вполне синхронным с литературой? По-видимому, нет. Если в XIV в. в области литературного творчества трудно указать явления столь же прогрессивные, как в области живописи, и если в XV в. преимущество глубины интеллектуализма и лиричности продолжает оставаться за послед-

⁹ В. Н. Лазарев, Андрей Рублев и его школа. — В кн.: История русского искусства, т. III. Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 124.

ней, то в XVI и XVII вв. живопись, при всех ее дальнейших завоеваниях, решительно уступила первое место литературе, которая в главной и решающей области пришла к осознанию и искусству изображения человеческих характеров.

Был ли, наконец, этот путь прямолинейным и неуклонным? Подчиненное общему направлению прогресса культуры, искусство временами, в отдельных местах и в творчестве отдельных художников испытывало влияние факторов, то усиливавших, то ослаблявших действие общеисторических закономерностей.

Понять существо этих особых и дополнительных факторов могут помочь наблюдения над иконографией отдельных святых. Особенно ценным и благодарным объектом наблюдения в данном отношении будут изображения святых, с одной стороны, с наиболее древним культом, прошедшим через всю многовековую историю древней Руси, с другой стороны — с наиболее массовым культом, охватывавшим широкие и разные круги общества.

*

Одним из святых, культ которых пользовался самым широким признанием и распространением на Руси с древнейшей поры, был Никола.

Ближайшим поводом к распространению культа св. Николая во всем восточно-христианском мире, можно думать, было перенесение его мощей из Мир Ликийских в Бар в 1087 г. К XI—началу XII в., по мнению В. О. Ключевского, относится появление у нас переводной биографии св. Николая, послужившей источником для составления вскоре русского жития и позднее целой литературы о мирликийском чудотворце.¹⁰ К последней принадлежала русская повесть о перенесении мощей св. Николая и Похвальное слово ему.¹¹ В 1089 г., при митрополите Иоанне II, устанавливается на Руси праздник 9 мая¹² и вслед за тем возникает ряд храмов во имя св. Николая в Киеве, Новгороде и других местах.¹³

Не русский святой, Никола тем не менее подобно Георгию получил на Руси необычайно широкую популярность во всех слоях общества. «Прииди в Русь и виждь, яко несть града ни села, идеже не беша чудеса умножена святаго Николы», — писал автор его жития, XI в.¹⁴ Глубочайшее укоренение культа Николы обусловило создание огромного количества его икон и отведение ему одного из почетнейших мест в русском пантеоне. В нарушении строгой иконографической традиции в ряде русских икон с изображениями Деисуса или аналогичных им Никола занимает наравне с Богоматерью ближайшее место к Христу, заменяя Претечу,¹⁵ а иногда оказывается даже в центре деисусного чина, как бы заменяя самого Христа.¹⁶

Иконографический облик Николы был создан уже в византийской живописи. Он представлен мозаиками Дафни, монастыря Хозиос Лукас

¹⁰ В. Ключевский. Древнерусские жития святых как исторический источник. М., 1871, стр. 217.

¹¹ Арх. Леонид. Житие и чудеса св. Николая Мирликийского и похвала ему. Исследование двух памятников русской письменности XI в. — ПДПИ. Изд. ОЛДП, СПб., 1881, стр. 97.

¹² А. Красовский. Установление в русской церкви праздника 9 мая. — Труды Киевской духовной академии, т. IV, 1874, стр. 584.

¹³ Амвросий. История российской иерархии, т. IV. М., 1812, стр. 522; И. Фундуклей. Обзорение Киева в отношении к древностям. Киев, 1847, стр. 69; Макарий. Археологическое описание церковных древностей в Новгороде и его окрестностях, I. М., 1860, стр. 140, 187, 249.

¹⁴ Арх. Леонид. Житие и чудеса св. Николая Мирликийского... стр. 90.

¹⁵ Икона Гос. Русского музея (далее: ГРМ) № 2125.

¹⁶ Икона ГРМ № 2120. — История русского искусства, т. II. Изд. АН СССР, М.—Л., 1954, таблица при стр. 366. — Каменный образок Успенского собора во Владимире. Альбом Барщевского, в. 21, фото 772.

в Фокиде, Ватопедского монастыря на Афоне — XI в., мозаиками Сан Марко — XII в. и другими памятниками.¹⁷ Основные черты этого облика — строгость и суровость. Епископ Николай предстает в нем как нестигаемый ревнитель православной ортодоксии. Для византийских художников, по-видимому, не имели значения никакие иные аспекты его личности, кроме церковно-иератических, равно как и никакие иные отношения его к человеческой жизни. Этот характер образа св. Николая ясно ощущается даже в произведениях наиболее народных, как например Фокидские мозаики.¹⁸

Созданный византийским искусством, образ Николы был перенесен на русскую почву. Изображение Николы в мозаиках Киевской Софии мало в чем от него отступает, хотя это, в сущности, схема, не носящая особых следов образотворческого отношения художника. Никола иконографически узнаваем, но он не имеет каких-либо индивидуальных отличительных черт.¹⁹

Самое выразительное воплощение первоначального официально-церковного образа Николы, может быть более глубокое, чем в произведениях самого византийского искусства, находим в русской иконе Николы XII в. из Новодевичьего монастыря в Москве (рис. 1).²⁰ Невозможно ярче и впечатлительнее передать представление о строгом и отрешенном от житейских интересов «отце церкви». Оставаясь в пределах скупой иконографической схемы, ничего не прибавив и не убавив, не изменив ни на йоту обязательного благословляющего жеста правой руки и обязательного атрибута — евангелия — в левой, русский художник XII в. сумел неповторимо охарактеризовать своего героя как раз в указанном смысле, удлинив лицо, утончив черты, изобразив Николу с высоким куполом лба, впалыми аскетическими щеками, тонкими, сжатыми губами, большими глазами, и — главная запоминающаяся черта — с сурово насупленными в сложном изломе бровями.

Но в том же XII в. образ Николы в некоторых произведениях русского искусства начинает существенно меняться. Иным по сравнению с новодевичьей иконой, гораздо более мягким, приближенным к земному и человеческому и более «русским» по внешности, выглядит Никола в стеновых фресковых росписях Георгиевской церкви в Старой Ладге — 80-е годы XII в.,²¹ Нередицкой церкви в Новгороде — 90-е гг.,²² а также на иконе Русского музея — конец XII в.²³

В памятниках XIII, XIV и следующих веков прослеживается дальнейшее развитие образа. На новгородской датированной и авторизованной иконе 1294 г., работы Алексы Петрова, происходящей из Липенского монастыря (рис. 2), с одной стороны, все тот же, легко узнаваемый Никола — «сед, брада невеличка, кручеват, взлызоват, плешат... в руке евангелие, благословляет». Однако по внутреннему содержанию образа это другой Никола, можно сказать, антипод новодевичьего. Это не мрачный и неприступный иерарх греческого обличья, готовый покарать всякого ослушника и противника, это добрый старичок, с мягким, широким лицом русского типа. Для выражения его душевной теплоты и мягкости и этот мастер

¹⁷ В. Лазарев. История византийской живописи, т. I. М., 1947, стр. 92, 117, 127, 152.

¹⁸ В. Лазарев. История византийской живописи, т. II. М., 1948, табл. 110.

¹⁹ Там же, табл. 119а.

²⁰ Вопросы реставрации. Сборник Центральных Гос. Реставрационных мастерских, т. II. М., 1928, стр. 133 и таблица; История русского искусства, т. II, стр. 123, 125.

²¹ История русского искусства, т. II, стр. 92.

²² Фрески Спаса Нередицы. Изд. ГРМ, Л., 1925, табл. XXX, 1.

²³ Собр. ГРМ, № 2778. — История русского искусства, т. II, стр. 128.

нашел нужные средства: общий округлый абрис головы, мягкие завитки бороды, какие-то «домашние» «кудерцы» волос, спокойный, ласковый взгляд.²⁴

Еще более народные, демократические черты в образе Николы дают почувствовать некоторые иконы XIV—XV вв., преимущественно северные, и равно резные образки из камня и дерева. Изображенный бесхитростной кистью провинциального художника на выносной иконе из деревни Пирозеро, Оятского района,²⁵ Никола сам такой же немудрящий и простоватый, несколько неуклюже косоплечий, «деревенский», далекий от высокоинтеллектуального облика, подчеркнутого новодевичьей иконой (рис. 3). Это святой, близкий по уровню и даже по внешнему облику к крестьянину, хорошо его понимающий и в свою очередь доступный ему, может быть, сам из крестьян, лишь одетый в епископскую одежду.

Таким же «своим», простоватым, но деловым стариком с асимметричными чертами лица, выглядит Никола и на каменном образке XIV—XV в.²⁶

Наконец, в стенной росписи Ферапонтова монастыря, около 1500 г., изображенный кистью великого мастера, Никола предстает в классическом русском образе, в котором соединились и интеллектуальная значительность, богатство духовной жизни, и доброта, ласковость чуть грустноватого, многоопытного старца (рис. 4).²⁷

Чтобы лучше понять направление и смысл эволюции образа Николы в древнерусском изобразительном искусстве, интересно сопоставить ее с литературными и фольклорными произведениями об этом святом.

В раннем русском литературном памятнике, подобно тому как и в ранних русских живописных изображениях, Никола рисуется высокими, но, так сказать, нейтральными чертами в духе общей, безличной, стандартной агиографической и гимнологической поэтики: «похвала апостольская», «святыни податель», «проповедник истины», «монастырем твердое и недвижимое основание» и пр.²⁸ Но как скоро древнейшим литературным произведениям приходилось ближе и конкретнее касаться жизни и деятельности Николы, повторялись черты византийского прототипа строгого святителя, ревниво оберегающего свое достоинство, наказывающего простых людей за недостаточное внимание и почитание. Он беспощадно карает жену некую за то только, что в день его праздника та не пошла в церковь, занявшись домашними делами, — рассказывается в «Чтении о житии и погублении блаженную страстотерпия Бориса и Глеба», написанном Нестором в 70—80 годах XI в.²⁹

Однако постепенно и скоро Никола в русском представлении приобретает другой, во многом противоположный, характер, превращаясь из сурового и страшного святого в доброжелательного покровителя и помощника простых людей. Такую направленность получают его новые, русские «чудеса», например спасение отрока, утонувшего в Днепре. Такой же характер обнаруживает поведение его в русских былинах: покровитель мореплавателей и купцов, Никола вызволяет Садко из подводного царства. Таким же рисуется он в русских народных сказках: покровитель и друг

²⁴ Н. Порфиридов. Древний Новгород. Очерки из истории русской культуры XI—XV вв. М.—Л., 1947, стр. 290—291.

²⁵ Собр. ГРМ, № 2090.

²⁶ Собр. ГРМ, К-61.

²⁷ В. Георгиевский. Фрески Ферапонтьева монастыря. СПб., 1911, табл. V, VI.

²⁸ Арх. Леонид. Житие и чудеса св. Николая Мирликийского..., стр. 106—107.

²⁹ Памятники древнерусской литературы, в. 2. Жития св. мучеников Бориса и Глеба и службы им. Приготовил к печати Д. И. Абрамович. Пгр., 1916, стр. 23.

мужика, Никола помогает ему там, где брезгливо отстраняется святой Касьян, отвращает козни мстительного пророка Ильи и т. д.³⁰

Недаром поэтому Никола в русском фольклоре получил устойчивый эпитет «Николы милостивого», а некоторые иконы его — название «Николы доброго».³¹

Так именно в поздней русской повести Никола и сам себя характеризует бражнику, стучащемуся в двери рая: «аз есмь святыи отецъ Николае, многие чудеса творю, в бедах и скорбех скоро помогаю и от напрасныи смерти избавляю».³² Таким именно, реальным, интимно-близким, ничуть не грозным, Никола выступает даже тогда, когда, как в письмах протопопа Аввакума, он вспоминается в качестве ревнителя православия: «Ария, собаку, по зубам брызнул... ревнив был, миленькой покойник».³³

Вот круг представлений о Николе, отраженный литературно-фольклорными памятниками, несомненно и ясно сказавшийся на формировании образа его, прослеженного в произведениях изобразительного искусства. Между изобразительными и словесными памятниками, посвященными одному герою, безусловно имелась связь. С одной стороны, произведения изобразительного искусства влияли на фольклорные и литературные. Само обилие изображений того или другого святого возбуждало интерес к нему, вызывало появление новых и новых сказаний, интерпретирующих и развивающих его образ. С другой стороны, распространение этих последних, бесспорно, способствовало разработке и углублению его образа в искусстве. Процесс был двусторонним.

Легко понять, какими путями шло развитие художественного образа, в данном случае Николы. Происходила его русификация, притом не только в общем смысле усиления национального элемента в лице иноземного святого, но и в смысле отражения в его образе народных представлений, иначе говоря офольклоривание, вложение в него иных качеств, иных жизненных идеалов, иного отношения к действительности, чем те, какие требовались церковной морально-философской теорией, безразлично — византийской или русской.

Направление и существо изменений, постепенно вносившихся древнерусской живописью и пластикой в образ некоторых святых, подобно Николе, были до некоторой степени аналогичны тем изменениям, какие претерпевали на русской почве и в русском обращении некоторые произведения переводной литературы.

*

Общими законами культурной эволюции и воздействием национального фактора, русификацией, не всегда возможно объяснить существо и разницу художественных образов, содержащихся в произведениях древнерусского искусства. Созданные в близкое или даже в одно время, но в разных местах, они часто оказываются разными до противоположности.

С успехами изучения культуры древней Руси давно уже было замечено, что памятники, принадлежащие разным русским областям, обладают особенностями, с одной стороны, объединяющими их между собою, с другой — отличающими их от памятников иных культурных центров. Понятие

³⁰ А. Афанасьев. Народные русские легенды. М., 1914, стр. 112, 117.

³¹ Н. Троицкий. Новосильская икона св. Николая «доброго». — Светильник, 1915, № 9—12.

³² И. Голубев. Сказание о премудром бражнике. — ТОДРЛ, т. XI. М.—Л., 1955, стр. 462.

³³ Памятники истории старообрядчества XVII в. Под ред. Я. Л. Барскова и П. И. Смирнова, кн. 1, в. 1, Изд. АН СССР, Л., 1927, стр. 626.

о «местных школах» стало общепризнанным и в истории древнерусской литературы, и в истории древнерусского искусства.

Одним из первых блестящих опытов вскрытия не только внешних, но и внутренних особенностей областных художественных типов было сделанное И. Э. Грабарем противопоставление новгородской и суздальской архитектуры и живописи.³⁴ Все же, когда говорится о местных школах древнерусской живописи, их различия усматриваются главным образом в стилистических особенностях, в предпочтительной склонности к определенным сюжетам, к изображению определенных героев, культ которых был там или здесь особенно распространен. Меньше внимания уделяется анализу особенностей художественных образов, хотя казалось бы бесспорным, что наряду с особенностями тематики и стиля можно ожидать и искать местных особенностей и в этой существеннейшей стороне искусства.

Сделать такую попытку естественнее на образах святых, почитание которых было повсеместным и изображения которых всюду были одинаково широко распространены. К таким святым относятся, например, Борис и Глеб.

В отличие от Николы Борис и Глеб — свои, русские святые, готовых изображений которых не было получено извне и на сложении образов которых какие-либо влияния могли отразиться разве лишь косвенно. Иконы Бориса и Глеба появились вскоре же после их канонизации, вероятно одновременно с построением первых посвященных им храмов. Воздвигнув в честь братьев храм в Вышгороде (1026 г.), «христолюбивый» Ярослав «повеле же и на иконе святою написати, да входяще вернии людии в церковь ти видяще ею образ написан и аки самую зряще».³⁵ Есть все основания думать, что изначальная иконография отразила реальные портретные черты обоих братьев. Эти основания нам представляются не в портретности как обязательном свойстве иконных изображений и не в буквальном понимании относимых к ним выражений литературных памятников: «аки живи», «аки самую зряще». То стандартные литературные формулы. По «портретному сходству» изображенных на иконах лиц, оказывается, узнавали не только люди, видевшие их при жизни, знавшие их и общавшиеся с ними, но и видевшие их в «сонных видениях». Так, по рассказу Киево-Печерского патерика, прибывшие в Киев цареградцы «узнали» на иконах Антония и Феодосия печерских тех старцев, которые рядились с ними во сне. По рассказу Волоколамского патерика, пришедший в Киев Батый «узнал» на иконе даже архангела Михаила, как того воина, который преградил ему путь на Новгород. В данном же случае просто трудно представить, чтобы среди современников, отделенных от времени жизни Бориса и Глеба двумя-тремя десятилетиями и сохранявших еще живые представления о них, могли получить распространение изображения совершенно условные, далекие от подлинного облика молодых князей. Но какие они могли быть по внутреннему образу?

Культ Бориса и Глеба на Руси с самого начала получил определенную окраску. Жертвы династической борьбы, сыновья великого киевского князя, убитые одним из своих братьев, они были затем другим братом, при поддержке церковной власти, объявлены святыми в целях укрепления авторитета русской державы и церкви. Их почитание со всеми его внешними выражениями — храмозданием, украшением гробниц и т. п. — старательно

³⁴ И. Грабарь, Андрей Рублев. — В кн.: Вопросы реставрации. Сборник Центральных Гос. Реставрационных мастерских, т. I, М., 1926, стр. 46 и сл., главным образом стр. 57.

³⁵ Памятники древнерусской литературы, в. 2. Жития св. мучеников Бориса и Глеба и службы им, стр. 18.

поддерживалось как князем Ярославом, так и его преемниками, причем в этом почитании выделялась политическая сторона, которая и стала главной или даже единственной. Борис и Глеб стали признанными покровителями киевских, затем вообще русских князей, их воинских предприятий, небесными покровителями и защитниками Русской державы.

Можно с уверенностью предполагать, что указанные представления отразились в том образе святых князей-братьев, какой был вложен в древнейшие их изображения.

Киевских икон Бориса и Глеба, существование которых устанавливается с несомненностью,³⁶ до нас не дошло. Справедливы предположения о том, что непосредственное отражение их в смысле воспроизведения образа, а может быть, и композиции, донесли до нас памятники прикладного искусства, южнорусские кресты-энколпионы XI—XII вв. На них тот и другой князь изображены в рост, в торжественных и неподвижных позах, в княжеских одеяниях и шапках, держащими один в правой, другой в левой руке посвященные им храмы.³⁷

Яркое воплощение образов Бориса и Глеба как князей-воинов, представленных во всем величии и силе, находим в памятниках владимиро-суздальского и позднее московского искусства.

Представительно, в рост, в роскошных великокняжеских одеждах и шапке, обильно украшенных золотом, с крестом в правой руке и с храмом в левой, на синем фоне под пятилопастной аркой изображен Борис на миниатюре пергаментной рукописи «Слово Ипполита», XII в., принадлежащей, вероятно, к остаткам библиотеки ростовского епископа Кирилла (1216—1230 гг.).³⁸

Еще более выразительный образ видим на широко известной иконе Бориса и Глеба конца XIII—начала XIV в. собрания Русского музея, идущей также из Владимиро-Суздальской земли,³⁹ но воспроизводящей, по-видимому, киевскую традицию (рис. 5). Здесь на сияющем золотом фоне, без реальной поземы, представлены две величественные фигуры, стоящие в ряд строго фронтально, обе в парадном княжеском наряде — цветных кафтанах из богатых иноземных тканей, с изображениями геральдических птиц и зверей и еще более богатых плащах-корзно, затканых или вышитых у одного серебром, у другого золотом. Украшенные жемчугом и цветными камнями пояса и каймы одежд, красные сафьяновые сапоги и шапки с меховой опушкой дополняют великолепный наряд. В правой руке у князей кресты, держимые перед грудью, в левой — мечи. Независимо от того, сохранилась ли портретная традиция, икона заключает в себе все, что было нужно для создания яркого образа идеального князя. Строгий и репрезентативный строй иконы с величайшей наглядностью выражает идею княжеского величия. Именно такое содержание образа было естественным и закономерным для искусства Владимиро-Суздальской земли, преемницы и блюстительницы киевских великокняжеских традиций.

На иконе из московского Успенского собора, относящейся к XIV в., Борис и Глеб представлены в другом переводе — как князья-воины, еду-

³⁶ Д. Айналов. Очерки и заметки по истории древнерусского искусства. IV. Миниатюры «Сказания» о св. Борисе и Глебе Сильвестровского сборника. — ИОРЯС, т. XV, 1910, кн. 3, стр. 14—15.

³⁷ В. Лесючевский. Вышгородский культ Бориса и Глеба в памятниках искусства. — Советская археология, т. VIII. М., 1946, стр. 241—242.

³⁸ А. Свириин. Древнерусская миниатюра. М., 1950, стр. 23.

³⁹ Собр. ГРМ, № 2117. — П. Нерадовский. Борис и Глеб из собрания Н. П. Лихачева. — Русская икона, т. I. СПб., 1914; История русского искусства, том I. Изд. АН СССР, М., 1953, стр. 500 и сл., цветная вклейка к стр. 502.

щие верхом на лошадях.⁴⁰ Средства выражения, сходные с предыдущим памятником: строгость и сосредоточенность лиц, наличие дополнительных атрибутов — копий с вымпелами, собранность композиции — придают и этой иконе характер величия и торжественности. Введение в композицию коней, мерно шагающих нога в ногу, в физически осязаемом ритме, не снижает, а, напротив, усиливает содержательность и емкость образа.

Другая московская икона Бориса и Глеба, XIV в., из Коломны,⁴¹ возвращает нас к старому иконографическому изводу. Парно стоящие в рост фигуры князей-братьев, кажется, еще более объединены свойственным древнерусскому искусству неподражаемым ритмом. Лица Бориса и Глеба вносят новый аспект в их целостный образ, выражая не столько идею величия, сколько идею возвышенного благородства и благочестия.

Все перечисленные произведения живописи, при желании, могли бы быть прокомментированы литературными портретами князей из южно-русских и среднерусских памятников.

Уже столь ранний литературный памятник, как «Сказание» о Борисе и Глебе, дает не только восторженное описание внешних портретных черт своих героев: «Сей убо Благоверный Борис... теломь бяше красен, высок, лицемь круглом, плечи велице, тонок в чресла, очима добраама... борода мала и ус... светяски цесарски... всячески украшен, аки цвет цветный в уности своей»⁴² и т. д. — широко известный портрет, по существу лежущий в основу многих изобразительных памятников. Сказание дает образам своих героев и совершенно недвусмысленную интерпретацию: «По истине вы цесари цесарем и князя князем, ибо ваю пособиемь и защищенемь князи наши противу вьстающая държавно побеждают и ваю помощю хваляться. Вы бо тем и нам оружие, земля Русскыя забрала и утвержение и меча обоуду остра».⁴³

Южнорусские, Владимирская и Галицко-волинская летописи, «Сказание» и «Чтение» о Борисе и Глебе, «Слово о полку Игореве», «Слово о гибели Рускыя земли», Житие Александра Невского, ярославские и тверские княжеские жития, не исключая в отдельных случаях отрицательных характеристик, всегда, однако, держали перед собой сияющий незапятнанной чистотой высокий идеал «князей грозных», «святящихся цесарски», «в ратех храбрых, в советах мудрых», «сильных, как Самсон, премудростью равных Соломону, храбростью — римскому царю Веспасиану», не имеющих «от главы и до ног порока» и т. д. и т. д.

«Задонщина», «Сказание о побоище великого князя Дмитрия Ивановича», «Слово о житии и преставлении великого князя Дмитрия Ивановича, царя русского» и другие литературные памятники раннего московского времени⁴⁴ дополнили этот идеал воинской доблести и государственной мудрости высотой душевных качеств, примерной религиозностью, благочестием, преданностью церкви князей, «от самых пелен бога возлюбивших», «о духовных делесех прилежавших», «о церквах божиих заботившихся», и т. д. и т. п.

⁴⁰ История русского искусства, т. III, рисунок на стр. 83.

⁴¹ Собр. Гос. Третьяковской галереи (далее: ГТГ), № 28757. — История русского искусства, т. III, рисунок на стр. 79.

⁴² Памятники древнерусской литературы, в. 2. Жития св. мучеников Бориса и Глеба и службы им, стр. 51.

⁴³ Там же, стр. 49.

⁴⁴ В более поздних памятниках княжеские характеристики нивелируются, княжеские жития сближаются с житиями преподобническими, обезличиваются литературными схемами и стандартами (см.: Н. Серебрянский. Древнерусские княжеские жития. М., 1915, стр. 284—295).

Как видно, с достаточной ясностью обнаруживается параллелизм литературных и живописных образов, в целом объединяющихся, если так можно выразиться, в областной тип.⁴⁵

Интересно сопоставить с приведенными икону Бориса и Глеба собрания Гос. Третьяковской галереи,⁴⁶ по времени близкую к ним, также XIV в. (рис. 6). На ней святые братья изображены, в сущности, все в том же привычном для зрителей изводе: стоящими рядом, в рост, в княжеских шапках, с мечами в руках. Но надо быть слепым, чтобы не увидеть разницы между нею и вышеописанными и именно разницы в художественном образе. У этих Бориса и Глеба нет ничего от торжественности, величия, суровости или благостности молодых князей южно- и среднерусских икон. Если б не было привычной композиции, мечей, шапок и не оставляющей места для сомнений надписи, мысль о князьях-мучениках могла бы не ассоциироваться с этим изображением. Скорее это зажиточные горожане, мирно идущие и беседующие. У них приземистые и несколько нескладные фигуры, свисающие космами густые пряди волос, роскошные одежды имеют какой-то обжитой, обыденный вид, пояса на кафтанах опустились, даже шапки — высокий символ княжеского сана — сидят на головах торчком и чуточку набекрень. При наличии обязательных атрибутов весь художественный строй произведения, зерно его художественного образа говорят об ином складе мышления художника, об ином представлении княжеской особы, чем тот, который отразился в предыдущих памятниках. Икона принадлежит к новгородскому искусству.

На новгородском каменном образке Бориса и Глеба собрания Гос. Исторического музея XIV—XV вв.⁴⁷ такие же простые, деловитые горожане, в шубах и косо сидящих на голове шапках, явно не придающие своим своим мечам значения священной и символической эмблемы власти, а небрежно держимым крестам — значения эмблемы мученичества.

Явное созвучие указанным двум памятникам, отличающимся особой остротой передачи художественного образа, найдем в ряде новгородских икон Бориса и Глеба XIV—XVI вв., например иконе собрания Государственной Третьяковской галереи, бывш. Рябушинского,⁴⁸ иконе собрания Государственного Русского музея, бывш. Погодина,⁴⁹ и др.

Распространенность данного художественного образа именно в новгородском искусстве, его легкая «местная» узнаваемость, отличие от южно- и среднерусских икон Бориса и Глеба позволяют говорить еще об одном факторе, влиявшем на создание и развитие художественных образов в древнерусском искусстве, — о воздействии местной культуры с особенностями ее склада и характерным для нее типом эстетики.

Дело в данном случае не в каком-то «критическом» отношении иконописца-новгородца к князьям и княжеской власти, но в простом, чуждом всякой приподнятости, складе демократической новгородской культуры и новгородской эстетики, сказавшемся в характере и новгородского искусства, и новгородской литературы. Так, представляется, одно почтительное

⁴⁵ Надо иметь в виду, что когда, например, московская (коломенская) икона Бориса и Глеба сопоставляется с московскими литературными памятниками, то это сопоставление не следует понимать слишком распространительно. Оно касается лишь, так сказать, идеологической стороны, содержания художественного образа, но не стиля: в стиле данной иконы еще господствует архаический лаконизм, в соответствующих же литературных памятниках начинает преобладать витиеватость, риторика.

⁴⁶ Собр. ГТГ, № 14299.

⁴⁷ Собр. ГИМ, № 74423 (ОК 9133). — В. Л а з а р е в. Искусство Новгорода. М., 1947, табл. 1366.

⁴⁸ В. Л а з а р е в. Искусство Новгорода, табл. 109.

⁴⁹ Собр. ГРМ, № 1189.

и умиленное упоминание в «Слове о погибели Руския земли» «князей грозных», которыми украсно украшена земля русская, помимо прочего, исключает новгородское происхождение памятника.

*

В отличие от прослеженных выше закономерностей иногда в древнерусском искусстве, преимущественно XV—XVI вв., изображения одного и того же героя, возникавшие в близкое время и в близком месте, все же весьма непохожи по смыслу образа. Их разницы не объяснить ни историческими сдвигами культуры, ни различием ее местного склада.

Такое явление можно наблюдать, например, на изображениях Кирилла Белозерского.

Ученик Сергия Радонежского, основатель одного из знаменитейших севернорусских монастырей, Кирилл умер в 1427 г. Почитание его как святого очень скоро приобрело широчайшую популярность во всей Руси. Уже в 1448 г. Кирилл упоминается в числе «чудотворцев русских». ⁵⁰ Вместе с этим появляются в большом количестве и его изображения, иконы.

Одним из наиболее ранних изображений Кирилла было то, которое заслуживающим доверия преданием приписывается кисти Дионисия Глушицкого (рис. 7). ⁵¹ В нем дан необычайно индивидуальный, живой, запоминающийся образ святого. Маленький, седенький старичок, с большой не по росту головой, лобастый, широкобородый, немного кособокий. Живые, умные глаза говорят о деятельной натуре этого старика. Хочется верить в жизненную правдивость образа, созданного с не столь уж большим живописным умением.

Икона Кирилла, написанная Дионисием Глушицким, имела много повторений в XVI и XVII вв. ⁵² Этот извод иконы, или — в плане нашей темы — этот образ Кирилла, был признан и имел прочную традицию.

Но вскоре был создан и получил параллельное бытование другой образ Кирилла, представленный превосходной иконой Русского музея, идущей из Казанского собора г. Кириллова (рис. 8). ⁵³ Как и на иконе письма Дионисия Глушицкого, на этой Кирилл изображен в рост и фронтально перед зрителем, в таком же монашеском одеянии, лишь с поднятой рукой и с развернутым свитком. Но несмотря на то что в обоих случаях изображен один и тот же исторический деятель, как будто в одном и том же иконографическом облике и с одним и тем же скупым реквизитом: «подобием стар и сед, власы просты, мало с ушей, брада доле Сергиевы и шире, ризы преподобнические. . . в руке его свиток», смысл образа в них совершенно разный. Вместо простого, прозаически деловитого, приземистого невзрачного и большеголового монаха здесь перед нами высокий и стройный старец-инок, с мудрым лицом, ласковым, чуть грустным взглядом, с чертами какого-то аристократического благородства. Явно идеализированный, опоэтизированный образ знаменитого игумена.

Ряд характерных черт стиля: удлиненность пропорций, стройность и какая-то своеобразная грация высокой фигуры с небольшой головой, покатыми плечами, маленькими кистями рук, изящество рисунка, тонкость живописи, построенной на изысканном сочетании коричневого, зеленого

⁵⁰ Н. Барсуков. Источники русской агиографии. СПб., 1882, стлб. 298.

⁵¹ Оно находилось в Кирилло-Белозерском монастыре, откуда вывезено в Москву и в настоящее время хранится в Гос. Третьяковской галерее № 28835 (В. Лазарев. Искусство Новгорода, табл. 129; История русского искусства, т. II, стр. 265).

⁵² Собр. ГТГ, № 1501; собр. ГРМ, №№ 368, 616, 819; собр. Музея истории религии АН СССР и др.

⁵³ Собр. ГРМ, № 2733. — История русского искусства, т. III, стр. 498, 499.

и оливкового тонов, — в свое время позволили нам высказать предположение о принадлежности этого выдающегося произведения кисти знаменитого Дионисия, автора Ферапонтовской стеной росписи.⁵⁴ В последнее время эта атрибуция все более становится общепринятой; не имеющая авторской подписи икона во всяком случае причисляется к мастерской Дионисия, в продукции которой часто невозможно отличить, что сделано его собственными руками, что руками его сотрудников.⁵⁵

Два столь различных по образу живописных портрета Кирилла Белозерского отделены один от другого временем немногим более полустолетия. Объяснение их различия, очевидно, надо искать в различии художественной индивидуальности и метода двух мастеров.

Первый, т. е. Дионисий Глушицкий, был современником и близким Кириллу человеком. Справедливы указания на то, что предание о написании им портрета Кирилла с натуры не имеет в данном случае особого значения.⁵⁶ Важно, что в основе его творчества лежало стремление быть верным правде. Поэтому, даже создавая икону своего учителя, художник не допустил поэтической приподнятости, преобразования его физического и нравственного облика.

Но такой творческий метод — если можно говорить о сознательно избранном методе — не был в это время всеобщим и, очевидно, зависел от индивидуальности художника. Другой Дионисий, автор второго портрета Кирилла, обнаружил в нем как раз склонность к идеализации и поэтизированию изображаемого. Последнее тем более можно относить к особенностям индивидуального метода художника, что икона Кирилла органически включается в ряд ей подобных, написанных самим Дионисием или его ближайшими учениками.⁵⁷ Шестьдесят-семьдесят лет, прошедших со времени смерти Кирилла, не могли еще полностью подернуть дымкой легенды его реалистический образ. Но подобно тому как в литературном творчестве Пахомия специальный выезд того на место и собиранье здесь фактических сведений о Кирилле не помешали ему, иное опустив, иное изменив в желаемом направлении, сделать из героя жития не реального человека, а «пример для подражания»,⁵⁸ так недавность времени и наличие «реалистического» портрета Кирилла не помешали Дионисию переработать последний в своем духе.

Чрезмерно сближать Дионисия с Пахомием нельзя: в творчестве Дионисия нет пахомиевой «напыщенности и витиеватости стиля». Однако в нем есть все же «элемент торжественности и пышности, который был неведом и чужд Рублеву»,⁵⁹ и есть повторяемость типов, усиление зрелищно-декоративного начала, некоторая условность живописных приемов.⁶⁰

Как стремление к правдивости, так и склонность к идеализации, приукрашиванию действительности есть формы выражения художником его понимания жизни.

⁵⁴ Н. Порфиридов. Новгородский музей древнего и нового русского искусства. Новгород, 1928, стр. 13.

⁵⁵ История русского искусства, т. III, стр. 500, 514.

⁵⁶ Ю. Дмитриев. О творчестве древнерусского художника. — ТОДРА, т. XIV М.—Л., 1958, стр. 555.

⁵⁷ В. Богусевич. Северные памятники древнерусской станковой живописи. Вологда, 1929, стр. 14—17; История русского искусства, т. III, стр. 496, 497.

⁵⁸ В. Ключевский. Древнерусские жития святых как исторический источник, стр. 159—161.

⁵⁹ М. Алпатов. Всеобщая история искусства, т. III. М., 1955, стр. 240.

⁶⁰ В. Лазарев. Дионисий и его школа. — В кн.: История русского искусства, т. III, стр. 497, 531.