

ФОРМИРОВАНИЕ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПРОБЛЕМАТИКИ В РУССКОМ ИСКУССТВЕ X—XIII ВЕКОВ

Г. К. Вагнер

Над решением большой и сложной проблемы формирования русского искусства «киевской поры» до сего времени тяготеет «груз прошлого» в виде представления о нерасчленимой цельности, недифференцированности этого искусства, будто бы «исключительно мало затронутого веяниями действительной жизни»¹ и находящегося «целыми столетиями в заповедном кругу однообразно повторяющихся иконописных сюжетов»². Правда, успехи науки о древнерусском искусстве делают уже невозможным откровенное и безапелляционное утверждение этих тезисов, но инфильтрационно они присутствуют во многих высказываниях о древнерусском искусстве, прежде всего, конечно, в работах, посвященных указанному времени.

Между тем совершенно невозможно представить, каким же образом реально, исторически могли образоваться такая нерасчлененность и такое однообразие сюжетов. Ведь и славянское языческое и пришедшее ему на смену новое искусство бытовали на громаднейшей территории, в довольно разной социальной среде, в окружении разных «миров»: восточного, византийского, романского, норманского и пр. Новая христианская религия, конечно, обладала величайшим нивелирующим свойством, но ведь и сама она в рассматриваемое время не утвердилась еще в Киевской Руси в однозначной форме! Наконец, культурное строительство молодого Русского государства не могло сводиться к насаждению одной только христианской догматики. Русская жизнь, надо полагать, была в то время весьма многогранной, и когда перед Ярославом Мудрым встал задача создать для всеобщего лицезрения нечто такое, что могло бы пониматься как образ (не модель!) «новой Руси»³, то он распорядился пополнить роспись Софии Киевской сюжетами светского характера, вплоть до изображения самого себя и всего своего семейства.

Умерла ли эта традиция вместе с ее основоположником? Если на этот вопрос и не дается отрицательный ответ, то не проявляется и особый интерес к его исследованию. Последнее же связано с равнодушием к такой проблеме, как «компонентная структура»⁴ древнерусского искусства. Однако стоит задуматься над этой проблемой, как общий характер древнерусского искусства начинает рисоваться совсем не в столь абстрактной форме. В искусстве обнаруживается довольно разветвленная

¹ П. Муратов. Русская живопись до середины XVII века. «История русского искусства». Под ред. И. Грабаря. Т. VI. Б/г., стр. 32.

² Ф. И. Буслаев. Сочинения. Т. I. СПб. 1908, стр. 39.

³ В работах по средневековому искусству стало очень популярным понятие «модель мира». Но модель предполагает оригинал и некое тождество или изоморфность с оригиналом, что в данном случае лишено смысла. Поэтому мы предпочитаем понятие «образ мира».

⁴ См. Э. С. Маркарян. Вопросы системного исследования общества. М. 1972, стр. 45 и сл.

«жанровая» система, функционирующая весьма четко и мало чем отличающаяся от жанровой системы древнерусской литературы.

В статье затрагивается только один из аспектов упомянутой проблемы⁵, именно исторический, поскольку в формировании исторической проблематики русского искусства X—XIII вв. прежде всего и проявилось все то, что обеспечило ему величайшую активность.

К концу X — началу XI в. Русью была усвоена вся новая система искусства, пришедшего на смену языческому. Правда, от русского искусства той поры сохранилось не так уж много, но достаточно одной Киевской Софии (закончена около 1037 г.), чтобы говорить с полной определенностью, что русское искусство начала XI в. обладало всей полнотой средств художественного выражения, какие в то время вообще были известны в мировом искусстве.

К концу X в. и славянское языческое искусство не представляло собой примитива. Помимо заговорных (амулеты) и аграрно-календарных (бинарные композиции) художественных образов, оно знало и такие развитые жанры, как эпический (рисунок на турьем роге из Чернигова) и теогонический (Збручский идол и т. п.). Известно, что в теогонии существенную роль играют элементы героики и дидактики, так что правильнее называть этот жанр эпико-дидактическим. В эпическом и эпико-дидактическом жанрах впервые в славянском искусстве была выражена связь действий и времен, в одном случае — в горизонтальной, а в другом — в вертикальной структурах. Как будет показано ниже, обе структуры являются основополагающими во всяком концепционном мышлении, но первая из них связана с исторической повествовательностью, а вторая — с «повествовательностью» метафизического характера⁶ (разумеется, это были не какие-либо направления, а только грани мышления, которое обладало весьма развитой логикой).

Почему же в этих условиях понадобилось обратиться к «ромейской» художественной традиции? Летопись, как известно, объясняет это красотой византийского культа⁷. В исторической науке принято мнение о византийском искусстве на почве Руси как о лучшем символическом выражении социальной иерархии нового феодального общества⁸. Однако почему же все-таки этого нельзя было достигнуть средствами эпического и эпико-дидактического жанров? В связи с этим вопросом и возникает «проблема историзма» в древнерусском искусстве.

Если мы присмотримся к жанровой ситуации русского искусства времен князя Владимира, то увидим, что она состояла вовсе не в слабой художественности существовавших жанров, не в слабой их антропоморфичности, как это иногда представляется. Жанры искусства могли обладать, например, развитыми формами античности, но все равно оказались бы нежизненными, так как историческое в них еще почти не отделилось от мифологического. Правда, ни рисунок на турьем роге из Чернигова, ни Збручский идол нельзя отнести к мифологии (последняя к этому времени достаточно «выветрилась»), но все же та связь действий и времен, которая в рассматриваемых жанрах впервые наметилась, окутана мифологической неопределенностью и даже таинственностью. В композиции черниговского рога это вылилось в мир чудовищ, среди которых разворачивается сказочно-былинное действие. В Збручском идоле ту же «праисторическую» роль играют хтонические образы нижнего яруса.

⁵ Проблема жанров в древнерусском искусстве рассматривается автором в специальной работе, находящейся в печати.

⁶ Любопытно, что в буддийской иконографии изображения, расположенные по горизонтальной оси, имеют не мифологический, а ритуальный характер (В. Н. Топоров. Заметки о буддийском изобразительном искусстве в связи с вопросом о семиотике космогонических представлений. «Труды по знаковым системам», Т. II. Тарту. 1965, стр. 224).

⁷ ПСРЛ. Т. I, вып. I. Л. 1926, стб. 108.

⁸ «История русского искусства». Т. I. М. 1953, стр. 98.

Знаменательно, что изображенные здесь антропоморфные фигуры стоят как бы на коленях и даже наполовину уходят в землю (в подземный мир?). Конечно, это не история, а нечто теогоническое. Мы встречаемся здесь с таким мировоззрением, которое (как, между прочим, было и в античности!) не нуждалось в философии истории⁹, следовательно, обходилось без исторической проблематики.

Как известно, историческая проблематика и сама «философия истории» являются завоеванием средневекового мирозерцания, вылившийся на сравнительно долгое время в форму провиденциализма. В его колыбели и были выработаны «основные посылки философии истории: идея единства человеческого рода и мысль об единстве исторического процесса»¹⁰. Они-то и вызвали к жизни чрезвычайно обширный жанр нового искусства, охватывающий и библейскую и евангельскую историю, а вместе с тем (неофициально) и апокрифы. Назовем его для начала легендарно-«историческим».

Нередко названный жанр, вернее, сюжеты, которые он обнимал, называют «христианской мифологией». По нашему убеждению, это неверно. Мифология — это нетеистическая форма и система верований, человек в ней не отделяет себя от природы, не говоря уже о сверхъестественном в природе, которое для него просто не существует. Отсюда следует и отсутствие философии истории.

По-видимому, нечто сходное было сначала и в средневековье. Если людям развитого средневековья «мир представлялся как совокупность множества малых миров, каждый со своим языком, обычаями, пограничными крепостями, своей монетной системой» и «редко кому удавалось подняться на достаточную высоту над феодальными рубежами, чтобы охватить общую картину, уловить направление исторического развития»¹¹, то что же сказать о средневековье раннем! Именно здесь изобразительному искусству и была уготована великая историческая миссия.

В легендарно-«историческом» жанре средневекового искусства история «человечества»¹² впервые представлялась как единая цепь преемственности, причем ветхозаветная история прообразовывала новозаветную. Конечно, здесь было много фантазии, но это уже не та «бессознательно-художественная переработка» природы и общественных форм, которую К. Маркс считал предпосылкой и материалом греческого искусства, а «независимая от мифологии фантазия»¹³, рожденная новым «чувством историзма» и обусловившая специфику легендарно-«исторического» жанра искусства. Без уяснения этой специфики невозможно понять всю историческую функцию нового искусства и прежде всего ту идею историзма, которая отличала его от мифологизма и вела к формированию собственно исторической проблематики.

Картины на тему «священной истории» давали русскому искусству грандиозный образный и формально-изобразительный аппарат. Поразительна быстрота, с какой был усвоен этот жанр. Вряд ли это было возможно без особого к тому «предрасположения». Эпико-дидактические концепции типа Збручского идола, несомненно, стимулировали развитие системного мышления, способного ставить явления в последовательную связь. Но в еще большей степени этому способствовали повествовательные композиции в духе рисунка на турьем роге из Чернигова. Как правильно писал Ф. И. Буслаев, такого рода композиции усваиваются го-

⁹ Х. Раппопорт. Философия истории. СПб. 1898, стр. 59.

¹⁰ Там же, стр. 61—62.

¹¹ «История СССР с древнейших времен до наших дней». Т. I. М. 1966, стр. 573 (текст Б. А. Рыбакова).

¹² По мнению М. Мюллера, слово «человечество» появляется только в новую эру. Оно никогда не произносилось ни Сократом, ни Платоном, ни Аристотелем (см. Х. Раппопорт. Указ. соч., стр. 61).

¹³ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч. Т. 12, стр. 737.

раздо лучше, так как являются своего рода «поэмами»¹⁴. Действительно, сюжетная повествовательность более доступна восприятию, нежели теогония. К тому же легендарно-«исторический» жанр был тесно связан с литературой, не только «священной», но и собственно исторической, а также апокрифической. Недаром апокрифические мотивы нашли себе прибежище именно в легендарно-«историческом» жанре. В росписях и мозаиках Киевской Софии их немало.

В относящихся к легендарно-«историческому» жанру библейских и евангельских сюжетах легенда наслаивается на фантастику, но для средневекового человека все это была история, то есть «то, что было»¹⁵. Недаром живопись данного рода называлась на Руси «бытейным письмом». Поэтому правильнее называть исследуемый жанр легендарно-бытийным.

Произведения легендарно-бытийного жанра переводили самосознание русских людей во «всемирно-исторический» план, рисуя библейскую историю как предысторию евангельской, к которой, в свою очередь, примыкала история «новых народов». Но это было отнюдь не сцепление, а скорее сопоставление. Во всяком случае, киевский митрополит Иларион в своем знаменитом «Слове о законе и благодати» четко различает подзаконное состояние при Ветхом Завете, сопровождавшееся рабством (Закон), и свободу, принесенную Новым Заветом (Благодать). Тема свободы «новых народов», среди которых мыслился и русский народ, в сущности говоря, закладывала основы национального самосознания, поэтому было бы глубочайшей ошибкой видеть в произведениях легендарно-бытийного жанра только прививку византийских идей. Если учесть, что Иларион приносил свое «Слово» при громадном скоплении народа (скорее всего на хорах Киевской Софии¹⁶, где были расположены именно ветхозаветные картины (Закон)¹⁷, но откуда была хорошо видна роспись центральной части храма, посвященная евангельской истории (Благодать), с которой ассоциировалась идея свободы и равенства «новых народов», то будет ясно, какое важное значение имели эти росписи в формировании идейной основы не только древнерусского искусства, но и мировоззрения русских людей. Во всяком случае, значение их было не меньшим, чем «Слова» Илариона и начальных страниц летописи.

В качестве прообраза Нового Завета библейские сцены концентрировались в западных притворах храмов (в Киевской Софии они расположены в западной части хоров), заканчиваясь изображением благовещения на предалтарных столбах. Эта сакраментальная грань отделяла ветхозаветную историю от новозаветной. Последняя разворачивалась в подкупольной части храма на верхних частях стен. Оба цикла составляли, таким образом, единую горизонтальную структуру с единой и именно горизонтальной протяженностью времени, что, собственно говоря, и составляло на данном этапе «идею историзма». Но она состояла не только в горизонтальной протяженности, в следовании одного события за другим, но и в своего рода фиксации вечности этих событий, что достигалось разными средствами. Во-первых, евангельские сцены, разворачиваясь по горизонтали, замыкались по кругу, то есть лишались конца. Во-вторых, сцена страшного суда, которая логически должна следовать за евангельскими сюжетами, помещалась не впереди, а сзади, на западной стене храма, скорее как некое напоминание, нежели как предстоящая неизбежность. Наоборот, впереди (в алтаре) изображалось то, что уже некогда было (евхаристия), но что по своему сакральному зна-

¹⁴ Ф. И. Буслаев. Сочинения. Т. I, стр. 14.

¹⁵ Д. С. Лихачев. Русские летописи и их культурно-историческое значение. М.-Л. 1947, стр. 8.

¹⁶ Д. С. Лихачев. Национальное самосознание Древней Руси. М.-Л. 1945, стр. 31.

¹⁷ Д. С. Лихачев не без основания считает, что Иларион в своем «Слове» «непосредственно исходил из темы окружающих произведений» (Д. С. Лихачев. Национальное самосознание Древней Руси, стр. 32).

чению непреходяще. Таким образом, специфичность исторической концепции нового искусства состояла прежде всего в освобождении фантазии от мифологии (при сохранении существенной роли фантазии) и в соединении временного с вневременным. И то и другое, конечно, весьма ограничивало новый историзм, по существу, его следовало бы называть «историзмом» в кавычках, но все же именно через него лежал путь к преодолению этой ограниченности, а вместе с тем и к художественной эволюции русского искусства вообще.

Очень важным структурным свойством легендарно-бытийного жанра был диахронизм. Он выражался не только в градации сюжетов от «сотворения мира» до «жизни будущего века», но и гораздо более конкретно, выливаясь в форму различных диахронических модулей, начиная с мезомодуля и кончая мегамодулем¹⁸. Первый, естественно, господствовал в сюжетах нормально текущего действия; последний — в сюжетах с очень большой временной протяженностью. Таким образом, представление о вневременности средневекового искусства является устаревшим мифом. Таким же мифом следует считать и еще более укоренившееся мнение о беспристрастности средневековой живописи. Дело в том, что и то и другое — это не метафизические категории и даже не исторические только, а, если можно так выразиться, категории и функциональные. В применении к изобразительному искусству это значит, что в одних случаях пространство, пространственность наполнялись конкретностью и понимались в историческом аспекте, в других — в аспекте вечности. И в том и в другом случае мы имеем дело с пространственно-временным единством¹⁹, но самый характер этого единства был далеко не одинаковым. В средневековом искусстве, в том числе и русском, абстрагирующие тенденции были очень сильны, но легендарно-бытийный жанр тем и интересен, что в задачу его входило «историрование» (Дионисий Фурноаграфит), а вместе с «исторированием» шло развитие к историзму.

В сценах легендарно-бытийного жанра действие происходит в реально мыслимой среде. Правда, к XI в. эта среда существенно абстрагировалась, но важно, что развитие шло от конкретного, так что в ранних памятниках данного жанра исследователи различают даже архитектурные реалии.

В понятие историчности легендарно-бытийного жанра входят два момента: «это событие было» и «это событие имело развитие». Термин «было» широко использован в Библии. В отличие от термина «раньше» он указывает на «фиксированный момент отнесения»²⁰ и был предметом специального внимания в средневековой логике²¹. Конечно, здесь не могло быть и речи о какой-либо естественноисторической точности, но летоисчисление «от сотворения мира» (5 508 лет до рождения Христа) внесло определенную хронологию. Так или иначе, но «историческая датировка настолько важна для метафизики христианства, что вошла в Никейско-Константинопольский символ веры»²². Наиболее наглядными «историческими индикаторами» в живописи были персоналогические характеристики, одежда и архитектурный стаффаж. Здесь были свои трудности, особенно в отношении явно вымышленных персонажей и ситуаций, но и на них, как правило, распространялась позднеантичная этнографическая традиция. Там же, где этого требовал сюжет, учитывались и иноэтнические традиции — халдейская, семитская, персидская и т. д. Древнерусские художники следовали в этом за византийскими.

¹⁸ См. об этом: Н. К. Серов. О диахронической структуре процессов. «Вопросы философии», 1970, № 7, стр. 74.

¹⁹ Л. Ф. Жегин. Язык живописного произведения. М. 1970, стр. 38 и сл.

²⁰ А. А. Ивин. Логика теории времени. «Вопросы философии», 1969, № 3, стр. 121—125.

²¹ Там же, стр. 121 (примечание).

²² «Философская энциклопедия». Т. 5. М. 1970, стр. 448.

До сих пор мы ничего не сказали о том, в каком отношении все перечисленные особенности легендарно-бытийного жанра находятся к символизму средневекового искусства. Последний пронизывал все искусство, но когда утверждают, что оно не более как система символов²³, то этим отрицают его разножанровый характер.

Прежде всего семантика средневекового искусства была не однозначной, а четырехзначной, и из четырех смыслов произведения буквальный (исторический) смысл находился на первом месте. Данте писал: «Буквальный смысл учит о произошедшем; о том, во что ты веруешь, учит аллегория; мораль наставляет, как поступать, а твои стремления открывает аналогия»²⁴. Нет никаких оснований считать, что этого не было и в XII в. и в XI в., ибо XII в. считается апогеем средневекового символизма. Но XII в. почти повсюду являлся веком «национального подъема» и «оригинальной художественной жизни»²⁵, поэтому ожидать в эту эпоху развития собственно исторической проблематики более чем естественно. И она действительно развилась не только вширь, но и вглубь. Развитие вширь означает внедрение исторических концепций в другие жанры культового искусства. Развитие вглубь происходило внутри самого легендарно-бытийного жанра, который стал все более освобождать место для собственно исторических элементов. В сущности, это был один процесс, и предпосылки его лежали в том же искусстве XI века.

Выше говорилось, что «идея историзма», как она рисуется на материале искусства XI в., обладала своего рода двузначностью: она выражала историю в аспекте вечности, структурным выражением чего были сложные связи храмовых росписей по горизонтали и вертикали, по незамкнутой и замкнутой линиям, по движению «вперед» (к алтарю) и одновременно «назад». Развитие «чувства историзма» и связанного с ним диахронизма требовало решительного продления легендарно-бытийных циклов именно «вперед», но здесь находилась самая священная часть храма — алтарь. Выход был только один: оставить циклы «священной истории» в их собственных рамках и все, что не входило в эту «священную историю», изображать вне ее рамок. В Киевской Софии для этого были выбраны стены башен, содержащие лестницы на княжеские хоры, а также та стена, которая отделяла западный неф от центральной части храма. Именно на этой стене и был изображен князь Ярослав со всем своим семейством²⁶. На стенах башен были развернуты самые разнообразные картины из жизни константинопольского императорского двора, среди которых, вероятно, были и исторические сцены²⁷, возможно даже, из киевской жизни. К сожалению, эти росписи сохранились очень фрагментарно. Нетрудно, однако, заметить, что далеко не во всех случаях можно было идти по тому пути развития легендарно-бытийных циклов в собственно исторические, какой открывался перед художниками князя Ярослава. В большинстве культовых построек Киевской Руси XI в. не было таких обширных плоскостей стен в западной части, как в Киевской Софии. Сохранялась, правда, возможность насыщать росписи патрональными изображениями, и, судя по мозаическому изображению Дмитрия Солунского (из Михайловского собора в Киеве), а также по иконе того же святого из г. Дмитрова, такая возможность широко использовалась. Но речь об этом пойдет ниже.

²³ П. Бицилли. Элементы средневековой культуры. Одесса. 1919, стр. 4.

²⁴ Данте Алигьери. Мелкие произведения. М. 1968, стр. 529 (примечание).

²⁵ Н. П. Кондаков. Македония. Археологическое путешествие. СПб. 1909, стр. 292.

²⁶ В. Н. Лазарев. Новые данные о мозаиках и фресках Софии Киевской. Групповой портрет семейства Ярослава. «Византийский временник». Т. XV. М. 1959, стр. 148—169.

²⁷ А. Н. Грабар. Светское искусство домонгольской Руси и «Слово о полку Игореве». ТОДРЛ. Т. XVIII. М.-Л. 1962, стр. 239 и сл.

Развитие интереса к историческому жанру, развитие самой практической необходимости в нем привело уже в XI в. к возникновению совсем иной области его применения, тесно связанной со светской жизнью. Имеются в виду миниатюры исторических рукописей, искусство которых на русской почве уходит, возможно, в X век²⁸. Если бы исторические миниатюры представляли совсем особую линию «историрования», то все сказанное выше о легендарно-бытийном жанре было бы излишним. Но легендарно-бытийный жанр создавал, так сказать, «всемирно-исторический» фон для собственно исторических циклов, и недаром в исторических хрониках историческим циклам предшествуют «ветхозаветные». Здесь и осуществилась связь «священной истории» и собственно истории. Исследователи считают возможным относить к XI в. тот иллюстрированный оригинал переводной Хроники Георгия Амартола, который на рубеже XIII и XIV вв. лег в основу Тверского списка Хроники²⁹, сохранившегося до наших дней. Именно по миниатюрам этого списка и восстанавливается ретроспективно искусство исторической миниатюры XI в., во многом питающееся византийскими оригиналами, но обогащенное и «русизмами». Последние, что для нас особенно интересно, наполняют собой не библейскую, а собственно историческую часть миниатюр, хотя здесь, конечно, очень трудно выделить «слой» XI в. из «слоя» времени создания Тверского списка. Все же такие мотивы, как погребение не в гробу, а в саях, должны быть отнесены за счет оригинала XI века³⁰.

Естественно, что русская историческая проблематика гораздо заостреннее ставилась и разрешалась в миниатюрах местного киевского происхождения, к каковым исследователи относят иллюстрации Жития Владимира, Жития Бориса и Глеба «особой редакции»³¹, а также ряда летописных сводов³². Следы этой древней традиции прослеживаются в миниатюрах начальной части Радзивилловской летописи³³. Поскольку это только следы, то невозможно выделить здесь какую-либо определенную историческую тенденцию, кроме той, которая выражена в Корсунской легенде и в обличительном пафосе борисо-глебской темы. Однако и этого достаточно, чтобы сказать: искусство исторического иллюстрирования, как и само русское летописание XI в., было далеко от «равнодушного внимания» добру и злу. Корсунская легенда, например, была предметом весьма острой полемики в летописании XI в., в связи с чем в последнее время в нашей историографии стал возникать вопрос об особой роли Десятинной церкви в летописании³⁴. Мы вернемся к этому вопросу ниже, а пока отметим, что уже в самом начале своего формирования исторический жанр был втянут в столь широкую проблематику русской жизни, что особенного разрыва между ним и легендарно-бытийным жанром не ощущалось. Это давало возможность историческому жанру пользоваться всеми художественными достижениями многовекового легендарно-бытийного жанра. Однако, как будет показано ниже, далеко не все из этих достижений могло быть использовано.

Прежде чем перейти к судьбам исторической проблематики в русском искусстве XII в., надо посмотреть, как развитие «идеи историзма» отразилось в других жанрах искусства XI века. Как уже говорилось,

²⁸ О. И. Подобедова. Миниатюры русских исторических рукописей. М. 1965, стр. 7.

²⁹ Там же, стр. 22 и сл.

³⁰ Там же, стр. 44.

³¹ Д. В. Айналов. О некоторых сериях миниатюр Радзивилловской летописи. «Известия Отделения русского языка и словесности». Т. XIII, кн. 2. СПб. 1908, стр. 309—311.

³² О. И. Подобедова. Указ. соч., стр. 58.

³³ Д. В. Айналов. Указ. соч., стр. 309—311.

³⁴ А. Н. Насонов. История русского летописания XI — начала XVIII в. М. 1969, стр. 20; А. Г. Кузьмин. Древнерусские исторические традиции и идейные течения XI века. «Вопросы истории», 1971, № 10.

большие участки западной части Софии Киевской были покрыты росписями светского характера. Здесь же находилось изображение семейства Ярослава. Поскольку за исключением центральной фигуры Христа (в групповом портрете) все изображаемые персонажи росписей, вплоть до цирковых акробатов, были реальными лицами константинопольской и киевской жизни, то, говоря обобщенно, росписи эти можно считать историческими. Сама фигура Христа на троне, к которой с двух сторон подходят Ярослав и его жена с детьми, как бы связывала современную киевскую историю с евангельской. Но раз стало возможным такое «интегрирование», то его можно было перевести и в более конкретный портретный план. И действительно, в XI в. появляются портреты князей, сначала столь же сакрализованные, как групповой портрет Ярослава, а затем более светские. К первому роду относится изображение князя Ярополка Изяславича с женой в сцене «венчания» их Христом (так называемая «Трирская псалтырь»), а ко второму роду — миниатюра из той же псалтыри и с изображением семейства того же Ярополка, но уже вполне светским³⁵. Промежуточное место занимает изображение князя Святослава с семейством в «Изборнике Святослава» 1073 г., где князь и все его семейство подходят к Христу, а так как Христос изображен на другой странице рукописи, то создается видимость полной «самостоятельности» группового княжеского портрета³⁶.

Независимо от характера рукописей, в которых помещены перечисленные портретные изображения, их можно считать тоже историзирующими. Наконец, историзирующий момент можно усматривать и в патрональных изображениях (о которых уже говорилось). Кроме отмеченной мозаики с изображением Дмитрия Солунского, здесь должны быть учтены очень интересные рельефные изображения того же Дмитрия Солунского и Георгия Каппадокийского в антистетических композициях с двумя другими святыми воинами на довольно больших шиферных плитах из Дмитриевского монастыря в Киеве. Все три произведения — мозаика и две резные плиты — продолжают оставаться предметом оживленных дебатов относительно портретности изображенных персонажей. Еще А. И. Некрасов высказал мнение, что в мозаичном Дмитрие Солунском следует видеть портрет князя Изяслава Ярославича, основателя этого родового монастыря. В пользу этого говорит необычайная индивидуальная выразительность фигуры и лица святого воина, в характере которого А. И. Некрасов отметил черты «итальянского кондотьера»³⁷. Тот же исследователь видел изображения князей Ярослава и Изяслава в святых воинах на шиферных плитах из Дмитриевского монастыря³⁸. Правда, по вопросу об атрибуции этих воинов, а также их портретности мнения разделились³⁹, и сейчас сама возможность отражения в патрональных изображениях портретных черт князей отрицается⁴⁰. Но думается, что эта интересная проблема далеко еще не решена. Достаточно напомнить о соединении в одном изображении трех качеств — святого, князя и портрета (например, в изображении Бориса и Глеба), — как возникает необходимость в более убедительной аргументации. За ее отсутствием мы считаем возможным говорить (хотя бы в гипотетической форме) об известной «портретности» некоторых патрональных произведений, отнюдь не

³⁵ Н. П. Кондаков. Изображение русской княжеской семьи на миниатюрах XI века. СПб. 1906, таблицы 1, 4, 6.

³⁶ Там же, рис. 4.

³⁷ А. И. Некрасов. Древнерусское изобразительное искусство. М. 1937, стр. 40, рис. 10.

³⁸ О. И. Некрасов. Рельефные портреты XI столетия. «Науковий збірник за рік 1925». Київ. 1926, стр. 16—40.

³⁹ См. В. Н. Лазарев. Живопись и скульптура Киевской Руси. «История русского искусства». Т. 1, стр. 192.

⁴⁰ Г. В. Попов. Из истории древнейшего памятника города Дмитрова. «Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси». М. 1972, стр. 96, 98.

возводя это в правило. Многое зависит здесь от исторической судьбы выделяемых образов, их исторической функции, связей с выдающимися историческими событиями. Если все эти показатели переплетаются между собой, то мы имеем дело не с чем иным, как с историзирующей тенденцией.

Историзирующая тенденция вне легендарно-бытийного и собственно исторического жанров должна была очень интересно воплотиться в житийных иконах Бориса и Глеба, существование каких допускается уже в XI веке⁴¹. Если это верно (а против этого вряд ли что можно возразить), то здесь самым оригинальным образом должны были соединиться в одно целое особенности всех рассмотренных выше тенденций: исторической, портретной, сакральной, светской, патрональной и пр. Структура житийной иконы многожанрова. Фигуры средника дают возможность портретирования, и существование такой портретной борисоглебской традиции не вызывает сомнения⁴². Окружающие средник клейма были местом для сцен повествовательного характера, здесь легендарное смешивалось с историческим, причем в выборе событий, в их интерпретации художники не всегда следовали за литературной канвой, а выражали свое отношение к рассказу⁴³. Правда, это наблюдение относится к иконам XIV в., но традиция могла идти издревле.

В XII в. занимающая нас тенденция в русском искусстве привела к некоторым решениям, которые можно рассматривать как выход из «тупика», создавшегося в связи с невозможностью однолинейного перехода легендарно-бытийных циклов в исторические. Для этого, как известно, требовалось продолжение легендарно-бытийных циклов «вперед», в сторону алтаря. И вот мы видим, как в росписи Кирилловской церкви в Киеве, и не где-нибудь, а именно в апсиде (южной), художники развернули цикл «картин» из жизни Кирилла и Афанасия Александрийских: «Святой Кирилл проповедует правую веру», «Святой Кирилл учит цесаря», «Святой Кирилл учит в соборе» и др. Это совсем не легендарные сцены. «Дух историзма» вообще пронизывает росписи Кирилловской церкви, созданные, очевидно, не без воздействия жизненной программы князя Всеволода Ольговича, который именно отсюда начал свое «наступление на Киев». Роспись изобилует крупными фигурами святых воинов и, кроме того, содержит изображение самого Всеволода Ольговича⁴⁴. Налицо, следовательно, продолжение той линии, которую в XI — начале XII в. поощряли Изяслав и его сыновья.

Однако, как бы ни был интересен эксперимент мастеров Кирилловской росписи⁴⁵, перспективность его была крайне ограничена. Между тем русская действительность XII в. требовала актуализации легендарно-бытийной тематики, актуализации именно в историческом смысле, а также в смысле расширения ее функций. В рамках «византийского канона» этого нельзя было сделать. Поэтому там, где действительность особенно сильно «стучалась в дверь», был предпринят смелый выход за рамки византийской традиции и наиболее актуальная тематика была вынесена на фасады храмов, но уже в виде скульптуры.

Владимиро-суздальская скульптура лишь некоторыми сюжетами соприкасается с легендарно-бытийным жанром. Включенные в более злободневные концепции, эти сюжеты выполняют в них именно историзирующую функцию. Так, обращенность скульптуры храма Покрова на

⁴¹ Д. В. Айналов. Очерки и заметки по истории древнерусского искусства. IV. Миниатюры «Сказания о святых Борисе и Глебе» Сильверстовского сборника. ИОРЯС. Т. XV, кн. 3. СПб. 1910, стр. 1—128.

⁴² Н. Г. Порфиридов. О путях развития художественных образов. ТОДРЛ. Т. XVI. М.-Л. 1960, стр. 44.

⁴³ Э. С. Смирнова. Отражение литературных произведений о Борисе и Глебе в древнерусской станковой живописи. ТОДРЛ. Т. XV. М.-Л. 1958, стр. 313 и сл.

⁴⁴ В. Н. Лазарев. Живопись и скульптура Киевской Руси, стр. 217—220.

⁴⁵ В XII в. житийные циклы стали появляться в апсидах и других храмов.

Нерли к владимирской исторической действительности не имела бы места, если бы не был использован исторический образ царя Давида. Так же и в скульптуре Дмитриевского собора. Здесь «на помощь» образам Давида и Соломона привлечен образ Александра Македонского; как бы для вящей убедительности, что все это не только символика, но вполне реальная действительность, этот царственный «ряд» заканчивается изображением самого Всеволода III с сыновьями⁴⁶. Показательно, что этот «ряд» не сводится только к рядоположению. Между перечисленными персонажами видна определенная связь: Давид подводит Соломона к трону, далее Соломон, восседая на троне, проповедует и беседует с окружающими его, потом «историческую эстафету» принимает Александр Македонский, лишь после этого (независимо от того, будем ли мы смотреть с запада или с востока) «рассказ» заканчивается изображением Всеволода⁴⁷.

Здесь же, во владими́ро-суздальской скульптуре, нашла продолжение и «портретная линия». О групповом портрете князя Всеволода уже говорилось. Добавим, что в отличие от групповых портретов XI в. он дан совсем не в репрезентативной форме, а скорее даже в интимной. Сам князь изображен сидящим, почти в профиль, с младшим сыном на коленях. Правда, преклоненные позы остальных сыновей создают известную репрезентацию, но в такой мере, в какой это требовал весь строй фасадной скульптуры. Групповой портрет Всеволода уже нельзя назвать ктиторским, но он и не бытовой. Монументализированный, он скорее подходит под категорию исторического.

Более скромный характер носит портрет князя Святослава Всеволодовича, помещенный на фасаде Георгиевского собора в Юрьеве-Польском. Зато он более индивидуализирован. Здесь же изображения дружинников князя Святослава, причем не на каких-нибудь второстепенных местах, а на капителях и даже в увенчании барабана главы⁴⁸. Эта «владимирская портретная традиция» проявилась и в изображении князя Ярослава Всеволодовича в ктиторской фреске Спаса-Нередицы⁴⁹. Но здесь мы возвращаемся к ктиторскому портрету, к тому же он относится уже к послемонгольской эпохе.

Нам осталось дополнить свои рассуждения материалом миниатюр, чтобы составить некую общую картину и дать ей стилистическую характеристику. В XII в. без миниатюр, вероятно, уже не мыслились значительные летописные своды. Во всяком случае, по миниатюрам знаменитой Радзивилловской летописи XV в., восходящей к Владимирскому лицевому своду 1212 г.⁵⁰, мы можем судить не только о миниатюрах самого этого свода, но и о лежащих в их основе оригиналах XII века. От одного из них, владимирского, идут миниатюры с изображением сцен заговора и убийства Андрея Боголюбского, обнаруживающие хорошее знание всех деталей этого трагического события⁵¹. От другого, южнорусского, идут интереснейшие миниатюры, иллюстрирующие поход новгород-северского князя Игоря Святославича на половцев. Последние чрезвычайно ценны еще и тем, что свидетельствуют о знакомстве миниатю-

⁴⁶ Н. Н. Воронин. Зодчество Северо-Восточной Руси XII—XV веков. Т. 1. М. 1961, стр. 331 и сл.

⁴⁷ Г. К. Вагнер. Скульптура Древней Руси. Владимир. Боголюбово. XII в. М. 1969, стр. 354 и сл.

⁴⁸ Г. К. Вагнер. Скульптура Владимиро-Суздальской Руси. Юрьев-Польской. М. 1964, стр. 48—55.

⁴⁹ Ю. Дмитриев. Изображение отца Александра Невского на Нередицкой фреске XIII века. «Новгородский исторический сборник». Вып. 3—4. Новгород. 1938, стр. 34—47.

⁵⁰ М. Д. Приселков. История русского летописания XI—XV вв. Л. 1940, стр. 58.

⁵¹ Н. Н. Воронин. Рецензия на книгу А. В. Арциховского «Древнерусские миниатюры». «Вестник» АН СССР, 1945, № 9, стр. 108—113.

риста со «Словом о полку Игореве», так как в миниатюрах есть такие особенности, которые не могли быть почерпнуты из летописи⁵². О лицевых рукописях XI в., традиция которых прослеживается в начальных миниатюрах Радзивилловской летописи, сказано выше.

Что же внесли в историческую проблематику миниатюры XII века? По-видимому, прежде всего исторически более развернутое повествование. Из владимирского оригинала в Радзивилловскую летопись было внесено только три миниатюры с рассказом об убийстве князя Андрея, в то время как их было гораздо больше⁵³. Если это связывать с желанием ослабить мрачный элемент в истории владимирского княжения, то, следовательно, в оригинале такая ситуация не имела места, и мы можем считать его создателей большими «реалистами», смело глядящими в глаза событиям. Далее, с оригиналом XII в. связываются многочисленные западные мотивы в миниатюрах, особенно в тех, которые относятся к владими́ро-суздальской части летописи⁵⁴. И это можно рассматривать как проявление большой самостоятельности, по крайней мере в отношении к киевской традиции. «Прозападинчество» свидетельствует о расширении круга художественно-исторических интересов, о сложении своего взгляда на мир, и на Русь в частности как на суверенное европейское государство. Наконец, владимирский источник XII в., по-видимому, содержал развитую систему выражения «феодального этикета»⁵⁵, в том числе «табели о рангах», что перешло и в миниатюры Радзивилловской летописи⁵⁶.

Что касается южнорусского компонента, то Б. А. Рыбаков отмечает его очень большую сложность, явившуюся результатом заимствования миниатюр из разных источников. Любопытно, что в этих источниках не было таких важных для владимирских князей сцен, как погребение Владимира Мономаха, погребение Юрия Долгорукого⁵⁷. Значит, эти источники были не промонаховыми. И тем не менее они были привлечены к своду владимирских «монашничей», что само по себе говорит о зрелости формирующегося интереса к историзму. Из южнорусского источника и были заимствованы восемь миниатюр, связанных с походом Игоря Святославича.

Мы не касаемся вопроса об идейно-художественной направленности лицевых летописей XII в., который еще не исследован⁵⁸. Приведем лишь наблюдения Б. А. Рыбакова над миниатюрами, иллюстрирующими поход Игоря Святославича. Само внимание к ним во Владимире объясняется заинтересованностью в южнорусско-половецких делах, успех в которых владимирские князья склонны были приписывать себе. Казалось бы, что это должно было привести к прибавлению в миниатюрах каких-либо провладимирских черт. Однако миниатюры сохранили сочувственную южнорусским князьям окраску⁵⁹, так что можно говорить о силе их художественного воздействия на владимирских перерисовщиков.

Учитывая, что художники неограниченно пользовались более древним материалом, очень трудно определить, что же приходилось на долю мастеров свода 1212 года. Феодальная символика миниатюр, конечно, находилась в плане их интересов, точно так же, как и «табель о рангах». И хотя все это связано с «идеей историзма», но не настолько,

⁵² Б. А. Рыбаков. «Слово о полку Игореве» и его современники. М. 1971, стр. 16—23.

⁵³ Н. Н. Воронин. Рецензия на книгу А. В. Арциховского «Древнерусские миниатюры», стр. 108—113.

⁵⁴ О. И. Подобедова. Указ. соч., стр. 74, 82.

⁵⁵ Термин Д. С. Лихачева (см. Д. С. Лихачев. Человек в литературе Древней Руси. М. 1970, стр. 38).

⁵⁶ О. И. Подобедова. Указ. соч., стр. 64.

⁵⁷ Б. А. Рыбаков. «Слово о полку Игореве» и его современники, стр. 13.

⁵⁸ Там же.

⁵⁹ Там же, стр. 18 и сл.

чтобы видеть здесь историческую проблематику. Последняя проявилась в другом — в продолжении той идеи княжеского военного могущества, которая лишь в скрытой форме подразумевалась в многочисленных патрональных изображениях святых воинов XI века. Но не княжеского военного могущества вообще, а именно владимирского. Отсюда «равнодушные к славе древнего Киева и особое внимание ко всем подробностям, так или иначе пополняющим сведения о судьбах князей владимирских»⁶⁰. Конечно, определенная доля этого «провладимирского слоя» должна быть отнесена уже ко времени создания Радзивилловского лицевого свода, то есть к XV веку. Но направление данной исторической линии было заложено в своде и миниатюрах 1212 года. Это была та историческая линия, которая от Владимира вела всю его культуру к Твери и Москве.

Таким образом, от «ветхозаветной истории» историческая проблематика русского искусства домонгольской поры дошла до конкретно-политической истории, до идеи нового средоточия Древней Руси, каковым рисовалась Владимиро-Суздальская земля.

Развитие историзма в русском искусстве XI—XIII вв. было одновременно и развитием очень активных средств художественной образительности. Именно в легендарно-бытийном и историческом жанрах свободнее, чем в других, развивались «элементы картинности». На первом месте здесь стояла событийная, повествовательная задача. Композиции были преимущественно многофигурными, причем «мизансцены», почти как правило, строились независимо от взгляда зрителя, то есть не фронтально. Хотя и редко, но вводились даже профильные изображения и не каких-либо второстепенных персонажей, а весьма важных. Строгая симметрия отнюдь не была обязательной, ей предпочиталось «живое равновесие» фигур, обращенных друг к другу, то есть «внутри картины», а вовсе не к зрителю. В соответствии со всем этим и в персоналогической характеристике действующих лиц выявлялась прежде всего ситуативность.

Вместе с «элементами картинности» рассматриваемые жанры искусства были проводниками и «элементов реалистичности». Если под последними понимать не просто историко-бытовые реалии, но и их правдивую углубленно-художественную трактовку, то произведения легендарно-бытийного жанра должны быть поставлены даже впереди собственно исторических. Здесь гораздо полнее и ценностнее воспроизводились пространственно-временные признаки, разностороннее разрабатывались персоналогические характеристики, включая всю «режиссуру» движений, жестов и поз, обусловливаемых положением персонажей в изображаемых ситуациях. По глубине психологических характеристик с легендарно-бытийным жанром мог соперничать только собственно персональный жанр и, пожалуй, деисусный.

В связи с этим стоит остановиться на известном «отставании» исторического жанра. Ни по «режиссуре» действия, ни по художественной разработке, ни даже по «реалистичности» типов он не мог равняться с произведениями легендарно-бытийного жанра. Здесь сказывалась, во-первых, чрезвычайная «прагматичность» миниатюр, выполнявших не только художественно-иллюстративную функцию, но и выступавших в значении своего рода документальных доказательств⁶¹. Художественный историзм соединялся с историзмом «юридическим». Во-вторых, собственно исторические светские персонажи не имели за собой глубокой иконографической традиции⁶². Здесь можно даже говорить о своеобразном «прогессе» в обратном направлении, то есть по мере углубления в прошлое. Например, князь Всеволод III (в скульптуре Дмитриевского

⁶⁰ О. И. Подобедова. Указ. соч., стр. 92.

⁶¹ Там же, стр. 8.

⁶² Д. С. Лихачев. Человек в литературе Древней Руси, стр. 8.

собора) представлен весьма отвлеченно, Константин и Елена в росписи Софии Новгородской уже несколько выразительней, царь Давид (в росписи Спаса-Нередицы) наделен всеми чертами психологической глубины и сложности, на которые было способно русское искусство конца XII века. Правда, мы сравниваем довольно разнородные образы, но такую же градацию можно построить и на однородном материале. Закономерность отмеченного явления подтверждается тем, что то же самое наблюдается в древнерусской литературе. Наконец, существенную роль играл и способ функционирования произведений сравниваемых жанров. Миниатюры вряд ли рассчитывались на эмоционально захватывающее воздействие. Произведения же легендарно-бытийного жанра преследовали именно эту цель. Недаром Ф. И. Буслаев сравнивал их с «дидактическими поэмами». Но сказанное не означает «второсортности» миниатюр. Миниатюристи «наверстывали» в другом: в многочисленных «русизмах», в острой обличительности, а нередко и в юморесках, не говоря уже о разнообразии ситуаций. Если еще патриарх Никифор называл иллюстрации псалтырей «картинами»⁶³, то к XII в. это качество закрепилось за миниатюрами повествовательного характера нерушимо.

Все сказанное не подтверждает довольно распространенного мнения, что древнерусская живопись была сугубо абстрактной, а композиции ее иератичными. Перечисленные особенности характерны для догматизирующих жанров, которыми древнерусская живопись далеко не исчерпывалась. Конечно, резкого семантического разграничения между интересующими нас историзирующими жанрами и жанрами догматизирующими не было, но всегда можно заметить, как под действием догматической концепции историческая тема, сюжет, композиция абстрагируются. Обратное воздействие на догматические концепции оказывала историческая тенденция. В этом отношении чрезвычайно показательна «Евхаристия» из мозаик Михайловского собора в Киеве, в которой сцена причащения апостолов изображена не как отвлеченно-догматическая, а как историческая, даже без нимбов у апостолов⁶⁴, что придавало ей характер «живой сцены»⁶⁵. Можно определенно сказать, что большинство «элементов реалистичности» в средневековом искусстве появилось при посредничестве историзирующих жанров, и формы адаптации этих элементов были очень различными. Отсюда видно, какое большое значение эти жанры имели для всего искусства и как далеко от истины те исследователи, которые считают возможным воссоздать некую средневековую «модель мира» на основе только некоторых избранных черт искусства этой сложной эпохи.

Возникает вопрос: если историческая тенденция оказывала столь стимулирующее воздействие на формирование стиля, то не следует ли отсюда, что в историзирующих жанрах был свой особый стиль, к которому произведения других жанров той же эпохи уже не относятся? Присущие историческим жанрам стилистические особенности можно, конечно, назвать, например, «историческим стилем» или каким-либо подобным термином, но это будет не более как аналогия таким понятиям, как «жизненный стиль», «хронографический стиль», «летописный стиль», которые, как известно, нисколько не нарушают единства стиля древнерусской литературы того или иного этапа и допускают даже внутри себя разные тенденции⁶⁶. И вместе с тем в этих явлениях заложено нечто такое, что позволяло и заказчикам и мастерам делать выбор, оказывать предпочтение той или иной форме выражения мыслей, чувств, идей, замыслов

⁶³ Н. П. Кондаков. История византийского искусства и иконографии. Одесса 1876, стр. 10.

⁶⁴ В. Н. Лазарев. Михайловские мозаики. М. 1966, стр. 43, примечание 16.

⁶⁵ М. В. Алпатов. О мозаиках Михайловского монастыря. ТОДРЛ. Т. XXIV. Л. 1969, стр. 84.

⁶⁶ Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. Л. 1967, стр. 57.

и т. п. Достаточно даже простого акцентирования того или иного «жанрового стиля» или только известных его образов, чтобы можно было уловить стоящую за этим идейную тенденцию. Если бы этого не было, то древнерусское искусство действительно было бы похоже на неподвижный монолит, нерасчленимый и, следовательно, неспособный к развитию.

Попытаемся объяснить неслучайность выделенной историзирующей линии русского искусства XI—XIII вв., для чего подытожим и сгруппируем наиболее индикаторные ее признаки.

Первое, что останавливает внимание,— это довольно свободное обращение с «византийской ортодоксией». Для XII в. это не так уж удивительно, но все дело в том, что началось оно уже в XI в., а может быть, и в конце X века. Наш обзор не коснулся Десятинной церкви, а между тем в ее художественном ансамбле впервые проявился интерес к скульптуре и притом не византийского, а явно романского характера. Я имею в виду довольно крупный рельеф богородицы Одигитрии, входивший в декор, по-видимому, западной части храма⁶⁷. Мы не касались этого интересного явления, потому что оно лежит вне исторической темы. Впрочем, именно Одигитрия считалась в Византии наиболее «историческим изводом». Н. П. Кондаков назвал его «историческим типом палладия»⁶⁸. Есть основание считать, что в росписи Десятинной церкви были такие черты, которые существенно отличали ее от системы Софии Киевской. Во всяком случае, изображение в апсиде Оранты представляется весьма сомнительным.

О наполовину византийском, наполовину романском характере миниатюр Тривской псалтыри хорошо известно, известны также и причины этого⁶⁹. Добавим, что «западничество» сочеталось здесь именно с персоналогической тенденцией—портретными изображениями Ярополка и его семьи. Включение в декор храма крупных резных плит с изображением едущих навстречу друг другу конных воинов—черта тоже не византийская, а скорее кавказская, то есть родственная романскому искусству.

В XII в. эти тенденции не ослабли, а усилились. Мозаики Михайловского собора при всем их «византийском великолепии» поражают нетрадиционной трактовкой композиции да и самих образов, лишенных нимбов. Роспись Кирилловской церкви, наоборот, не блещет артистизмом, скорее лапидарна, но в ней силен дух славянской самостийности. Романизирующие черты ее, конечно, не романского, а балканского происхождения, однако в аспекте нашей темы это и есть отклонение от «византийской ортодоксии». Рассматриваемая тенденция блестяще завершается (поскольку речь идет о домонгольской эпохе) владимиросудальскими миниатюрами 1212 г. и широко известной скульптурой, насыщенность которых западными элементами не подлежит сомнению.

Второе, что выделяет рассматриваемую линию русского искусства,— это «портретизм». У начала его, вероятно, лежало такое явление, как увеличение роли персональных изображений вообще, особенно воинских. Последними изобилует роспись Кирилловской церкви. Во владимиросудальской скульптуре воинские образы занимают огромное место, большинство их было патрональными. Отсюда был один шаг до «портретизма». Изображения Ярополка, Святослава, Всеволода Ольговича, Всеволода III, Святослава Всеволодовича, Ярослава Всеволодовича—это не случайный «набор имен», а, несомненно, какая-то определенная тенденция. Она была и в летописании XII в., но с другим «набором имен»⁷⁰, не отразившимся в живописи. Не имеем ли мы здесь две проти-

⁶⁷ Н. В. Холостенко. Памятник древнерусской пластики. «Искусство», 1969, № 5, стр. 49—51, рис. на стр. 50.

⁶⁸ Н. П. Кондаков. Иконография Богородицы. Т. 1. СПб. 1914, стр. 5.

⁶⁹ В. Н. Лазарев. Живопись и скульптура Киевской Руси, стр. 230.

⁷⁰ Подробнее см.: Б. А. Рыбаков. Русские летописцы и «Слово о полку Игореве». М. 1972, стр. 362 и сл.

воборствующие линии с общей для XII в. тенденцией, но с разным выражением в искусстве? Если это так, то «портретизм» в рассматриваемой линии — явление, несомненно, неканоничное.

В-третьих, с персонологической тенденцией связан, но не сливается с ней, интерес к историческим прообразам князей, прежде всего таким, как царь Давид, царь Соломон, царь Александр Македонский. Этот интерес уже не имеет отношения к идее княжеской воинской силы, он связан с идеей мудрости, мудрого жизнеустройства. Это относится в первую очередь к образу Соломона. Но и образ Давида, столь военизированный в Книге Царств, ни в одном из случаев не изображен в воинском изводе.

Таким образом, набирается достаточное количество признаков для ответа на поставленный выше вопрос о наличии идейной тенденции в рассмотренной нами линии русского искусства XI—XIII веков. По-видимому, такая тенденция была, и состояла она, говоря пока довольно обобщенно, в стремлении к проявлению известной самостоятельности по отношению к «византийскому канону», хотя в тех условиях эта самостоятельность была довольно «мистифицированной».

Конечно, исторический подход обязывает нас к большему — к установлению конкретной исторической подосновы выявленной тенденции. К сожалению, с этой стороны древнерусское искусство настолько слабо изучено, что здесь легко пасть в вульгаризацию.

Оговаривая крайне предварительный характер нижеследующих наблюдений, можно отметить некоторые точки соприкосновения между рассмотренными явлениями искусства и общественной жизнью.

Новейшие исследования русского летописания XI в. показывают, что уже в отношении того времени нельзя говорить о единой летописной традиции. В Повести временных лет нашли отражение довольно разные идейные тенденции. Один из таких «идейных и историографических узлов XI в.» выявлен А. Г. Кузьминым⁷¹. Думается, что этот «узел» в значительной мере связан с тем, что говорилось выше по вопросу о формировании исторической проблематики в русском искусстве.

Особенности этой летописной линии сводятся, кратко говоря, к предпочтению «непечерского» взгляда на русскую и вообще историческую действительность. Корсунская легенда предпочитается всякой иной версии крещения Владимира; полемически защищаются привилегии Десятинной церкви, сходные с западными нормами; сказывается тяготение к западнославянскому миру, вплоть до отражения в летописи «полуарианского» символа веры; проявляется особый интерес к княжескому «портрету» (на протяжении 30—70-х годов XI в. даются четыре «портрета», среди них князя Изяслава и его сына Ярополка, о портретных изображениях которых шла речь выше); выражается внимание к нехристианской скульптуре (в связи с Корсунской легендой)⁷²; не в пример печерскому летописанию «акцентируется особое внимание» к Соломону, к его «притчам», то есть к теме мудрости Соломона и его миролюбия⁷³.

Крайне интересно, что корни этого «идейного и историографического узла» А. Г. Кузьмин находит в работе клира Десятинной церкви, об отличии которой от Киевской Софии мы кратко упомянули выше в связи с ее оригинальной скульптурой. Но эта скульптура с ее «романизирующей» самобытностью, с «неканоничностью» в убранстве храма, с «историзмом» уже во многом предвещает особенности историзирующей линии русского искусства XI в. и даже более позднего времени. Значит, в киевском искусстве конца X — начала XI в. вовсе не было «византийской

⁷¹ А. Г. Кузьмин. Указ. соч., стр. 56—57 и сл.

⁷² Говорится об идолах и медных конях, вывезенных Владимиром из Корсуни, которые «и ныне стоят за святою Богородицею», то есть за Десятинной церковью (ПСРЛ. Т. 1, вып. 1, стб. 116).

⁷³ А. Г. Кузьмин. Указ. соч., стр. 64—65.

ортодоксии»; уже чуть ли не с самого начала «большого искусства» в нем намечались разные оттенки, за которыми скрывались идейные различия, в свою очередь, отражающие многообразие общественной жизни. И если в «непечерской» летописной линии проявлялись симпатии, тяготеющие к «прозападному» князю Изяславу⁷⁴ и его сыну Ярополку, то ведь то же самое мы видим и в «невизантийской» линии искусства «изяславовой традиции». Продолжал ли ее Святополк? За отсутствием достаточного количества данных ответить на этот вопрос трудно, но следует учесть, что Святополк не был «грекофилом», отношения его с Киево-Печерским монастырем были довольно напряженными и улучшились только тогда, когда монастырь занял твердую национальную позицию. Напомним, что Святополк «читатель был книг и вельми памятен»⁷⁵, летописцем его был знаменитый Нестор⁷⁶. Все это заставляет думать, что в своей художественной программе он не был нейтрален. Художники Всеволода Ольговича тоже не являлись «византинистами», в их творчестве очень сильны славянские черты. И, наконец, эта линия завершается великолепно осведомленными в западном искусстве владимирскими князьями, их зодчими, скульпторами и миниатюристами.

Мы не беремся утверждать, что выявленная историзирующая линия русского искусства XI—XIII вв. была генетически единой; скорее всего, она включала несколько параллельных линий, сближающихся своим негрекофильским направлением. Одни из них были более передовые, другие более «местные», но в целом они вели к формированию искусства, тесно связанного с русской исторической действительностью. При этом, поскольку дело состояло в конкретизации художественного «языка», заказчиков и самих мастеров должен был привлекать более светский мир романского искусства. «Романизирующие» тенденции выражали, конечно, не подчинение «романскому влиянию», а склонность к простым и четким формам выражения, необходимым как для «национального самовыражения», так и для осознания своего «равенства» с европейскими народами. «Стремление ввести Русь как независимую, полноправную державу в семью народов Западной Европы все чаще влекло художественную мысль к искусству романского мира»⁷⁷. Жизненную подоплеку всего этого, лежащую очень глубоко от житейской поверхности, могли не осознавать десятки тысяч простых людей, но она существовала объективно и проявлялась в мировоззрении и деятельности определенных общественных и художественных кругов. Не абсолютизация средневекового традиционализма и имперсонализма, а пристальное внимание к путям исторического развития искусства Киевской Руси поможет нам приблизиться к правильному пониманию его сложной природы.

⁷⁴ Там же, стр. 59 и сл.

⁷⁵ В. Н. Татищев. История российская. Том второй. М.-Л. 1963, стр. 128.

⁷⁶ «История СССР с древнейших времен до наших дней». Т. I, стр. 567 (текст Б. А. Рыбакова).

⁷⁷ Н. Н. Воронин. Памятники владими́ро-суздальского зодчества XI—XIII веков. М. 1945, стр. 47.