АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ТРУДЫ ОТДЕЛА ДРЕВНЕРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
ИНСТИТУТА РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ · IX

Ю. Н. ДМИТРИЕВ

Теория искусства и взгляды на искусство в письменности древней Руси

В русской литературе вопросы теории искусства впервые были поставлены и начали разрабатываться во второй половине XVII века. Правда, в памятниках письменности более раннего времени, XV и XVI веков, нашли свое отражение споры, которые возникали по поводу отдельных иконных изображений и которые волновали подчас очень широкие слои русского общества. Однако эти споры не касались собственно искусства и содержанием их были догматические вопросы — обсуждали и спорили: соответствует ли учению, обычаям церкви то или иное изображение? Постановления Стоглавого собора 1551 года относительно иконописания также носили исключительно церковно-догматический характер.

Но в XVII веке само искусство стало предметом глубоких размышлений. Это было время, когда создавалось новое искусство, вступившее в борьбу с вековыми художественными традициями древней Руси, и когда вместе с тем русская мысль, освобождаясь от власти богословия, делала первые попытки осознать различные области накопленных знаний и опыта практической деятельности, пролагая пути их дальнейшему развитию.

Вопросы искусства приобрели в эти годы настолько большое значение, что за короткий срок — примерно три десятилетия — появилось по крайней мере семь литературных документов, различных по назначению, касавшихся истолкования искусства. Некоторые из них представляли собою небольшие, но прекрасно разработанные теоретические трактаты.

Однако, возникнув в условиях переломной эпохи, вызванные потребностями текущего дня, эти трактаты выразили взгляды, имеющие значение не только для своего времени, но значительно более широкое и общее. Авторы их впервые в русской письменности изложили в стройной системе воззрения на искусство. Но эти воззрения опирались на традиционные для древнерусской культуры авторитеты, и, — что самое важное, — теоретические положения трактатов не только не расходились, но были в полном согласии со взглядами на искусство, существовавшими в древней Руси и прежде. Об этом можно судить по отдельным высказываниям, встречающимся в различных памятниках письменности более раннего времени. Здесь нет ничего удивительного. История эстетических учений показывает, что нередко различные эпохи предъявляли к своему искусству одинаковые требования, однако одинаковые требования в различные эпохи удовлетворялись по-разному.

Русские трактаты XVII века, будучи посвящены изобразительному искусству, имеют более широкое значение и в другом отношении. Основные теоретические положения, разрабатываемые ими, применимы не к одному только изобразительному искусству, но и к другим видам искусства, к искусству вообще. И действительно, сами авторы трактатов охотно прибегают к древним, восходящим еще к античности, уподоблениям живописи литературе и литературы живописи.

Из этих памятников письменности два были полемическими. Их породила та страстная борьба, которая шла между сторонниками нового и старого искусства. Одно из этих сочинений принадлежит другу прославленного художника Симона Ушакова изографу (т. е. живописцу) Иосифу Владимирову и представляет собой апологию новой эстетики и ядовитую критику взглядов, высказываемых приверженцами старых традиций.[1] Второе написано знаменитым протопопом Аввакумом в защиту старой живописи с не менее язвительной критикой новой живописи.[2] Эти два литературных произведения — памятники борьбы двух мировоззрений — ярче, чем какие-либо иные источники, освещают сущность того, что происходило в русском искусстве XVII века. Но, связанные всем своим содержанием с интересами и потребностями того времени, потребностями текущей внутрицерковной борьбы, они будут нам менее нужны, чем пять других документов, посвященных общетеоретическим вопросам. По сравнению с часто используемыми сочинениями Иосифа Владимирова и протопопа Аввакума эти теоретические трактаты менее известны, за исключением, быть может, сочинения, приписываемого Симону Ушакову.

Это последнее носит название „Слово к люботщательному иконного писания“[3] и возникло в связи с задуманным его автором очень показательным для XVII века трудом — практическим пособием для живописцев. Пособие это, по замыслу своему совершенно непохожее на прежние руководства, так называемые „подлинники“, автор назвал „алфавитом художества“. Оно должно было состоять из изображений человеческого тела в различных положениях, которые предполагалось издать отпечатанными с медных гравированных досок. Такие образцы могли бы, по мысли автора, оказать художникам большую пользу. Вот как он объяснял свое намерение: „... вся члены телесе человеческаго нашему художеству во употребление приходящие по различному требованию написати и на медных дщицах извояну быти, ко еже напечататися ему искусне во образ и ползу всем люботщателем честныя хитростии сея, надеяся, яко вси благодарне сей залог любве моей восприимут, внегда узрети им яко много поспешествовати может...“.[4]

Изложению этого намерения предпослана обширная записка, которая должна была служить как бы обоснованием предполагаемого труда, но которая имеет, однако, совершенно самостоятельное значение. Задача „Слова“ — показать высокое значение искусства, и в удачном разре-

[1] Сочинение Иосифа Владимирова, именуемое обычно „Послание“, полностью не издано. Содержание его изложено Ф. И. Буслаевым в статье „Русская эстетика XVII в.“ (Ф. И. Буслаев, Сочинения, т. II, СПб., 1910). Извлечения из „Послания“ изданы в переводе на современный русский язык в сборнике „Мастера искусства об искусстве“ (т. IV, М.—Л., 1937). „Послание“ написано не позже 1666 года — года низложения Никона, о котором И. Владимиров говорит как о патриархе.

[2] Книга бесед протопопа Аввакума. Беседа четвертая. Пгр., 1917. — „Беседа“ написана не ранее второй трети 1673 года и не позже второй трети 1675 года (см. „Введение“, стр. VII).

[3] Опубликовано Г. Филимоновым (Вестник Общества древнерусского искусства при Московском публичном музее, Материалы, М., 1874, стр. 22—24).

[4] Там же, стр. 24.

шении поставленной задачи видна зрелость мыслей автора. Развивая основные положения, составляющие содержание „Слова“, он обнаруживает попутно свое понимание сущности искусства и его отношения к действительности, что представляет для нас наибольший интерес.

Г. Д. Филимонов, издавший „Слово“, отметил совпадение заключительной фразы этого сочинения с надписью, помещенной Симоном Ушаковым на исполненной им иконе Спаса, находящейся в соборе Троице-Сергиевой лавры.[1] Такое совпадение делает очень убедительной мысль, что именно Симон Ушаков и написал „Слово“, тем более, что кто-либо иной из его современников вряд ли мог претендовать на составление и издание подобного руководства для художников. Мнение об авторстве Ушакова укрепилось в научной литературе, и мы последуем за установившейся традицией, никем не оспариваемой.[2]

Три других сочинения взаимно связаны своим происхождением.

Первое из них — записка Симеона Полоцкого, составленная на имя царя Алексея Михайловича по поводу недостатков в деле иконописания.[3] Она не издана полностью и известна по рукописному сборнику Государственной Библиотеки СССР им. В. И. Ленина, в котором занимает восемнадцать мелко исписанных страниц в четвертую долю листа.[4] Подробно и красочно описывая недостатки русского иконописания того времени, о которых, впрочем, постоянно говорят различные авторы и правительственные документы, Симеон Полоцкий разъясняет значение иконописания, опираясь на авторитет „отцов церкви“. В предисловии к записке изложена просьба, чтобы царь предложил собору трех патриархов, созванному в Москве по делу Никона, обсудить эту записку, поднимаемые ею вопросы о недостатках русского иконописания и выработать меры к устранению последних. Записка была составлена, следовательно, в 1667 году, когда от рассмотрения дела Никона патриархи перешли к другим вопросам устройства русской церкви, или же в начале 1668 года, если судить по дате следующего документа.

Вопросы, поднятые Симеоном Полоцким, действительно стали предметом обсуждения собора, что видно по грамоте, данной в Москве 12 мая 1668 года от имени александрийского патриарха Паисия, антиохийского патриарха Макария и московского патриарха Иоасафа. Однако собственно состоянию русского иконописания и мерам к улучшению его грамота уделяет немного внимания, говорит о том и другом лишь в конце и весьма общо. Бóльшая же часть ее занята рассуждениями об искусстве, которые образуют в целом превосходный теоретический трактат, содержащий апологию искусства. Хотя Симеон Полоцкий был не только инициатором обсуждения собором вопросов иконописания, но и принимал участие в деятельности собора, тем не менее не он был, повидимому, автором этой грамоты: настолько отличается она широтою рассуждения, подбором доводов и самым своим построением от записки Симеона.

---

[1] Там же. Примечание. — С. Ушаков умер в 1686 году.

[2] Впрочем некоторые историки древнерусского искусства ограничивали авторство Ушакова. „Судя по тяжелому [?] книжному языку, — писал Н. П. Кондаков, — Симон предоставил свои взгляды и опыты для изложения безымянному книжнику, о личности которого высказаны разные догадки“ (Н. П. Кондаков. Русская икона. Текст, ч. I. Прага, 1931, стр. 50).

[3] Л. Майков. Симеон Полоцкий о русском иконописании. СПб., 1889; его же. Симеон Полоцкий. Очерки из истории русской литературы XVII и XVIII столетий. СПб., 1889. (В дальнейшем приводится сокращенно — Симеон Полоцкий).

[4] Рум. № CCCLXXVI, лл. 12—20.

Грамота трех патриархов была подтверждена в 1669 году царской грамотой, которая повторяла в сокращенном и несколько измененном виде ее рассуждение о значении искусства.[1]

И „Слово", написанное Симоном Ушаковым, и записка Симеона Полоцкого, так же как и грамота трех патриархов, сохранились, или, правильнее будет сказать, известны в настоящее время в одном экземпляре, притом сочинение Ушакова и грамота — в копиях более позднего времени. Но тем не менее можно полагать, что в свое время эти первые опыты русской мысли в области теории искусства получили распространение, и их хорошо знали в кругу московских деятелей культуры последних десятилетий XVII века. Так можно думать на основании еще одного труда, посвященного искусству, который возник в указанный период. Составлен он, как полагают, Карионом Истоминым — известным деятелем конца XVII—начала XVIII века, автором ряда сочинений по догматике, истории, педагогике, переводчиком, стихотворцем, человеком близким к патриаршему и царскому дворам. Труд этот носит то же название, что и сочинение Симона Ушакова: „Слово к любоотщателем иконного писания",[2] но представляет собою компиляцию, составленную из всех четырех известных нам произведений — „Слова" Симона Ушакова, записки Симеона Полоцкого, грамоты патриархов и царской грамоты. Соединить их вместе было удачной мыслью, и сделать это можно было без каких-либо натяжек, так как все названные сочинения в своих теоретических рассуждениях ставили перед собою одну задачу — показать высокое значение искусства, давали ей одинаковое решение, были проникнуты одинаковыми мыслями, опирались на одни и те же авторитеты и даже иногда пользовались одними и теми же доводами. Компиляция сделана очень искусно, и плодом ее явился трактат, стройный композиционно и богатый содержанием, хотя и не заключающий в себе новых, оригинальных суждений.

Основной задачей перечисленных произведений было доказательство важного, общественного, — как сказали бы мы теперь, — значения искусства. Но в рассуждениях на эту тему нашли свое выражение взгляды современников также и на другие стороны искусства, о чем мы уже говорили в отношении „Слова" Симона Ушакова, но что относится в такой же степени и к остальным произведениям. Внимание их авторов не останавливается на ряде вопросов, которые имеют для нас наибольший интерес, но отношение их к этим вопросам нетрудно выяснить, вникая в их рассуждения. Мы будем поэтому искать в рассматриваемых сочинениях и найдем ответы на более широкий круг вопросов, чем те, которые прямо ставили и на которые отвечали их авторы.

Прежде чем приступить к разбору взглядов на искусство, выраженных в рассматриваемых произведениях письменности, необходимо дать читателю общее представление о последних: об их содержании, применяемых доказательствах, используемых источниках, о мировоззрении авторов. Удобнее всего это сделать сокращенным изложением наиболее замечательных произведений — „Слова" Симона Ушакова и

---

[1] П. Пекарский. Материалы для истории иконописания в России. Известия имп. Археологического общества, т. V, вып. 5, СПб., 1865. (В дальнейшем приводится сокращенно — Материалы). Акты Археографической экспедиции, т. IV, стлб. 224—226.

[2] „Слово" издано полностью: А. Никольский. Слово к любоотщателем иконного писания. Вестник археологии и истории, вып. XX, СПб., 1911. — „Слово" известно по сборнику, который А. И. Соболевский признает автографом Кариона Истомина. На этом основании А. Никольский приписывает авторство „Слова" К. Истомину (см. там же, стр. 69).

грамоты трех патриархов, сохранив в изложении все важные и характерные особенности русских трактатов об искусстве. Такое изложение, кроме того, послужит основой, на которую сможет опереться предлагаемое исследование, поскольку самые произведения, являющиеся его объектом, невозможно воспроизвести здесь полностью.

Содержание „Слова к люботщательному иконного писания", приписываемого Симону Ушакову, мы передаем по печатному тексту, сверенному с рукописью, по которой оно издано.[1] Мы учли также сокращенный перевод „Слова" на русский язык — перевод не во всем удачный.[2]

Содержание „Слова" следующее.

Бог, сотворивший человека, дал ему особую способность — „душевную силу", называемую „фантазией", — изображать всевозможные вещи. Этим, свойственным естеству человека дарованием бог наделил всякого, но в разной степени. Одни могут создавать подобия видимого без труда, другим обучение искусству дается с большими усилиями.

Из многих и различных художеств (под этим словом понимались как все виды искусства, так отчасти ремесла и различные знания вообще) только семь считаются свободными. В их числе первенствующим, „началодержательным" у древних греков было, по свидетельству Плиния, „иконотворение", т. е. изобразительное искусство, которое само разделяется на шесть видов. Между ними живопись превосходит все остальные, потому что точнее и живее воспроизводит („вообразует") оригинал („вещь предприятую"), яснее передает подобие всех его качеств, а также и потому, что более употребительно церковью.[3]

Изобразительное искусство было в большом почете во все века, во всех странах и во всех слоях общества, так как везде было в большом употреблении „великия ради пользы своея". „Образы", т. е. изображения, „суть живот памяти, память поживших, времен свидетельство, вещание добродетелей, изъявление крепости, мертвых возживление, хвалы и славы бессмертие, живых к подражанию возбуждение, действу воспоминание". „Образы", т. е. изображения, делают то, что отстоящее далеко предстоит перед нами и находящееся в разных местах „в едино предъявлятися время".[4]

Поэтому в древние века это славное художество было так любимо, что не только „благородные" обучались ему, но и „славные" цари занимались им, „кисть скипетру присовокупляше". Ибо если царь царей и господь господ является первым „образотворцем", почему же и земным царям „образотворение" нельзя приписать в похвалу? Первый же „образодетель" есть сам бог, ибо он сотворил человека по образу и подобию своему и, будучи бесплотен и неописуем, принимал различные телесные образы, являя себя человеку. Следовательно, сам бог есть образотворец, и если в заповедях своих он запрещал создание „образов", т. е. изображений, то рассуждающий разумно поймет, что запрещение говорит о создании идолов-образов, почитаемых за бога, а не обычных изображений, „красоту приносящих, духовную пользу деющих и божественная нам смотрения являющих". Христианские

---

[1] „Слово" Симона Ушакова помещено в начале рукописного „Подлинника", хранящегося в Государственной Публичной библиотеке им. Салтыкова-Щедрина под шифром О. XIII-4.

[2] Сборник „Мастера искусства об искусстве", т. IV, 1937.

[3] Вестник Общества древнерусского искусства. . ., стр. 22.

[4] Там же.

изображения почитаются не в качестве богов, и не вещь чтится в них, но „первообраз“.[1]

Не только сам бог „иконописательства есть художник“, но и все существующее и воспринимаемое чувством зрения имеет таинственную и удивительную силу этого художества, так как всякая вещь, если она будет поставлена перед зеркалом, напишет в нем свой образ. Разве не чудо, — восклицает автор, — что безо всякого чуда возникает чудесный образ, который перед движущимся человеком — движется, перед стоящим — стоит, перед смеющимся — смеется, перед плачущим — плачет и перед делающим что-либо иное — делает то же, во всем является живым, хотя ни тела ни души человеческих не имеет. Точно так же и в воде, на мраморе и на иных вещах, хорошо выглаженных, видим мгновенно изображающиеся, но не создаваемые трудом „образы“ различных вещей („всяких вещей образы в единой черте времене, всякого трудоположения кроме пишимы быти видим“).[2]

Не бог ли сам, а также естественными свойствами природы („сущим естеством“) учит человека „художеству иконописания“? Поэтому церковь с самого начала приняла иконные изображения. От икон, говорит автор, происходит так много чудес, что объять последние числом было бы все равно, что взвесить огонь, измерить дыхание ветров и сосчитать падающие капли дождя. Кровью и страданиями мучеников церковь защитила почитание икон от гонений, которые были воздвигнуты на них по наущению дьявола.[3]

Почитающие иконы, лобызая и поклоняясь им, возводят свой ум к первообразам. Поэтому человек и стремится искуснее научиться их изображению. Художник старается „мученические страдания живо изображати“, чтобы зритель проникся сочувствием к ним и стал как бы соучастником изображаемого. Так случилось некогда с Василием Великим. Готовясь произнести похвальное слово о Варлааме, он увидел изображение мученического подвига этого святого и, восхищенный искусством живописца, воскликнул, что художник представил этот подвиг лучше, чем он, оратор, мог бы сделать словами. Так подобает писать всем художникам, чтобы их произведения вызывали такое же удивление и об этих произведениях можно было бы сказать то же, что сказал Василий Великий об увиденном им изображении.[4]

На этом заканчиваются рассуждения автора „Слова“ об искусстве, и он переходит к осуждению тех художников, которые, заботясь о „земных прибытках“, относятся к своему искусству с небрежением, пишут изображения, достойные смеха и вызывающие поругание „чюждестранных“. В заключение автор говорит о своем, уже известном нам намерении способствовать повышению мастерства живописцев изданием „алфавита художеств“.

Предваряя предстоящий разбор высказанных в „Слове“ суждений, отметим здесь одну черту его, обращающую на себя внимание. Автор „Слова“ целиком находится под влиянием церковных воззрений, и иначе, конечно, не могло быть. Но он — человек XVII века, и мысль его устремляется за ограничивающие, старые пределы церковных догм. В своих размышлениях он обращается к явлениям природы и естественным свойствам человека, к общественному значению искусства и на время забывает при этом об интересах церкви. Эта черта, столь

---

[1] Вестник Общества древнерусского искусства. . ., стр. 22—23.
[2] Там же, стр. 23.
[3] Там же, стр. 23—24.
[4] Там же, стр. 24.

показательная для развития русской мысли XVII века, свойственна также грамоте 1668 года, прибегающей к примерам из русской и всемирной истории, к ссылкам на сочинения византийских и античных авторов. Рассмотрим также и ее содержание.

Если мы захотим разыскать начало этого славного искусства живописи, — говорится в начале грамоты, — мы найдем, что первый художник есть бог, потому что он захотел сотворить человека. Сотворим, сказал, человека во образ и подобие наше. Итак, первейший образ человека есть сам господь бог, производный или произведенный — человек. Поэтому образ есть как бы некое подражание. Но также и икона (греческое ἴκον означает „образ", „изображение", „подражание") потому так называется, что она есть отношение образа к образу, основанное на подобии („аки сношение есть образа ко образу с неким подобием"). Следовательно, „хитрость иконную", т. е. искусство изображения, изобрел первый не Гигес Индийский, как предполагал Плиний, и не Пирр, как думал Аристотель, и не Полигнот, как судил Феофраст, и не египтяне, не коринфяне, и не хияне, или Афины, были первыми открывшими это славное искусство, как думают некие, но только тот самый господь, которого называют виновником всяких искусств и знаний, украсивший небо звездами и землю цветами.[1]

Мудрые греческие мужи написали завет, чтобы никто из рабов или пленников не учился „хитрости иконной", т. е. искусству, но только дети благородных и сыновья „советничьи" обучались этому „художеству". Не иначе узаконили и древние римляне. Между ними один из первых был род Фавиев, происходивший от Фавия — прославленного художника,[2] который, по выражению другой грамоты, грамоты Алексея Михайловича, „не меньшую стяжа похвалу иконною кистию, яко прочии мечем и копием острым".[3] Митродор, которого Павел Емилий просил обучить нескольких юношей, чтобы они могли украсить красками преславные победы последнего, был одновременно философом и художником. Но почему не привести в пример царей и первейших князей, не гнушавшихся искусством, как делом неприличным своему достоинству, но почитавших за величайшую себе честь держать в правой руке не только скипетр, но и кисть живописца, напоенную различными красками?[4]

Живописью („иконным писанием") как магнитом был привлечен Богарис, именуемый и иным именем — Баризис. Он — первый христианин из болгарских князей, — увидев написанное на стене изображение „Второго пришествия" Христа, показывавшее славу святых за их добродетели и, на противоположной стороне, адские казни, которыми по заслугам будут мучиться нечестивые после последнего суда, — принял христианство, пораженный этим изображением. Грамота повторяет легенду о том, будто и великий князь киевский и „всея России" Владимир уверовал и крестил всю Русскую землю после того, как учитель Кирилл философ показал ему изображение того же „Второго пришествия", написанное на ткани. Григорий Назианзин рассказывает, как некий развратный юноша, увидев „своими очами преизрядного некоего любомудреца честное изображение, сиречь Полемонов, пред дверьями блудилища поставленное", так устрашился им, что удержался от разврата, как будто бы, находясь перед изображением, он был пронзен стрелою

[1] П. Пекарский. Материалы, стлб. 321.
[2] Там же.
[3] Там же, стлб. 329.
[4] Там же, стлб. 321—322.

или неожиданным ударом грома.[1] Воистину, изложить подробно все похвалы живописи („иконному писанию") было бы то же, что чашею исчерпать Атлантическое море, как говорится в пословице. Однако автор или авторы грамоты не хотят полениться и напоминают несколько христианских легенд.[2]

Так как искусство живописи („хитрость иконного писания") такой честью превосходит другие искусства, как солнце превосходит планеты, как огонь — прочие стихии, а весна другие времена года, орел — всех птиц, и лев — всех зверей, то поэтому достойно и правильно почитать искуснейших живописцев особой честью и вознести их достойным почитанием, так как живописец („иконный писатель") есть служитель церкви и повествователь всяких священных и мирских историй и дел, превосходящий писателя.[3]

Ни для кого не секрет, что Юлий Цезарь вдохновился на бранные труды, видя изображение торжества Александра Македонского, и что поэтому римские власти установили, чтобы никто не смел писать его изображение, кроме Ахиллеса, и никто не отливал бы статуи „сильного Александра", кроме Лизиппа, как о том свидетельствует Гораций.[4]

„Образы", т. е. изображения, — это некии ученые и неусыпные проповедники или ораторы, отчего обычно, особенно же Иоанном Дамаскиным, именуются книгами для неграмотных. Это, говорят, — книги, с первого же взгляда на которые „должайшая история" изъясняется только несложными рисунками и красками — „малыми знамены токмо и шары", так что „писание" это скоро и нагляднейшим образом доходит до нашего ума. Не погрешил Симонид, сказавший: „иконное писание" (живопись) — это молчащая поэзия, поэзию же называл он говорящей живописью. Не разошелся с правдою и Платон, величайший мудрец, говоривший: созданное художником изображение воистину живет, однако в величии своем не говорит, но молчит.[5]

Потому подписавшие грамоту судили, что было бы прилично и справедливо, дабы в великом городе Москве, гнезде благочестия и почитательнице этого замечательного искусства — „сея преизрядные хитрости", — занимающиеся „иконным писанием", т. е. живописью, будут почитаемы и вознесутся „на место некое честного достоинства", а не сочтутся за малопочитаемых и тем более за „малоценные и праздные чести люди", ибо, как уже сказано, искусство живописи — „дело иконного писания" — удивительно, славно и достойно царей. Честь, воздаваемая изображению, переносится на того, кто изображен; „честь образа к чести первообразного возносится", говорит Василий Великий. Но так еще прежде него мудрец Стагерит ясно учил: это есть „движение ко образу и вещи образуемой", что Афанасий объясняет подобием царского образа, говоря, что видящий изображение царя видит в нем самого царя, видящий царя узнает его по изображению.[6]

Честь, воздаваемая таким обычаем искуснейшим художникам, заботящимся о церковной красоте, возводится на творца неба и земли как на первого, украсившего звездное небо изображением зверей (т. е. знаками зодиака), покрывшего землю светлым одея-

---

[1] П. Пекарский. Материалы, стлб. 322.
[2] Там же, стлб. 322—323.
[3] Там же, стлб. 323.
[4] Там же.
[5] Там же, стлб. 323—324.
[6] Там же, стлб. 324.

нием, расцвеченным цветами, и создавшего „душю словесною“ человека — „великого мира малое изображение“.[1]

В заключение грамота приводит деление художников на шесть „чинов“ по степени их умелости, заимствованное у Григория Богослова, и указывает меры, которые должны быть осуществлены правительством для поддержания искусства в состоянии, отвечающем его интересам. При этом можно отметить следующее. Грамота находит нужным оговорить, что она имеет в виду не только тех, кто исполняет иконы, но и тех, кто пишет „мирские вещи“. Грамота говорит, следовательно, *об искусстве вообще — и религиозном и светском — и* предлагает государственное регулирование всей художественной деятельности. Однако речь идет при этом только об искусстве, так сказать, высоком. Она отличает живописцев, пишущих иконы и „мирские вещи“ (под которым подразумевает, повидимому, исторические изображения и портреты), от мастеров, пишущих „простые вещи“ — дело, с ее точки зрения, недостойное первых. Грамота запрещает попрекать художников их деятельностью, привлекать их наравне с посадскими людьми к несению служебных повинностей и понуждать их писать „простые вещи“: „и никто ни дерзнет в достойной их хитрости укоряти и со гражданством в служении всяком счисляти и понуждати и простых вещей писати, да не примут на ся клятвы“.[2]

Передавать содержание царской грамоты 1669 года, подтверждающей грамоту трех патриархов, нет надобности, поскольку ее рассуждения о значении искусства представляют собою сокращенное изложение последней, написанное, впрочем, лучше отдельных мест этой грамоты. Небольшие дополнения в доводах, сделанные при этом, не содержат в себе каких-либо новых мыслей.

Мы не станем излагать также и содержания пространной записки Симеона Полоцкого. В таком усложнении нашего очерка нет надобности. Сделаем только несколько замечаний. Записка Симеона Полоцкого, затрагивая тот же вопрос о состоянии современного ей иконописания, отличается от обеих грамот ходом рассуждений и более узким взглядом. В ней встречаются доводы, использованные и в „Слове“ Симона Ушакова и в грамотах, однако в целом у Симеона Полоцкого своя аргументация. В отличие от „Слова“ и в еще большей степени от грамоты, в рассуждениях Симеона Полоцкого об искусстве (главным образом об иконописи в собственном смысле слова) виден богослов и деятель церкви. Но и он ставит вопросы, касающиеся искусства вообще, и его рассуждения об искусстве содержат те же мысли и те же основные положения, что и указанные памятники письменности. Некоторые же из его доводов существенно дополняют рассуждения последних и разъясняют новые стороны во взглядах на искусство в XVII в. Этими доводами записки Симеона Полоцкого мы и воспользуемся, изложив их в своем месте.

„Слово“, написанное Симоном Ушаковым, и обе грамоты также, конечно, в значительной степени проникнуты богословскими идеями — это произведения средневековой мысли. Но нас указанная сторона рассматриваемых сочинений занимать не будет. О связях средневекового, в частности древнерусского, искусства с религией говорилось и писалось очень много; кстати заметить, значение этой важной связи сильно преувеличивалось, о чем нам представится случай сказать

---

[1] Там же.
[2] Там же, стлб. 325.

позднее. Нас интересуют другие стороны во взглядах древней Руси на искусство, не менее, если не более, важные для его понимания.

Рассуждения авторов рассматриваемых произведений письменности исходят из того убеждения, что искусство есть подражание. По ясному определению грамоты 1668 года, нам уже известному, „икона, того ради наречетца" (потому так называется) „яко аки сношение есть образа ко образу с неким подобием".[1] Помимо отношения сходства, между изображением предмета и изображаемым предметом не усматривается никакого иного отношения. Понятие „образ" имеет у авторов рассматриваемых трактатов не то значение, что в наше время. Образ означает изображение, воспроизведение, но может означать и форму, которую принимает явление. Он существует не только в искусстве, но также — и прежде всего — вне искусства, в природе. Искусство воспроизводит образы, имеющиеся в природе. Образ в природе, как и в искусстве, есть нечто подражающее, воспроизводящее „первообраз". Такое определение образа дает та же грамота 1668 года. Она выводит его из примера с человеком, „образ" которого бог создал по образу и подобию своему, из чего следует, что „образ есть аки некое подражание".[2] Симон Ушаков говорит об образах предметов, отраженных в зеркальной поверхности.[3] Вместе с этим понятие „образа" включает в себя представление о форме. Образ имеет телесную, зримую форму.[4]

Искусство передает лишь то, что имеет материальную, „плотскую", по выражению Симеона Полоцкого, форму. То, что этой формы не имеет, не может быть изображено, оно — не изобразимо. В силу этого божество и ангелы не изобразимы: они не имеют образа, их нельзя видеть. „В божественное бо существо не прилагается образ", — пишет Симеон Полоцкий, ссылаясь на Иоанна Дамаскина, — „божия бо существа невозможно видеть". Изобразимы и потому изображаются лишь те телесные облики („плотское смотрение"), которые принимало божество или принимали ангелы, являясь людям.[5]

Искусство изображает предметы, имеющиеся в природе, подражая им. Симон Ушаков уподобляет изображения, создаваемые искусством, отражениям, возникающим в зеркальной поверхности. Такое сопоставление было распространено, и им воспользовался также Симеон Полоцкий: портрет богоматери, написанный евангелистом Лукою, он сравнил с зеркалом: „и тако убо устроив, яко в зерцале", — написал он в похвалу работе художника.[6]

Художник изображает то, что видит или знает по описаниям. „Премудрый художник, — говорит Иосиф Владимиров, — что он видит или слышит, то и начертывает в образах или лицах, согласно слуху или видению уподобляет".[7] Симеон Полоцкий поясняет, как художник может создавать изображения вещей, которых ему не приходилось видеть. Автор сравнивает живописца с пчелой: „Яко ж и трудолюбивии пчелы многим облетанием в лузех от благовонных цветов прекрасная и полезная во единаго сота сладость любохитросне соби-

---

[1] П. Пекарский. Материалы, стлб. 326—329; Акты Археографической экспедиции, т. IV, стлб. 224—226.
[2] П. Пекарский. Материалы, стлб. 322.
[3] Вестник Общества древнерусского искусства..., стр. 23.
[4] Там же, стр. 22.
[5] Указ. рукопись, лл. 20 и 14.
[6] Там же, л. 13 об.
[7] Ф. И. Буслаев. Русская эстетика XVII в. Сочинения, т. II стр. 432.

рают... в лепоту бо и живописец собирает отвсюду и тщится описати не токмо видимыя вещи века сего, но и невидимых касается начертанием. Земным вещми воявление производит, да видимыми знамении не видимаго разумевают, невидимая от создания мира тварми разумеваема видима бывают".[1] То есть подобно тому как трудолюбивые пчелы, много раз облетая поля, собирают в одни соты прекрасную и полезную сладость благоухающих цветов, так и живописец собирает отовсюду и при помощи собранного старается изобразить не только виденные им современные ему вещи, но рисует также вещи, им не виденные. Он представляет их через посредство существующих вещей, чтобы при помощи видимого рисунка люди узнавали то, что не видели; невидимое, существовавшее в прошлом, будучи познано, может сделаться видимым.

Если задача искусства состоит в изображении видимых и познаваемых вещей путем создания их подобия, подражая им, то тот род искусства будет выше, который сможет передать подобие этих вещей лучше, полнее, нагляднее. Именно в этом, по мнению Симона Ушакова, заключается преимущество живописи. Она „по толику протчиа виды (искусства) превосходит, по елику тончае и живее вещь предприятую вообразует, подобие всех качеств светлее (т. е. яснее) предъявляюще".[2] В том же „Слове" Симона Ушакова рассказывается, как мы помним, о Василии Великом, который, намереваясь выступить с речью в похвалу святому Варлааму, признал себя побежденным художником, изобразившим подвиги святого лучше, нагляднее, выразительнее, чем он, оратор, мог бы это сделать словом.[3]

В исследованиях, посвященных древнерусскому искусству, последнее очень часто истолковывается как искусство символическое и мистическое, сознательно противопоставляющее себя действительности. В отношении рассматриваемых произведений письменности XVII века можно уже сейчас заметить, что в их истолковании искусства вовсе нет места какому-либо мистицизму, что последний чужд им. Они также далеки и от символического толкования искусства, понимания изображений как условных формул, выражающих некие отвлеченные идеи. Напротив, все рассуждения их противоречат подобного рода взглядам.

Авторы рассматриваемых сочинений разделяют мысль о сходстве искусства и литературы, живописного изображения и слова, решающих разными средствами одни и те же задачи. Грамота 1668 года называет изображения неусыпными учеными, проповедниками или ораторами („образы суть учении нецыи и проповедницы неусыпнии или ветии").[4] Постоянно проводится сравнение изображения с книгой, сделанное И. Дамаскиным. Часто повторяется мнение, что живопись передает содержание лучше, нежели слово. „Прилежнейшии живописцы, — пишет Симеон Полоцкий, ссылаясь на Григория Богослова, — многащи налогают шары (т. е. краски), да совершеншее слова писание предпоставляя".[5] Эта мысль о сходстве живописного изображения и слова — одна из тех мыслей, высказанных русскими авторами XVII века, которые повторялись в разные эпохи и пережили многие столетия. В грамоте 1668 года в подтверждение своей мысли автор приводит изречение античного поэта VI века до н. э. Симонида: „непогреший убо Симонид,

---

[1] Указ. рукопись, л. 16.
[2] Вестник Общества древнерусского искусства..., стр. 22.
[3] Там же, стр. 24.
[4] П. Пекарский. Материалы, стлб. 323—324.
[5] Указ. рукопись, л. 15 об.

глаголавый — иконное писание молчное быти пиитство, пиитство же быти глаголюще иконное писание".[1] Эту „блестящую антитезу греческого Вольтера", по выражению Лессинга,[2] вспомнил не только автор грамоты, написанной в Москве в XVII веке: мысль, выраженная античным поэтом, будет повторяться до наших дней.

Задача искусства, так же как и литературы, в понимании авторов рассматриваемых произведений письменности, отнюдь не ограничивается проповедью учений церкви и удовлетворением ее потребностей. Взгляды этих авторов, в том числе Симеона Полоцкого, мысли которого заняты вопросами состояния иконописания, значительно шире. Вспомним, как выразил Симон Ушаков назначение искусства: оно рассказывает о прошлом, говорит о добродетелях и мужестве, увековечивает славу, возбуждает живых к подражанию совершенным подвигам и т. д.[3] В другом месте Симон Ушаков пишет об „образах", т. е. изображениях, „красоту приносящих, духовную пользу деющих и божественная нам смотрения являющих".[4]

Из этих и подобных им высказываний можно увидеть, что в представлении их авторов искусство обладает неким познавательным значением. „Малыми знамены токмо и шары", т. е. при помощи несложных, простых рисунков и красок оно рассказывает зрителю „должайшая история".[5] Искусство знакомит зрителя с тем, что находится далеко от него, и показывает одновременно то, что находится в разных местах. С помощью искусства человек узнает о вещах, существовавших в прошлом.[6]

Вместе с тем искусство служит целям прославления. Оно прославляет божество, основоположников церкви — учителей и мучеников последней, подвиги военноначальников, деяния царей и вельмож. Симеон Полоцкий пишет, переходя на размер силлабического стиха, о тех, кто „царей своих образы не презирают и вельмож царевых в забвение не полагают, ибо мужества ради их во бране словесы извествуют и образы их написуют, ови победы над главою венчающия, овия же сущим в сане поклоняющиеся...".[7]

Важнейшее значение искусства заключается в его действенности. Оно влияет на умозрение человека, воздействует на его волю, направляет его деятельность. Посредством искусства распространяется учение церкви и произведения живописи сравниваются с проповедниками и ораторами. Искусство показывает образцы поведения, побуждает зрителя следовать им. Сила воздействия искусства велика. Изображение „Страшного суда" заставило болгарского царя Бориса (Богариса) и русского великого князя Владимира переменить веру — отвергнуть язычество и принять христианство. Изображение побед Александра Македонского вдохновило Юлия Цезаря на бранные подвиги. Статуя Полемона, поставленная перед „дверьми блудилища", поразила развратного юношу подобно удару грома и стала причиной его исправления...[8] Таково влияние искусства на человека.

---

[1] П. Пекарский. Материалы, стлб. 324.
[2] Г. Лессинг. Лаокоон. Изогиз, 1933, стр. 58.
[3] Вестник Общества древнерусского искусства..., стр. 22.
[4] Там же, стр. 23.
[5] П. Пекарский. Материалы, стлб. 324.
[6] Вестник Общества древнерусского искусства..., стр. 22.
[7] Указ. рукопись, лл. 18—18 об. См. также: Л. Майков. Симеон Полоцкий, стр. 145—146.
[8] П. Пекарский. Материалы, стлб. 322.

Наконец есть еще одно качество искусства, отмечаемое или подразумеваемое трактатами, качество это — красота. Мысль о том, что искусство есть красота, хотя и не развивается подробно, однако постоянно высказывается как мысль привычная, понятная, всеми признаваемая. Красота составляет содержание искусства: „премудрый художник" передает в произведениях своих „первообразную красоту",[1] т. е. красоту, существующую в мире, свойственную тому, что он, художник, изображает. Сами произведения искусства прекрасны.[2] Симон Ушаков сопоставляет их с небом, украшенным звездами, и с землей, одетой цветами.[3] Живопись, иконы в частности, служит украшением храмов и постоянно называется красотою церкви. Безобразные — свойство отрицательное. Симеон Полоцкий приводит легенду об одном художнике, изобразившем богоматерь, а под ногами ее диавола. Последнего он написал безобразным: „грубо и гнусно", чем возбудил гнев диавола, который явился художнику во сне с угрозами, а затем разрушил подмостки, на которых работал мастер. На помощь художнику пришла богоматерь и спасла его.[4]

Рассматриваемые теоретические рассуждения об искусстве, порожденные возникшей потребностью осознать некоторые общие вопросы искусства, исходили из интересов определенной общественной среды и отразили претензии и требования, предъявляемые к искусству этой средой.

Во всех названных литературных документах и в особенности в записке Симеона Полоцкого выступает решительно выраженное притязание на искусство со стороны господствующих слоев общества. Проводится мысль, что занятие искусством — дело достойное „благородных", „вельмож", „начальствующих в мире" и даже самих царей. Упражняясь в искусстве, они возвышают его. С сочувствием рассказывается об обычае, существовавшем в древней Греции, который запрещал обучаться искусству рабам и пленникам, чтобы „токмо благородных чада и советничьи дети тому художеству навыкают".[5] Одна из задач искусства, в изображении записки Симеона Полоцкого, — прославление вельмож и царей. В другом месте Симеон Полоцкий пишет, что „царствующие", „не... довольствуют венцы и диадимы и багряницы цвет, числими ж законы и дани начальствуемых множества сплескати сими царство, но требуют и поклонения, от него ж честньшии возмнятся, не да сами покланяемы бывают точию, но и во творениях ж и шарех да будет честь им исполньшая же и совершеншая".[6]

И „Слово" Симона Ушакова, и записка Симеона Полоцкого, и грамоты 1668—1669 годов, и компиляция Кариона Истомина — все они ведут борьбу против тех дешевых икон, потребителем которых был народ — „простая чадь".[7] Несомненно, авторы этих литературных

---

[1] Указ. рукопись, лл. 14, 17, 17 об., 18.

[2] Там же, л. 20.

[3] Вестник Общества древнерусского искусства..., стр. 324.

[4] Указ. рукопись, л. 18. — Эту средневековую легенду Симеон Полоцкий пересказал и в стихотворении „Икона богородицы". См.: Л. Майков. Симеон Полоцкий, стр. 148—149.

[5] Вестник Общества древнерусского искусства..., стр. 22; П. Пекарский. Материалы, стлб. 321.

[6] Указ. рукопись, л. 14 об. Ср. „Слово" К. Истомина; А. Никольский. Слово к любопытателем иконного писания. Вестник археологии и истории, вып. XX, 1911, стр. 72.

[7] Указ. рукопись, л. 17; Л. Майков. Симеон Полоцкий, стр. 145.

документов искренне считали живопись указанных икон плохой, не соответствующей требованиям, предъявляемым ими искусству. Однако, по сути, дело заключалось в существовании двух разных искусств — искусства господствующих классов и искусства, создаваемого народом или во всяком случае распространяемого в народе, признаваемого им. Борьба против этого искусства представляла собою не что иное, как одно из проявлений классовой борьбы. Она была не только поводом, но и причиной возникновения первых русских „трактатов" по теории искусства, которые своей апологией искусства, возносившей его, оправдывали и обосновывали „высокое" искусство господствующего класса и свою борьбу против того искусства, потребителем которого был народ.

Авторы „трактатов" — не только Симон Ушаков, но и другие — были в той или иной степени сторонниками новой, складывавшейся в то время живописи. В частности, Симеон Полоцкий сочувственно говорит о распространении в России портретной живописи.[1] Он заявляет себя приверженцем „светлой" живописи, объясняя, почему старые иконы бывают темными.[2]

Но при всем том, при всех этих связях русских трактатов с современностью, и несмотря на то, что они представляли собою совершенно новое явление в истории русского искусства и в истории русской мысли, — основные положения, высказанные в них, отнюдь не были новыми, но имели широкое распространение и ранее. Истории эстетических воззрений они хорошо известны.

Что искусство есть красота, что изображение есть подражание, что искусство, прежде всего живопись, доставляет людям знание, поучает их, прославляет деяния героев, возбуждает в зрителях высокие помыслы и вдохновляет на славные дела, — такие взгляды переходили из эпохи в эпоху и нередко излагались более или менее одинаково. Если взять эти положения в их общей форме, то окажется, что их разделяли и античность, и западноевропейское Средневековье, и Возрождение. Они встретятся в сочинениях XVIII века и отчасти останутся в обиходе позже, когда наука даст уже более глубокое истолкование искусства.

Но было бы неверно думать, что взгляды наших трактатов определились „западными идеями", которые проникали к нам в XVII веке „и озарили новым, до тех пор неведомым светом скромную мастерскую древнерусского живописца", — как говорил по поводу сочинения Иосифа Владимирова Ф. И. Буслаев.[3]

В действительности эти взгляды сложились на совсем иной основе — на основе иного теоретического, философского и богословского наследства, которое уже давно стало достоянием древней Руси.

Тот, кто знаком с сочинениями византийских теоретиков, посвященными вопросам искусства, тот без труда, конечно, увидит тесную связь наших трактатов с этими сочинениями. Русские трактаты XVII века не только разрабатывают положения, выдвинутые Иоанном Дамаскиным, Василием Великим, постановлениями соборов иконоклаcтов и т. д., но широко используют и их аргументацию. Однако и тот, кто вовсе не знает византийских теоретиков и не имеет почему-

---

[1] Л. Майков. Симеон Полоцкий, стр. 145; указ. рукопись, л. 18 об.
[2] Там же, стр. 144; указ. рукопись, л. 20.
[3] Ф. И. Буслаев. Русская эстетика XVII века. Сочинения, т. II, СПб., 1910, стр. 423 и 428—429.

либо возможности ознакомиться с их взглядами, должен будет убедиться в справедливости сказанного, на основании ссылок авторов трактатов на указанные авторитеты и выдержек из их сочинений. Особенно наглядна в этом отношении записка Симеона Полоцкого со старательно сделанными сносками, указывающими использованные им источники.

Но несомненно и то, что русские трактаты представляют собою не простой пересказ взглядов византийских теоретиков-богословов и не механическую компиляцию из их сочинений. В этих трактатах произведен отбор положений, выдвинутых греческими авторами, некоторые положения даны в ином изложении, возможно в ином осмыслении. Здесь нет необходимости сопоставлять наши трактаты с сочинениями византийцев и выяснять точнее отношение первых ко вторым. Это — совсем особая тема, большая и сложная работа. Но можно и важно отметить, что „Слово" Симона Ушакова, записка Симеона Полоцкого и обе грамоты — каждый документ в отдельности — оригинальны в развитии мыслей, построении рассуждений, в выборе аргументов. В этом отношении они — самостоятельные произведения. Несомненно также и то, что, используя высказывания авторитетов, они излагали мнения своей эпохи.

Возникнув в условиях коренных изменений в русской культуре, начавшихся в XVII веке, русские трактаты отнюдь не вступили в противоречие с тем отношением к искусству, которое было выражено в нашей письменности прежде. Напротив, в своих основных положениях они изложили взгляды, существовавшие издавна, но до XVII века остававшиеся неосознанными. Взгляды эти не были чисто книжными взглядами: в основе своей они соответствовали господствующим представлениям об искусстве, распространенным в обиходе.

Как уже сказано, в русской письменности до середины XVII века не известно ни одного сочинения, специально посвященного искусству. Но отношение к последнему проявилось в многочисленных высказываниях по поводу архитектурных сооружений, произведений живописи, прикладного искусства и по иным поводам.

За пять столетий до появления рассматриваемых трактатов Кирилл Туровский, выдающийся и образованнейший деятель Руси второй половины XII века, пояснял задачи искусства (литературы) почти теми же словами, что и авторы XVII века. „Историцы и ветиа, — говорил он в „Слове на седьмую неделю по пасце", — приклоняють свои слухы в бывшаа между царей рати и ополчениа, да украсять словесы слышащая и возвеличять крепко храбровавшая и мужествовавшая по своем цари и не давших в брани плещи врагомь и тех славяще похвалами венчаеть . . .".[1] Мысль эта имела давнюю литературную традицию, которая через сочинения византийских авторов восходит к античности. Но для наших целей история того или иного суждения не имеет особого значения. Важно в данном случае то, что суждения высказывались и, следовательно, разделялись русскими авторами.

Так, следует, например, отметить, что уже с XI века в русской письменности цитируются слова Василия Великого, смысл которых заключается в том, что изображение как бы заменяет собою изображенное. В Повести временных лет, в статье, составленной в конце XI века, мысль Василия Великого передана так: „яко же глаголеть

---

[1] Памятники древнерусской церковно-поучительной литературы, вып. 1. СПб., 1894.

Василий: икона (изображение) на первый образ приходить".[1] В других памятниках она излагается точнее: „почесть образа на первообразное приходит", или „честь бо образа, яко же рече Василий, переходит на первообразное".[2] Здесь следует отметить также определение „образа", приведенное в одной из статей Сборника Святослава: „Не бо бе есть тело в образе, но образ в теле, да тело оубо есть суштие, а образ случай".

О том, как понималось отношение изображения к тому, что оно изображает, говорит уже известное нам сравнение искусства с зеркалом — сравнение, которым пользовались задолго до XVII века. Автор „Слова о житии и преставлении великого князя Димитрия Ивановича, царя Руського" применил его к литературному произведению. Приступая к похвале князю, автор предупреждает, что он не станет подражать „от онех древних елиньских философ повести", но сложит „по житию достоверныя его похвалы" как будто „в зерцале имый" это „житие".[3]

В летописях и других литературных памятниках древней Руси встречаются замечания об отдельных произведениях изобразительного искусства, преимущественно об иконах, заключающие в себе убеждение о соответствии изображения изображаемому в смысле сходства, достоверности изображения. „Чтение о житии и погублении Бориса и Глеба" — произведение русского автора XI века — рассказывает, как князь Ярослав построил церковь во имя своих братьев, князей Бориса и Глеба, убитых Святополком. Украсив ее „всякими красотами", иконами и другой живописью, князь повелел написать икону с изображением Бориса и Глеба, чтобы входящие в церковь, смотря на их образ, видели как бы самих князей: „да входяще вернии людии в церковь ти видяше ею образ написан и акы самою зряще".[4] Добрыня Ядрейкович, будущий новгородский архиепископ Антоний, описывая достопримечательности Царьграда, в котором он пробыл с 1200 по 1204 год, передает легенду о мозаичном образе Христа в Софийском соборе. Художник, исполнявший это изображение, заканчивая его, очень довольный своей работой, воскликнул: „господи, каким ты был живой, таким я и написал тебя!". Тогда голос, исходивший от образа, произнес: „а когда ты меня видел?". Испуганный художник умер, и на иконе один палец так и остался несделанным.[5] Во второй редакции повести о Меркурии Смоленском (памятнике начала XVI века) есть рассказ о явлении Меркурия после смерти пономарю той церкви, в которой он был погребен. Меркурий предстал изображенным на иконе „яко жив во всемь воинском подобии".[6]

В отзывах древнерусских авторов о произведениях живописи часто можно прочесть выражение „как живой" в качестве похвалы искусству художника. К такому сравнению прибегает, например, игумен Даниил

---

[1] Повесть временных лет. Серия „Литературные памятники", Изд. АН СССР, М.—Л., 1950, ч. I, стр. 79; ч. II, стр. 340.

[2] М. А. Оболенский. Исследования и заметки. СПб., 1875, стр. 151.

[3] В. П. Адрианова-Перетц. Слово о житии и преставлении великого князя Димитрия Ивановича, царя Руського. Труды Отдела древнерусской литературы, т. V, М.—Л., 1947, стр. 86. — Датируется „Слово" первой половиной XV века (см. там же, стр. 92).

[4] Д. И. Абрамович. Жития святых мучеников Бориса и Глеба и службы им. Пгр., 1916, стр. 18.

[5] П. Савваитов. Путешествие новгородского архиепископа Антония в Царьград. СПб., 1872, стлб. 18 и 67—68.

[6] Л. Т. Белецкий. Литературная история повести о Меркурии смоленском. П., 1922, стр. 74.

в описании своего путешествия в Палестину, совершенного в начале XII века. В Иерусалиме, в церкви Воскресения русский паломник видел мозаичные изображения пророков: „написаны суть пророцы святии мусиею, яко живы суть стоят". Там же был „на стене написан Христос на кресте распят, хитро и дивно, яко жив".[1] Автор „Беседы о Царьграде", составленной не ранее начала XV века, пользуется этим же сравнением. Он отмечает в Софийском соборе мозаичное изображение Соломона: „над прежними дверми... написан Соломон мусиею, аки жив, в кругу лазорне со златом". В церкви Николы он обращает внимание на образ этого святого: „на стене вапы (т. е. красками) устроен, аки жив".[2]

Таким образом русские авторы XII—XV веков подходили к произведениям современной им живописи с той же меркой, что и люди других эпох и стран к произведениям своего, совсем иного искусства. Выражение „как живые" — самая обычная похвала античного писателя картине или статуе и не менее обычная у Вазари по отношению к произведениям мастеров итальянского Возрождения. Но эта оценка *остается в обиходе и более позднего времени, вплоть до XVIII и* XIX веков. То, что в приведенных отзывах русских путешественников речь идет о произведениях искусства Византии, не имеет значения, так как в основных чертах стиль древнерусской и византийской живописи был однороден.

Но если изображение могло казаться живым, то и действительность древнерусский автор мог уподобить произведению, созданному художником.

Игнатий Смоленин, русский посол в Царьграде, присутствовавший при бракосочетании русской княжны Анны с императором Мануилом в 1392 году, так описывает певчих: „Певцы же стояху украшены чюдно... и множество их собрани и толико бысть чинно яко написаны зряхуся, старейший их бе муж дивен, красен, аки снег бел".[3]

Рассказы о современных архитектурных сооружениях и произведениях живописи, встречающиеся в древнерусской письменности, более всего говорят о красоте, и часто восторженный отзыв о том или ином здании сводится к описанию и восхвалению его красоты.

О церкви Судомира, подожженной при осаде города татаро-монголами (1261), летопись говорит, что она была „велика и предивна сияюще красотою".[4] Соборный храм Владимира на Клязьме был назван одним из современников „красотою владимирскою".[5] Летописи рассказывают, как великолепие того или иного храма привлекало людей, приходивших из разных мест посмотреть прославленную постройку. О церкви архангела Михаила в Смоленске, сооруженной Давидом Ростиславичем, княжившим с 1180 по 1197 год, сказано, что подобной ей „несть в полунощной стране, и всим приходящим к ней дивитися изрядной красоте ея, иконы златом и жемчюгом с камением драгим украшены".[6] Собор Ростова, обновленный епископом Кириллом, вызывал удивление

---

[1] И. Сахаров. Путешествия русских людей в чужие земли, ч. 1. Изд. 2-е, СПб., 1837, стр. 29 и 33.

[2] М. Н. Сперанский. Из старинной новгородской литературы XIV в. Л., 1934, стр. 92 и 97.

[3] Православный Палестинский сборник, вып. 12, СПб., 1887, стр. 14.

[4] Полное собрание русских летописей (ПСРЛ), т. II. Ипатьевская летопись под 6769 г.

[5] Киево-Печерский патерик. Послание Симона к Поликарпу.

[6] ПСРЛ, т. II. Ипатьевская летопись под 6705 г.

не только „простецов“, но даже князей, вельмож, попов, игуменов „И вся приходящая удивлеся, князя же и вельможи и всяк возраст града Ростова, не токмо же прстьця, но и попы и игумены и весь черноризьчьскый чин, и вся приходящая из окрестных град в святую соборную церковь... ова послушающе ученья его (т. е. Кирилла)... ова же хотяще видети украшенья святыя церкви... Бысть бо украшенье ея чюдно зело, якоже не бысть о прежбывавших епископех, а по нем бог ве или будеть“.[1]

Из этих и подобных им рассказов можно понять, как сильно воздействовала на людей того времени „красота“ искусства. Сущность этого воздействия лучше всего пояснят два следующих рассказа, помещенных в летописях. Один из них — рассказ Повести временных лет об испытании вер послами киевского князя Владимира. Отметим отдельные места этой хорошо известной легенды.

Русские послы явились в Царьград неудовлетворенные ни верой волжских болгар, так как в их богослужениях „несть веселья“, ни религией „немцев“, в церковных службах которых послы не увидели „красоты никояже“. В Царьграде император, узнав о цели прихода русских мужей, решил показать им праздничное богослужение с участием патриарха — „красоту церковную, пенья и службы архиерейски“. То, что послы увидели в греческом храме, изумило и удивило их. Вернувшись в Киев, они передали свое впечатление князю так: „... не свемы, на небе ли есмы были, ли на земли: несть бо на земли такого вида ли красоты такоя, и недоумеем бо сказати; токмо то вемы яко онъде бог с человеки пребывает, и есть служба их паче всех стран. Мы убо не можем забыти красоты тоя...“.[2]

Другой рассказ, написанный столетием позже, живо напоминает эту легенду, с той разницей, что в нем уже не греки, а русские с гордостью показывают иноземцам красоту своего храма.

Князь Андрей Боголюбский соорудил в своем замке в Боголюбове церковь Рождества богородицы, столь богато украшенную, что никто из видевших ее не был в состоянии передать словами „изрядныя красоты ея“. Когда к князю приходили иноземцы из разных стран или русские из других земель, он велел водить их на хоры своего храма, великолепие которого должно было показать, где находится „истинное христианство“, и убедить людей другой религии в превосходстве русской веры: „...иногда бо аче и гость приходил из Царягорода и от иных стран из Русской земли и аче латинин и до всего христьянства и до всее погани и... выведе и в церковь и на полати да видять истинное христьянство и креститься. И болгаре, и жидове, и вся погань“ видели „славу божию и украшение церковное...“.[3]

По подобного рода рассказам можно судить, что „красота“ искусства воспринята их авторами отнюдь не как „чистая“ красота, выражаясь языком нашего времени. Она связана здесь с представлениями и ассоциациями в основе своей политического, социального содержания. Красотой храмов возвеличивается религия страны, тем самым — мы можем это добавить — прославляется страна, в которой они воздвигнуты, прославляются богатство, могущество, власть князей — строителей великолепных сооружений, заказчиков прекрасных росписей и других произведений искусства, украшающих эти постройки.

---

[1] ПСРЛ, т. I. Лаврентьевская летопись под 6739 г.
[2] Повесть временных лет, ч. I, стр. 74—75.
[3] ПСРЛ, т. II. Ипатьевская летопись под 6683 г.

Интересно сопоставить приведенные рассказы о храме Андрея Боголюбского и о Софии Царьградской с другим рассказом, сходным не только по мыслям, но и по выражениям, — рассказом Иоанна Экзарха Болгарского о впечатлении, которое производит на смерда вид княжеского дворца. В таком сопоставлении указанное значение „красоты" искусства выступает с особой отчетливостью. Вот рассказ из „Шестоднева" — книги упомянутого болгарского писателя X века, хорошо известной древней Руси. Рассказ этот, кстати сказать, с его противопоставлением роскоши княжеского дворца и убогих соломенных хижин („хызы сламны") простых людей, с полным правом мог бы быть отнесен и к русской действительности X—XII веков.

Иоанн пишет: „Яко же смерд, и нищь человек, и странен, пришед издалече к преворам княжю двору и видев е, дивит се, и, приступив к вратам, чюдит се, вопрошая, и етры вшед, видит на обе стране храмы стояще украшены камением и древом исписаны и прочее. В дворец вшед и узрев палаты высокы и церкви издобрены безгода камением и древом и шаром изнутри же мрамором и медию и златом, таче не веды, чесомь приложити их, не бо есть видел на своей земли того, разве хызы сламны. Убог ти, яко и погубив си ум, чюдит се им ту. Но аще се прилучит ему и князя видети седяща в сраце бисромь покыдане, гривну цетаву на выи носеща и обручи на руку, поясом волоромитом поясана, и мечь злат при бедре висещь, и оба полы его болеры седяще в златах гривнах и поясах и обручах — ти аще его кто вопрошает, возвращьша на свою землю: что виде тамо? — речет: неведе како восповедати того, свои бо бисте очи умеле достоине чюдите се красоте, тако же и аз не могу достоине тое доброты и чина сказати".[1]

* * *

Среди историков древнерусского искусства широко распространено истолкование последнего как искусства символического и мистического. Такое истолкование не ново: его подробно развивал во втором десятилетии нашего века небезызвестный в то время последователь религиозно-идеалистической философии Е. Н. Трубецкой. Забывая, вероятно, об этом обстоятельстве, указанную интерпретацию искусства древней Руси повторяют многие авторы наших дней. По утверждению одного из них,[2] искусство средневековой Руси было поставлено „на службу отрицающим реальность мира задачам". По существу своему это — искусство „символическое и условное". Создаваемые им изображения отвлеченны и представляют собою „лишь чувственно-конкретизированные понятия". В отдельных частностях они допускают „элементы иллюзионистической чувственности и реализма", однако в целом изображение „воспринимается как символ, как нечто постоянное, неизменное и вечное". Процесс развития древнерусской живописи с XI по XVII век включительно и отдельные проявления в нем „реалистических тенденций" не затронули „существа ее условного и символического художественного мышления", „религиозно-мистической сущности вос-

---

[1] Шестоднев, составленный Иоанном Экзархом Болгарским, по харатейному списку Московской синодальной библиотеки. Чтения в имп. Обществе истории и древностей российских при Московском университете, кн. III, 1879, л. 195 об.

[2] А. Федоров-Давыдов. Из истории древнерусского искусства. Искусство, № 5, 1941, стр. 73—74, 80, 82, 96 и др.

приятия".[1] По словам другого автора, русской живописи XII века „свойственна прежде всего нарочитая условность ее образов, она преобразует реальные явления в условные символические схемы и идеалистические формулы"[2] и т. п.

Надо полагать, что авторы подобных высказываний не задумывались над тем, что их истолкование древнерусского искусства как искусства, противопоставившего себя жизни, „отрицающего реальность мира", создающего нарочито условные образы, сознательно искажающего действительность, преобразуя реальные предметы и явления в символы и „идеалистические формулы", — что такое истолкование приписывает древнерусскому искусству черты, свойственные по своему существу искусству реакционному, упадочному. Вместе с тем нет сомнения в том, что это искусство в основных линиях своего развития было, за исключением отдельных моментов, искусством прогрессивным. Порожденное новым, феодальным строем, оно было активной силой, способствовавшей оформлению, а затем развитию последнего. Поэтому оно не могло отвергать „реальности мира" и не отвергало ее, но ставило своей задачей укрепление, утверждение становящейся и развивающейся феодальной действительности. То, что последняя облекалась фантастическим покровом религиозных представлений, обусловливалось уровнем общественного развития.

Высказывания современников об искусстве древней Руси показывают, насколько произвольно и ошибочно приведенное толкование и насколько превратное представление дает оно о древнерусском искусстве.

Однако не следует полностью и безоговорочно принимать на веру и то, что говорят о древнерусском искусстве его современники. Их восприятие изображений, созданных искусством их времени, и подлинное существо этого искусства — совсем не одно и то же. Если древнерусский художник говорит, что он изображает то, что видит или знает, если современнику такое изображение могло казаться как бы живым, и он сравнивал искусство с зеркалом — этого рода свидетельствами нельзя пренебрегать, они очень важны. Они указывают, что в представлении людей того времени их искусство давало достоверные изображения той части окружающего их мира (существовавшего или воображаемого), которая привлекала их внимание. Но это совсем не означает, что древнерусское искусство в самом деле способно было реально изобразить те или иные предметы и явления. Реалистическим искусством оно, конечно, не было и не могло быть постольку, поскольку представления об окружающей действительности были у людей того времени крайне ограниченными и во многом ошибочными.

---

[1] А. Федоров-Давыдов. Из истории древнерусского искусства. Искусство, № 5, 1941, стр. 73—74, 80, 82, 96 и др.

[2] М. Каргер. Живопись. История культуры древней Руси, т. II, М.—Л., 1951, стр. 362; ср. также стр. 341.