

А. Н. ГРАБАР

Светское изобразительное искусство домонгольской Руси и «Слово о полку Игореве»

Историк искусств может содействовать изучению «Слова о полку Игореве» двояко. Он может, с одной стороны, привлекать свидетельства археологических памятников к комментарию самого текста «Слова». Мой покойный учитель, Д. В. Айналов, проделал когда-то несколько исследований такого рода. Но историк искусств может также обратить внимание на существование в России в эпоху «Слова» значительного светского искусства и даже на известный расцвет этого искусства в домонгольской Руси. т. е. тогда, когда было создано «Слово», и в той же социальной среде. Настоящая статья посвящена этому светскому искусству, существование которого уменьшает изолированность «Слова» и тем самым содействует пониманию «Слова». Правда, ни одно из этих произведений не стоит на том же исключительном художественном уровне, что и «Слово», и их тематика большей частью не та же. Но легче себе представить создание «Слова» в среде, где светское искусство вообще было развито.

Раньше чем обращаться к произведениям русского светского искусства, не лишне напомнить, что другого рода наблюдения археологов, особенно за последние десятилетия, позволяют лучше представить те материальные условия, которые могли позже привести к изоляции «Слова». Я имею в виду наблюдения советских археологов, обнаруживших здания, построенные от татарского нашествия, будь то в Киеве, на месте Десятинной церкви или поблизости от нее, в Киевском детинце, будь то в Вщиже, возле Брянска или в Райковецком городище на Волинии и т. д.¹ До этих тщательно проведенных раскопок никто не мог себе представить с такой наглядностью степень разорения и истребления русского населения при разгромах русских городов в середине XIII в. Благодаря этим раскопкам мы знаем теперь, как небольшие города, вроде Вщижа, стирались с лица земли и покидались населением, тогда как большие города вроде Киева теряли самую активную часть своего населения и лишались виднейших зданий и множества ценных вещей. Так было с Десятинной церковью в Киеве, построенной когда-то Владимиром рядом с дворцом и погибшей вместе с этим дворцом, как, вероятно, погибли одновременно все дворцы и «придворные» церкви там, где население оказывало сопротивление завоевателю. Везде в этих случаях именно цитадель-детинец с ее дворцами и всем, что с ними соприкасалось, уничтожалось особенно старательно, это, конечно, влекло за собой особенно часто уничтожение наиболее замечательных произведений светского искусства, обычно сосредоточивавшихся во дворце.

¹ М. К. Каргер. Археологические исследования древнего Киева Киев, 1925 стр. 118 и сл.; С. Мовчанівський. Райковецьке городище XI—XIII ст. (попередні повідомлення про дослідження городища за 1929—1934 рр.). — Наукові записки Інституту історії матеріальної культури, кн. 5—6. Київ, 1935, стр. 125—17; Б. А. Рыбаков. Стольный город Вщиж. — В кн.: По следам древних культур Древняя Русь. М., 1953, стр. 98—120.

Церкви, особенно если они были каменные (тогда как дворцы были деревянные), избегали этой участи чаще потому, что татары не вели войны против христианства, и потому, что в России — в противоположность Византии и балканским странам, завоеванным турками — победители не селились в завоеванных областях и не обращали церквей в мечети. Другими словами, наиболее радикальному уничтожению подвергались светские произведения искусств и светские здания, и это объясняет большую редкость сохранившихся произведений светского искусства. Одиночество такого произведения светской поэзии, как «Слово», может быть таким же кажущимся, как и одиночество различных произведений светской скульптуры или живописи домонгольского периода.

Одновременно со зданиями и движимыми ценностями исчезали часто и те, кто ими пользовались: те же раскопки показали, что защитники городов и зданий погибали вместе с ними и с произведениями искусств, которые их окружали. Большинство русских кладов восходит именно ко времени татарских набегов,² что, конечно, не только говорит о страхе, в котором находилось тогда русское население, но и о том, что этот страх был обоснован: до нас дошло много кладов потому, что смерть или плен не позволили их владельцам отыскать закопанное. За каждым кладом угадывается разрыв с прошлым — смерть или уход без возвращения — и вместе с этим возможный перерыв какой-то бытовой, технической или художественной традиции. Клады позволяют наглядно представить, как прерывалась такого рода традиция или просто как знание определенных художественных произведений становилось «вымороженным».

Если отдать себе отчет в размерах этих разрушений, становится особенно удивительным, что домонгольская Россия нам завещала серию светских произведений искусства, которая пропорционально более значительна, чем в других странах византийской экспансии, несмотря на то что в этих же областях сохранилось множество произведений религиозного искусства. Имею в виду Грузию, Болгарию, Сербию, Македонию, Румынию и самую Грецию. Единственное исключение — Константинополь. Там, правда, не осталось почти ничего от монументального светского искусства, но к этому искусству восходят многочисленные произведения гражданского прикладного искусства, в настоящее время рассеянные по всему миру. Эти произведения и некоторые описания разрушенных памятников свидетельствуют о том, что в византийской столице светское искусство занимало значительное место и отличалось большим многообразием. Нужно, однако, признать, что известный успех этого искусства в древней Византии — наследнице бесчисленных традиций античного мира — удивляет значительно меньше, чем то пропорционально значительное место, которое светское искусство занимает среди сохранившихся памятников древнерусского домонгольского искусства. Нечего и говорить, впрочем, что было бы неуместно сравнивать совокупность русских светских художественных произведений этого периода, обнимающего два или три века (X—XIII вв.), и всю массу византийских гражданских памятников, созданных в течение более чем тысячи лет. Но именно потому, что в России амплитуда художественной деятельности в эпоху раннего средневековья была менее значительна, чем в Византии, и что русские светские памятники подвергались массовому разрушению во время татарского нашествия, наличие заметного числа русских гражданских произведений искусств требует особого объяснения.

² Г. Ф. Корзухина Русские клады IX—XIII вв. М.—Л., 1953, стр. 5—7; Б. Рыбаков Ремесло в древней Руси. М.—Л., 1948, стр. 238—240

Хорошо обоснованное и достаточно обстоятельное объяснение будет дано, конечно, только после всестороннего исследования этого вопроса, который, насколько мне известно, еще никем не ставился. В настоящий момент я считаю возможным только формулировать следующие три положения, которые тесно связаны между собой и друг друга дополняют.

1. Христианство и обслуживавшее его искусство, сложившееся в средневековом бассейне, проникли в Россию сравнительно поздно. Как и в скандинавских странах, это искусство было привито обществу, в котором задолго до этого установилась художественная деятельность довольно высокого уровня. Принятие новой религии не остановило эту дохристианскую художественную деятельность, главными потребителями которой были, естественно, правящие круги, т. е. лица, близкие к гражданской и военной власти (а не христианское духовенство). Это искусство продолжало свое существование в виде светского искусства независимо от нового, религиозного искусства. Княжеские дворцы были естественными очагами этой художественной деятельности, где надолго могли удерживаться формы, восходившие к дохристианской эпохе, и где мог продолжаться обычай уделять значительное внимание искусству, обслуживавшему двор и его обитателей и их окружение. При этом важнее, чем формы и мотивы, которыми это искусство пользовалось и которые, конечно, не оставались неподвижными, было то, что это искусство удержало за собой заметное место в общей картине художественной деятельности, несмотря на успех вновь насажденного христианского искусства.

2. Это положение вещей могло тем естественнее установиться в домонгольской России, что обращение ее в христианство и вслед за тем распространение новой религии произошли на Руси по инициативе и при активном содействии князей и, следовательно, не против них. Деятельность новой русской церкви оставила за ними их традиционно-привилегированное положение, и церковь не только не пыталась уничтожить традиционное светское искусство, но содействовала даже проникновению в Россию дворцового искусства христианских императоров Византии, которых она ставила в пример вновь обращенным русским князьям.

3. Историческая обстановка должна была особенно благоприятствовать расцвету светского искусства в домонгольской России: еще до того как князья варяжского происхождения обосновались на русской территории, техника художественных ремесел достигла значительных успехов в восточной Европе, куда проникали произведения различных ветвей искусства Ближнего Востока — среднеазиатских, персидских и арабских. Варяжская торговля с Византией и затем крещение Руси привлекли на территорию России произведения византийского ремесла в возрастающей прогрессии, начиная с IX в. Наконец, через варягов шли также произведения северных прикладных искусств, так называемых искусств викингов, которые в IX—X вв. были в полном расцвете и проникали на Западе вплоть до Англии. Можно поэтому скорее удивляться тому, что следы проникновения стиля викингов в Россию менее значительны, чем можно было бы ожидать. Но и он занял свое место в истории русского орнаментального искусства. К концу рассматриваемого периода русское искусство восприняло и некоторые темы и формы так называемого романского искусства, т. е. наиболее раннего из искусств, сложившихся на средневековом Западе и оттуда распространившихся до границ России.

В основном Россия вошла тогда в круг распространения византийской культуры и искусств, но знакомство с многочисленными произведениями многих других художественных направлений содействовало, конечно, тому, что еще в рассматриваемый период русские памятники стали отли-

чатся большим разнообразием форм и носить на себе отпечаток несомненного своеобразия, особенно в произведениях внецерковного искусства, которое нас занимает в настоящей статье.

Следовало бы прибавить: тот факт, что византийское светское искусство оставило столь заметный след в средневековой России, указывает на тесные связи Руси непосредственно со столицей империи. В X—XIII вв. дворцовое искусство Византии было едва ли не исключительно константинопольским.

Те общие положения, которые мы только что изложили и которые кажутся вероятных путей проникновения в Россию светского искусства и мест его распространения в России (в окружении князей), помогут нам дать характеристику этого искусства.

Начнем с того, что напомним — потому что это тоже представляет интерес для изучения «Слова», — что некоторые из произведений искусств, на которые мы будем указывать, не менее одиноки, чем «Слово». Как и «Слово», они уникальны. Между тем эта уникальность нимало не заставляет сомневаться в их подлинности. Так, никто не возбуждал вопроса о подлинности светских фресок, украшающих лестничные клетки храма св. Софии в Киеве, несмотря на то что им подобных нет нигде. Но этот вопрос кажется столь же неуместным, как и вопрос о подлинности других уникальных памятников вне России, например знаменитого арабского деревянного резного потолка в Палатинской капелле в Палермо или единственной сохранившейся рукописи «Книги церемоний» Константина Багрянородного (в Лейпцигской библиотеке.). Почти каждое из дошедших до нас произведений светского искусства домонгольской Руси, которыми мы располагаем, значительно отличается от всех других. Но это указывает не на сомнительную подлинность этих произведений, а на то, что перед нами *membra disjecta* когда-то значительного целого, включавшего в себя очень разнообразные произведения.

Мы обратимся теперь к этим памятникам и рассмотрим наиболее примечательные из них, распределив их предварительно по группам. В основу нашей классификации мы положим признак функциональный, т. е. будем сближать произведения искусств, связанные сходными функциями. Эта группировка возможна потому, что светское средневековое искусство, так же как и религиозное, было предназначено не только для удовлетворения эстетических потребностей. Оно тоже стремилось что-то показать, чему-то обучить, и эти функции, конечно, менялись в зависимости от категорий вещей и от места, выбранного для того или другого изображения. Группируя памятники по функциональному признаку, мы тем самым облегчаем их понимание, а также реконструкцию тех из них, от которых сохранились лишь фрагменты: аналогичные по функциям произведения подсказывают наиболее правдоподобные дополнения. Этот метод классификации позволяет углубить понимание светской иконографии и уловить не всегда очевидную с первого взгляда внутреннюю связь между различными дошедшими до нас памятниками этого искусства.

Исходя из этих общих соображений, остановимся прежде всего на знаменитых фресках, украшающих лестничные клетки двух башен собора Софии в Киеве. К стати и хронологически — середина XI в. — этим фрескам принадлежит первое место. Мы обратимся затем к рельефам фасадов нескольких церквей, сначала киевских, которые и по времени исполнения ближе к фрескам св. Софии, вслед за тем владимирских и других в Суздальском крае, которые находятся на храмах второй половины XII—начала XIII в. Нам придется объяснить не только функциональную связь между рельефами в Киеве и во Владимиро-Суздальском княжестве (кото-

рая может сначала показаться неясной), но также причину появления такого рода светских и полусветских скульптур на фасадах древнерусских церквей. Мы надеемся показать, что именно применение такого рода рельефов — прием своеобразный и далеко не банальный в истории как русского, так и всеобщего искусства — находит объяснение в функциях изображений на этих фасадах и что речь идет о перенесении на скульптуру фасадов той же самой традиции, которая несколько ранее привела к известным изображениям, развернутым на стенах лестничных клеток св. Софии в Киеве. Достаточно будет сказать пока (см. ниже), что истоки этой традиции намечаются в Константинополе, где различные здания дворцового характера спокон века строились в непосредственной близости к некоторым церквям; дворцовые здания сообщались с этими храмами и в то же время сохраняли известную автономию.

Мы упомянем здесь те категории русских произведений прикладного искусства, которые также относятся к светскому искусству: в эту серию входят многочисленные ювелирные произведения XI—XIII вв. и эмали, вышедшие из мастерских домонгольской России и закопанные затем в годы татарского нашествия, около 1240 г. Почти все эти предметы предназначались для женского убора, и во всяком случае все они стоят вне церковного искусства (см. ниже о возможном приспособлении некоторых мотивов этого убора к культовым потребностям). К произведениям прикладного искусства, особенно из-за его серийного характера, можно причислить также орнаментальное искусство древнерусских рукописей. Несмотря на то что эта ветвь древнерусского искусства развилась значительно позже татарского нашествия (нам оно лучше всего знакомо по рукописям XIV в.), мы можем с уверенностью возводить его начало к домонгольскому времени, и поэтому вполне законно включить его в настоящий обзор. Церковь привлекла это декоративное искусство к украшению рукописей религиозного содержания (так же как она это сделала с фресками и рельефами), но и здесь, как и там, светское происхождение тем и форм не вызывает сомнений.

Ниже, по поводу светского искусства домонгольской Руси, мы столкнемся с проблемами происхождения тех или иных элементов этого искусства. Византийские и другие источники его будут отмечены не раз. Как мы увидим, некоторые указания на прямые отзвуки чужеземных образцов свидетельствуют об этом с очевидностью. В других случаях нельзя идти дальше гипотез. Но если а priori проникновение византийских и других влияний вполне правдоподобно, то это, конечно, не выражается нигде в простом повторении местными мастерами чужеземных образцов, и в частности в России местные условия неизбежно вели к особой интерпретации привозных моделей, причем эта интерпретация шла от едва заметных ретушеров образцов (например, в фресках и некоторых скульптурах) до их полной переработки (изображения на браслетах, заставки и инициалы рукописей). Но в задачу настоящей статьи не входит формальный анализ памятников, и потому большая или меньшая оригинальность их остается вне нашего внимания. Тематика же, которой мы посвятим большую часть страниц, гораздо легче следует установленным традициям. Регистрируя такого рода факты, т. е. тематику, мы поэтому силой вещей будем приведены к наблюдению родственных циклов и тем как в русском искусстве, так и в искусстве Византии, Скандинавии и Ближнего Востока. Родственность этих серий, русских и нерусских, и иногда их взаимная зависимость будут, таким образом, установлены (за некоторыми исключениями, например для украшений в рукописях). Тогда останутся вне наших наблюдений те неизбежные своеобразия, которые характеризуют каждую из этих родственных серий, например русскую группу в от-

ношении к византийской и другим. Нужно к тому же признать, что если число сохранившихся памятников достаточно значительно, чтобы установить их родство, оно недостаточно, чтобы указать на степень этого родства и на то, например, что в каждом русском памятнике характерно для русской интерпретации вообще или для толкования автора данной вещи в частности. Подобные затруднения испытали все те, кто пытался добросовестно разграничить какие бы то ни было национальные ветви ранне-средневекового искусства. В лучшем случае удается выделить небольшую группу бесспорных свидетельств, вокруг которых распределяются все остальные, национально недостаточно очерченные произведения.

Другими словами, если в нашем изложении мы указываем часто на связи той или другой русской вещи с искусством Византии (реже со скандинавскими памятниками), то это отнюдь не исключает каких-то специфически русских особенностей этой вещи, но ценно для нас тем, что открывает возможность лучше понять ее тему и смысл. Причем большей частью речь будет идти о произведениях более или менее рядовых, и только немногие из них, вроде рельефов св. Димитрия во Владимире, могут быть поставлены на тот же художественный уровень, что и «Слово о полку Игореве».

*

Ни одно из известных нам произведений русского домонгольского изобразительного искусства не изображает каких-либо лиц или событий современной им истории России, как мы видим это в «Слове». Для того чтобы установить такого рода параллелизм, нужно было бы располагать чем-нибудь вроде знаменитой «Вышивки Байе» в Нормандии (Tapisserie de Bayeux) XI в. с ее циклом сцен из истории завоевания Англии норманнами. Мы знаем, что эта замечательная вышивка не была одиночной на Западе и что такого рода живописные циклы изображений, которые изготавлялись в феодальных замках, действительно могут рассматриваться как иконографические реплики эпических поэм, бытовавших в той же феодальной среде.

Со своей стороны Византия также знала циклы изображений, заимствованных из современной жизни и прославлявших различных героев. В XII в. императоры Мануил и Андроник I Комнины поощряли изображения своих собственных подвигов на стенах дворцов, и нам известно, что царедворцы воспроизводили эти картины в своих хоромы. От этих стенописей ничего не сохранилось, но можно ручаться за то, что им придавали героическо-эпический характер, исходя из того, что эпизоды из жизни этих императоров чередовались там со сценами из жизни знаменитых монархов древности и из истории легендарных героев, как Геркулес.

Знакомство с этими византийскими циклами могло вызвать у русских князей не только желание видеть у себя более или менее полные и точные воспроизведения этих циклов, но и — по аналогии с ними — иллюстрации к русской истории. Такого рода иллюстрации, если бы мы их обнаружили, были бы полной параллелью к «Слову», в той же мере, в какой «Вышивка Байе» является иконографической параллелью к рассказу о завоевании Англии Вильгельмом Завоевателем. Не исключена, конечно, возможность того, что такие циклы существовали, но исчезли. Так, например, вероятно, что цикл рельефов на фасадах церквей Владимира и Юрьева-Польского и особенно цикл светских фресок киевской Софии, если бы они дошли до нас в менее фрагментарном виде, включали наряду с сюжетами, перенятыми из византийского цикла, какие-то другие сцены,

взятые из местного русского репертуара. Соседство тех и других вполне возможно, имея в виду общность основной темы (верховная власть и ее символы, героический эпос), и нам известно, например, что византийские и карловингские дворцовые циклы содержали группы сюжетов самого разнообразного происхождения, частью исторические и легендарные, а частью взятые из современной и местной жизни. Как мы увидим ниже, несколько сцен, входящих в серию киевских лестничных фресок, не нашли себе пока аналогий в византийском искусстве, несмотря на то что византийское дворцовое происхождение ряда других сцен в том же ансамбле не вызывает ни малейших сомнений. Но отсутствие сходных изображений среди русских памятников и отсутствие литературных параллелей этим изображениям в домонгольской письменности препятствуют тому, чтобы окончательно признать в этих фресках киевского цикла графические отклики каких-то русских — исторических или эпических — тем. Другими словами, если в этой области мы подходим близко к возможной прямой параллели к «Слову», то эта возможность остается гипотетической.

Но если это и так, самый факт значительного успеха светского искусства в домонгольской Руси и различные особенности этого искусства позволяют нам сделать немало интересных наблюдений над светской художественной деятельностью вообще в той среде, из которой вышло «Слово», и для изучения его эти наблюдения небесполезны.

Из нашего исследования мы исключаем все, что касается архитектуры, потому что с этой стороны нельзя ожидать никаких сближений со «Словом».

Стенописи

Знаменитые фрески двух лестничных клеток киевской Софии³ являются наиболее значительными из произведений светского искусства домонгольского периода, сохранившихся в России. Этот цикл слишком хорошо известен, чтобы описывать его лишней раз. Но тема настоящей статьи заставляет нас отметить в этих фресках некоторые любопытные черты.

Первоначально эта живопись на светские темы покрывала все стены и свод обеих лестниц. Это предполагает, конечно, большое число сюжетов, или, другими словами, очень распространенный цикл. Но, к сожалению, многие из этих изображений погибли, и значительность этих лакун препятствует попыткам восстановить полностью первоначальную серию картин. Было бы во всяком случае ошибкой делать какие-либо выводы из факта отсутствия в Киеве того или иного сюжета или группы сюжетов, так как это «молчание» может быть «вынужденным», т. е. те или иные из отсутствующих тем могли исчезнуть впоследствии.

При настоящем состоянии фресок киевской Софии я не вижу возможности установить систему распределения сюжетов и концепцию цикла

³ Репродукция этих фресок, но при помощи очень неудовлетворительных цветных литографий: Древности Российского государства. Киевский Софийский собор. СПб., 1871, табл. 52—54Б. Прорисы и исследования: Н. П. Кондаков. О фресках лестниц Киево-Софийского собора. — Записки имп. Русского археологического общества, т. III, новая серия. СПб., 1888, стр. 187—306; Н. П. Кондаков и И. И. Толстой. Русские древности, т. IV. СПб., 1891, стр. 147—206, рис. 132—144; A Grabar. 1) Les fresques des escaliers à Sainte-Sophie de Kiev et l'iconographie impériale byzantine. — Seminarium Kondakovianum, t. VII. Praha, 1935, стр. 103—117; 2) L'Empereur dans l'art byzantin. Paris, 1936, стр. 70 и сл., фиг. 1—6. Фотографии: История культуры древней Руси, т. II. М.—Л., 1951, рис. 151—154, 170.

в целом. Так, например, некоторые многофигурные сцены — вроде изображений игр на арене Ипподрома — по непонятной для меня причине были распределены между обеими башнями и разделены на эпизоды, которые, по-видимому, следуют друг за другом без всякой системы. Не дошедшие до нас куски живописи объясняли, может быть, существующее распределение сцен, которое кажется нам произвольным или было действительно произвольным, по крайней мере в деталях. Очень возможно, что распределение фресок по стенам и сводам винтовых лестничных клеток особенно затрудняло удовлетворительное размещение группировок данного ряда связанных между собой сцен и фигур. Незначительная высота стен и спиральный свод плохо приспособлены к этому. Но, конечно, возможно также, что живописцы мало заботились о том, чтобы установить соответствие между распределением сцен и последовательностью сюжетов. В такого рода циклах порядок сцен мог легко меняться, и к тому же киевские лестничные фрески уникальны, поскольку речь идет о монументальной и живописной версии рассматриваемого цикла (все остальные известные нам примеры связаны с движимыми предметами или со скульптурой), и мы поэтому лишены возможности установить степень оригинальности этих фресок в отношении их группировки.

В других отношениях, напротив, сравнительный материал позволяет сделать некоторые выводы. Так, например, присутствие ряда специфических сюжетов (см. ниже) не оставляет сомнений в том, что киевским живописцам были известны византийские модели и что они их использовали. Мы не знаем, какого рода были эти модели, но если это были рисунки в театрах, миниатюры или изображения на движимых предметах (металл, дерево), то при переносе их на стены и своды мог легко возникнуть кажущийся или действительный беспорядок: нет ничего более обычного, чем перемещение или сдвиги и связанные с ними недоразумения как последствие копирования или той или иной формы подражания каким-то образцам. Но, конечно, и эти образцы со своей стороны могли сами быть несовершенны (вследствие неудачного копирования своих оригиналов), и уже в них мог быть нарушен порядок сцен и фигур цикла. Если так, то создатели фресок св. Софии могли просто следовать за такого рода образцами, не неся ответственности за несовершенство композиций.

Все эти неясности, конечно, стесняют исследователя киевских фресок, но мы остановились на них здесь с особой целью, а именно потому, что уникальный памятник живописи ставит историка в совершенно то же положение, что и уникальный памятник литературы вроде «Слова»: в обоих случаях перед нами кажущийся «беспорядок» или затемнение смысла, происхождение которых остается неясным и которые можно приписать как автору рассматриваемого памятника, так и его неизвестным источникам. Такова судьба наших попыток более исчерпывающего понимания этих одних и тех же сложных памятников далекого прошлого.

Наших знаний хватает, однако, на то, чтобы — как и для «Слова» — не сомневаться в том, что лестничные фрески киевской Софии были осуществлены мастерами, знакомыми с ученым искусством их времени, и в частности со светско-дворцовой ветвью византийского искусства. Это может быть показано на целом ряде примеров, из которых мы выберем только несколько.

Возьмем для начала одну общую и как бы внешнюю черту, а именно приемы живописцев при распределении сюжетов по стенам и сводам. Эта сторона интересна для историка тем, что может свидетельствовать о преемственности традиции в пределах монументального искусства (фрески, который исходил бы из рисунков или произведений на движимых пред-

метах, не находил бы в этих образцах никаких указаний для распределения сюжетов на стенах и сводах). В случае киевских фресок эта преемственность устанавливается по отношению к Византии, а именно благодаря свидетельству мозаик во дворце нормандских королей в Палермо. Я имею в виду мозаики той знаменитой «комнаты короля Рожера II» (около 1140 г.), которые, правда, лет на сто моложе киевских фресок, но могут быть поставлены наряду с ними, как столь же редкий образец дворцового светского искусства, вдохновленного Константинополем. Мы увидим ниже, по поводу фасадов церкви Димитрия во Владимире, насколько для нашего сюжета интересны мозаики стен «комнаты Рожера». Но отметим теперь же любопытное совпадение между росписью киевских лестниц и росписью этой «комнаты» в Палермо в системе распределения сюжетов между сводами и стенами и в выборе и декоративном оформлении сюжетов свода. В обоих случаях свод целиком покрыт растительным и геометрическим орнаментом, который раздвигается местами, чтобы дать место медальонам, обрамляющим изображения чудовищ, зверей и птиц. В Киеве, где поверхность этих сводов значительно больше, чем в Палермо, к этим мотивам присоединяются фигуры охотников, т. е. маленькие сцены, дополняющие более распространенные сцены охоты, для которых отведены места на стенах и которые отличаются также большим масштабом. Но эти случаи сходства сюжетов свода и стен являются исключением. Как правило, сцены вообще исключены из композиций сводов, совершенно так же, как в Палермо, и, кроме того, — это мне кажется основным — даже в тех случаях, где в своде как исключение появляются сцены, последние (и вообще все живые существа, изображенные на сводах) неизменно заключены в особую раму, преимущественно в круглую раму медальона. Обычно эта декоративная композиция сводов родственна композициям римских и ранневизантийских мозаичных изображений на полу и даже орнаментальным коврам некоторых редких мозаик сводов IV—V вв. (как например, в ротонде св. Костанцы в Риме и особенно в ротонде св. Георгия в Салониках). В сущности, и те и другие относятся к одной и той же категории орнаментальной декорации зданий, так как половые мозаики ранневизантийского периода подражают мозаикам сводов, и все они вдохновляются коврами и материями с вытканными на них изображениями. В средневековых византийских церквях нигде не видно применения этого позднеантичного жанра орнаментальной декорации к каким бы то ни было сводам. В сводах церквей царят религиозные изображения. Мы находим зато подобные орнаменты в светских декорациях Палермо и Киева, и это позволяет нам заключить, что та система украшения сводов, которую мы наблюдаем на лестницах киевской св. Софии и в «комнате Рожера II», не произвольная импровизация, а, напротив, особенно древний прием, который в Византии XI—XII вв. задержался именно в дворцовом искусстве. Интересы императоров и империи содействовали тому, чтобы монархическая традиция и искусство, которое ей отвечало, не были утеряны и чтобы это искусство занимало достаточно важное место в художественной жизни позднего Рима и Византии. Но эта струя в византийском искусстве оставалась всегда строго консервативной и более архаизирующей, чем искусство церковное, несмотря на немалую привязанность этого последнего к установленным образцам и методам. На этом общем фоне становится более понятным присутствие в сводах киевских лестниц архаического типа светской декорации и устанавливается с очевидностью, что эта декорация в Киеве опирается на очень определенную старую и ученую традицию в монументальном искусстве. Художник, расписывавший эти своды, вероятнее всего лично знал другие примеры этого рода декорации сводов во дворцах

или, в худшем случае, следовал указаниям — письменным или устным — руководств или руководителей, опиравшихся на такие свидетельства.

Не менее древней была другая традиция, значение которой обнаруживается в тех же киевских фресках: легкие декоративные композиции заполняют свод, тогда как непрерывная лента фриза больших сцен занимает целиком поверхность стен под сводом. Это разграничение вполне сознательно. Оно противопоставляет свод стенам: свод кажется легким покрытием, чем-то вроде росписной ткани, натянутой над стенами, тогда как эти последние предоставляют ничем не оформленную, плотную вертикальную поверхность для изображения сцен, взятых из дворцовой жизни или близких им по духу описательных картин с более или менее крупными фигурами, зданиями и аксессуарами. Именно в этой части росписи, т. е. на стенах, развертывается светский, дворцовый цикл изображений, к которому мы вернемся позже. К сожалению, в противоположность сводам сохранившиеся памятники не позволяют утверждать, что в византийских дворцах Константинополя или в нормандских замках Сицилии этого же рода сцены занимали именно вертикальные стены, за отсутствием хотя бы единого сохранившегося примера византийской светской росписи с такого рода изображениями. Но, как мы увидим дальше, тексты дают нам возможность установить по крайней мере следующий факт: в Константинополе в средние века этого рода циклы изображались во дворцах, и в XII в. они были воспроизведены на стенах императорского Влахернского дворца и какого-то другого, тоже императорского дворца возле церкви Сорока Мучеников. Правда, эти дворцы со всеми их росписями давно погибли, но остается факт: сходные светско-дворцовые циклы фресок украшали эти константинопольские прицерковные дворцы. Точное место, которое такая живопись занимала в этих дворцах, нам не известно (см. ниже о фресках церкви Димитрия во Владимире). В настоящий момент запомним только, что эти циклы были отмечены в двух прицерковных дворцах Константинополя и что с этой стороны тоже намечается преемственность в использовании какой-то византийской традиции.

Из-за исчезновения константинопольских дворцов наше представление о сюжетах, изображавшихся на стенах, и об их распределении вне капеллы мы можем уточнить только по мозаикам королевского дворца в Палермо. В этом дворце в настоящее время роспись сохранилась целиком в «комнате Рожера» и в виде нескольких жалких фрагментов на стенах так называемой «Башни Пизанцев» (*Torre dei Pisani*).

Обратимся сначала к стенным мозаикам «комнаты», где сохранились как орнаментальные ковры свода, так и композиции на стенах (рис. 1, 2). На этих стенах, разделенных на два регистра, изображены деревья и кусты более или менее стилизованной формы, которые все вместе представляют некую поэтическую рощу или «парадиз» в иранском смысле. Среди этих растений лежат или сидят звери, объединенные в антигитетические группы по сторонам какого-нибудь дерева, порхают птицы, натягивают лук охотники, люди и кентавры (кентавр, натягивающий тетиву лука, — очень распространенная иконографическая тема). Другими словами, в этой «комнате» центральная часть стенных мозаик посвящена прежде всего охоте — тема, типичная для дворцового цикла, которая, между прочим, получила также значительное развитие в лестничном цикле киевской Софии.

Ни король, ни его деятельность не изображены нигде в «комнате Рожера». Но и то и другое находилось, без сомнения, на мозаиках соседней «Башни Пизанцев», внутренние стены которой были также покрыты мозаиками (ранее 1161 г.). Эти мозаики были открыты только недавно, и

поэтому они мало известны. Но, к величайшему сожалению, от первоначальной мозаичной росписи и ее значительного цикла светских тем, расположенных в несколько ярусов, сохранились лишь незначительные фрагменты. То, что осталось, позволяет наблюдать детали и изучать колорит, технику и стиль мозаик, но недостаточно для определения сюжетов, имея в виду, что эти сюжеты были светскими, т. е. такими, для которых у нас обычно нет аналогий. Мы лишены, таким образом, возможности восстановить цикл этих сцен хотя бы в самых общих чертах. Но кое-какие наблюдения остаются вероятными, и их интерес для нашего исследования очевиден. Отметим прежде всего, что эта роспись, как и наши киевские росписи лестничных клеток, украшает башню. Однако если в Киеве фрески следуют за уклоном круглой винтовой лестницы, то в Палермо башня четырехугольная и в ней нет лестницы: это высокая зала, обрамленная внушительными по толщине стенами, на которые положены горизонтальные ярусы мозаик (судя по сохранившимся фрагментам, их было два или три).

Большая часть этих изображений исчезла, но во всех ярусах и на всех стенах видны отдельные фигуры людей и лошадей и изображения зданий. Нет сомнения, что эти фрагменты были частью значительного цикла светских сцен, и некоторые детали (стрелок из лука и нижняя часть тела многочисленных лошадей) позволяют догадываться, что этот цикл включал изображения битв или празднования побед, а также сцены охоты (ср. стрелка из лука в сцене охоты в «комнате Рожера II», которую мы отметили выше) и связанные с охотой сцены (охотники верхом на лошадях, выезд и возвращение с охоты).

Фрагменты эти недостаточны ни для того, чтобы угадать их сюжеты, ни даже для того, чтобы установить общую тему цикла. Так, нельзя исключить ни иллюстрации к описательно-нравоучительным книгам, вроде Физиолога или Бестиария, ни иллюстрации к басням. И то и другое встречается позже (XIII—XIV вв.) в живописи потолков светских зданий в Италии и Испании, и то, что видно на фрагментах мозаик, не препятствует этой гипотезе. Но эти же фрагменты позволяют также — хотя и не более настойчиво — сблизить их изображения с иллюстрациями современных хроник, где часто видны сцены битв, кавалькады, охоты. Причем, вероятно как изображения из жизни владельца замка, так и изображения каких-либо событий прошлого. Наконец, нужно признать, что сохранившиеся фрагменты не исключают и гипотезы о каком-нибудь более символическом цикле изображений, где вместо описательных изображений конкретных лиц и событий могли быть показаны типологические композиции монархической иконографии вроде победы или «явления» (adventus) победителя, героической охоты и других подобных сюжетов. Но каков бы ни был точный смысл цикла «Башни Пизанцев» в его первоначальном виде, две черты сближают его с киевским лестничным циклом: стенная роспись целой залы состоит из изображений светского характера; эти изображения не условно-абстрактные, как в сценах «комнаты Рожера II», а описательные и драматические, вдохновленные какими-то событиями или церемониями. При этом если изображение на этих мозаиках самих нормандских королей, владельцев дворца, и не доказано — тогда как в Киеве император и князя фигурируют в нескольких сценах, — то изображение владетелей Палермо на мозаиках Пизанской башни по крайней мере очень вероятно.

Насколько я знаю, никто из историков русского искусства не сближал лестничных фресок св. Софии и мозаик двух зал дворца в Палермо. Между тем эти сицилийские памятники — единственные произведения светского

искусства эпохи киевского памятника, которые вообще дошли до нас. Их свидетельство поэтому нам кажется особенно ценным: оно подчеркивает, что киевские мастера в некоторых отношениях следовали определенной традиции светской, дворцовой стенописи. Они следовали ей и когда украшали этими изображениями башни, и когда располагали в сводах орнаментальные композиции, а на стенах — описательные сцены, и когда, наконец, останавливались при выборе сцен на сюжетах традиционного дворцового цикла.

Хотя фрески лестниц киевской Софии известны издавна, не раз и усиленно изучались, не все в них одинаково ясно. Так, например, сцены, изображающие конские ристания на Ипподроме в присутствии императора и его свиты, не вызывают никаких сомнений. Эти сцены, разбитые живописцем на несколько частей, изображают константинопольский Ипподром. Нигде, кроме византийской столицы, конские ристания не происходили на арене, окруженной огромными каменными зданиями, с монументальными конюшнями, несколькими большими ложами и рядами скамей и террас для зрителей. Императорская корона владельца, сидящего в ложе, с такой же несомненностью локализует эти цирковые сцены в Константинополе. Мне кажется, что с той же уверенностью можно возвести к константинопольскому Ипподрому также сцену скоморохов, в числе которых виден гигант с шестом, на котором держится мальчик. Эта сцена нам известна по целому ряду византийских и частью специально константинопольских реплик, к свидетельству которых следует прибавить несколько текстов: независимо один от другого несколько авторов X—XIV вв., описывая торжественные игры на константинопольском Ипподроме в присутствии императора и его гостей, упоминают о гиганте и о его шесте, на котором «работает» молодой атлет-ребенок.⁴

Но целый ряд других сцен киевского цикла не может быть локализован с той же определенностью. Вслед за Н. П. Кондаковым, нетрудно предположить, что все сцены охоты могли изображать эпизоды борьбы охотников-актеров на арене того же Ипподрома. Спокон веку византийские художники изображали многочисленные эпизоды этой борьбы, и киевские мастера легко могли дополнить сцены ристаний и акробатических игр изображениями другого рода зрелищ Ипподрома, т. е. этих профессиональных охотников и их борьбы против зверей. Я даже думаю, что это объяснение удовлетворительно и остается в силе, но при условии, что мы признаем возможным некоторые «вольности» со стороны фрескистов или их моделей. Так, например, охота на какого-то зверька, взобравшегося на дерево,⁵ трудно локализуется на арене Ипподрома. Нужно поэтому допустить, что, развивая тему охоты, основное ядро которой могло быть связано с Ипподромом, художник обогатил серию кинематических эпизодов темами, которые не были связаны с Ипподромом. Этот процесс творчества вполне возможен, тем более что нам известны некоторые рельефы на рогах из слоновой кости, где встречаются подобные — хотя и не одни и те же — сближе-

⁴ Liutprand. *Antapodosis*, lib. VI, 9 (английский перевод: F. A. Wright. *The Works of Liutprand of Cremona*. London, 1930); Odon или Eude de Deuil. *De professione Ludovici VII in Orientem*. — In: J. P. Migne. *Patrologiae Latinae cursus completus*, t. 195. Paris, 1855, столб. 1221 (музыканты и жонглеры); *The Itinerary of Benjamin of Tudela*. Critical text, Translation and Commentary by M. N. Adler. London, 1907, стр. 12—13; Nicephori Gregorae. *Byzantina Historia*, VIII, 10, 4. Bonnae, 1829; Nicetae Choniatae. *Historia. De Andronico Comneno*, lib. 1, 4. Bonnae, 1835, стр. 376. Автор настоящей статьи посвятил теме актеров, жонглеров и акробатов в византийском искусстве специальное исследование в серии «*Dumbarton Oaks Papers*» (№ 14, Washington, 1960, стр. 123—146) с многочисленными иллюстрациями.

⁵ Н. П. Кондаков и И. И. Толстой. *Русские древности*, т. IV, стр. 136.

ния эпизодов игр на Ипподроме и эпизодов охоты, изображенных иногда среди деревьев, которые так же мало связаны с ареной, как и дерево со зверьком на киевской фреске.

Само собой разумеется, что сцена единоборства между атлетом и фигурой в маске,⁶ изображающей волка, принадлежит непосредственно циклу Ипподрома и цирка, в иконографии которых они засвидетельствованы издавна. Менее очевидна, за отсутствием аналогий, но более чем вероятно зависимость от какого-то византийского источника группы актеров, выступающих в процессии один перед другим, с различными неясными предметами в руках.⁷ Недостаточно оценено историками театра изображение театральной сцены и занавеса: тогда как кто-то его оттягивает справа, слева к нему приближаются два актера, из которых один в колпаке паяца.⁸ Это замечательное изображение стоит одиноко в искусстве XI в., будь то в Византии, в России, на Западе или в странах халифата. Отклик какого театрального искусства хранит в себе эта фреска? Если исключить колпак паяца, изображаемые на ней актеры носят те же костюмы, что и представленные рядом атлеты, — костюмы псевдоготов, которые ведут эти игры (реалистические тенденции этих изображений, связанные с византийской иконографической традицией, доказываются описанием соответствующих игр на Ипподроме в Константинополе). Из этого скорее всего следует, что и изображение сцены театра восходит к византийской иконографической традиции. Но остается неясным, почему другие изображения византийских игр не включают такой же «театральной» сцены? Н. П. Кондаков когда-то вспоминал в связи с этой сценой украинские колядки с их представлениями и сбором рождественских подааний. Сравнение закономерно, но, конечно, не может заменить современным фрескам неопровержимые археологические или письменные свидетельства, которых нет.

Особняком стоят также две сцены с изображениями лошадей. На одной из них всадник в короне, которую окружает нимб,⁹ Это сияние вокруг головы — иконографический признак императора. Сцена могла изображать торжественный въезд императора в столицу, скорее всего после победы. Не исключена возможность, что киевские художники могли отметить императорским нимбом портрет киевского князя (хотя мне не известны такого рода «вольности» русских или других художников в странах византийского культурного круга). Но если бы даже всадник в нимбе и был киевским князем, то присутствие нимба означает знакомство с византийской монархической иконографией. Вторая сцена с лошадьми уникальна.¹⁰ В ней изображены бегущая неоседланная лошадь, за которой гонятся несколько всадников. Каков сюжет этой картины? Жанровая сцена из жизни степных наездников? Или какое-то состязание? Насколько я знаю, эта сцена не входит в византийские светские циклы, и поэтому не исключена возможность какой-то местной инициативы. Заметим, однако, что иллюстрации книги Оппиана об охоте, бывшие популярными в Византии (лучшая копия XI в. находится в венецианской библиотеке Марциана), дают несколько изображений лошадей, вольно пасущихся или передвигающихся среди лугов, и табунов с наездниками. Но, конечно, это сравнение не вполне удовлетворительно, потому что речь идет об иллюстрациях к руководу по охоте, а не об изображении, введенном в цикл светско-дворянских сюжетов.

⁶ Там же, рис. 138.

⁷ Там же, рис. 139, 140.

⁸ Там же, рис. 137.

⁹ Там же, рис. 141.

¹⁰ Древности Российского государства. Киевский Софийский собор, табл. 53, № 8.

Наконец, среди недавно расчищенных фресок две сначала кажутся независимыми от этого цикла: музыкант, лицо которого так напоминает типично украинские лица, и верблюд с поводырем. Но «украинский» тип музыканта,¹¹ может быть, не более чем иллюзия: сходные лица встречаются довольно часто в живописи византийского стиля и, по-видимому, они изображают людей восточного происхождения — кавказцев, сирийцев (например, Козьма и Дамиан). Музыканту также можно приписать восточное происхождение. Это как будто подтверждает его поза, которая, впрочем, характерна и для других «манголинистов» в византийском искусстве,¹² современном киевской Софии (особенно восточный облик у музыканта одной из миниатюр-инициал сборника проповедей Григория Богослова в университетской библиотеке Турина). Как бы то ни было, мотив музыканта-«манголиниста» входит в репертуар византийского дворцового искусства, и поэтому киевская фреска с музыкантом во всяком случае связана с византийскими образцами, даже если киевские художники и придали более местный характер его лицу.

На первый взгляд мотив верблюда с поводырем¹³ никак не связан с теми изображениями киевских фресок, которые так или иначе восходят к традиционным темам дворцового цикла. Но и тут косвенное указание некоторых памятников ведет скорее к обратному выводу. Та же группа верблюда с поводырем воспроизведена на одной из половых мозаик VI в. в Бейсане в Палестине, среди других изображений, вдохновленных быденной жизнью и включенных в цикл «сельской жизни и работ», который тогда пользовался большим успехом. Такой же верблюд с поводырем повторен на одной из страниц византийского Евангелия XII в. Парижской национальной библиотеки (Граес. 64), где этот мотив входит в серию сцен охоты и животных. Наконец, на нескольких рогах из слоновой кости (олифантах), византийских или подражающих византийским (XI—XII вв.), тот же мотив появляется снова, обогащенный иногда изображениями животного (гепарда?) или обезьяны, восседающей на спине верблюда. На тех же рогах и других олифантах воспроизводятся мотивы акробатов, борьбы, охоты, конских ристаний, которые относятся к тому же светскому и дворцовому циклу, что и киевские фрески. Таким образом, многое говорит в пользу того, что и сцена с верблюдом восходит к византийским источникам.

Следует подчеркнуть одну своеобразную черту того искусства, которому принадлежит цикл лестничных фресок киевской Софии: все эти фрески по сюжетам носят совершенно светский характер, между тем как они находятся на стенах башен, составляющих часть, правда периферическую, большого храма. На наш современный взгляд, в этом есть какое-то противоречие, и мы готовы были бы усмотреть в нем «смещение жанров» и отнести

¹¹ История русского искусства, т. I. М., 1953, стр. 172.

¹² Нам известны два других изображения сидящих в той же позе «манголинистов» в византийском искусстве. на стеклянном сосуде, недавно раскопанном в Двине (Армения), и в инициале одной рукописи проповедей Григория Богослова, хранящейся в Гуринской университетской библиотеке. Оба памятника (X—XI и XII вв.) воспроизведены в моей статье, упомянутой выше, в прим. 4.

¹³ *Constantini Porphyrogeniti. De Cerimoniis Aulae Byzantinae.* Bonnae, 1829, Lib. I, 1, стр. 18; Lib. I, 9, стр. 66, 67, 68 (св. София); Lib. I, 10, стр. 78—79 (св. Апостолов); Lib. I, 11, стр. 88—89 (св. Сергия и Вакха; переносный престол для императора на хорах этой церкви, над входом); Lib. I, 17, стр. 100 и сл. (св. Мокий, апартаменты над входом в церковь); Lib. I, 18, стр. 109—110 (Богородица Источника); Lib. I, 27, стр. 149 и сл. (Влахерны). За последние двадцать лет найдено известное количество мозаичных росписей в помещениях, находящихся на периферии константинопольской св. Софии, но, судя по этим росписям, все эти помещения имели не светское, а церковное назначение.

его на счет неосведомленности киевских подражателей чужим образцам. Однако это неверно, и перед нами не кустарная импровизация, а примененные традиции, твердо установленной в Константинополе с давних времен и продержавшейся там до конца империи. «Книга церемоний» и другие тексты часто упоминают о царских покоях, которые устраивались в различных помещениях на периферии некоторых столичных церквей, в которые направлялись те или другие «выходы» василевсов, по случаю праздничных богослужений. В этих покоях византийские цари устраивали приемы и даже обеды; они в них меняли ритуальные костюмы и отдыхали. Эти царские палаты функционально были вполне светскими, несмотря на то что они были частью церковного здания и находились чаще всего на высоте хоров церкви, во втором этаже. В Константинополе наиболее известные из этих прицерковных палат были царские покои при Софии, при церкви Сергия и Вакха, при церкви Влахернской божией матери. В конце XII в., например, император Андроник I Комнин построил новые палаты этого рода,¹⁴ общавшиеся с церковью Сорока Мучеников, и мы знаем даже, что на стенах этой светской пристройки к церкви были какие-то изображения, увековечившие различные эпизоды его героической и беспорядочной жизни (см. ниже о тех же изображениях). Присутствие дворцово-светского цикла в лестничных башнях киевской Софии есть прямое доказательство переноса в резиденцию русских князей архитектурной формы дворцовых церквей Константинополя. Эта фреска мыслима только, если в киевском соборе княжеская семья также располагала какими-то помещениями для своих частью культовых, но главное «репрезентативных» потребностей на тех хорах, куда вели обе лестницы с фресками. Исключительное развитие в ширину св. Софии могло быть связано с этой светско-княжеской функцией периферических помещений церкви (ср. развитие в ширину хор св. Софии константинопольской: не для этой ли цели там боковые нефы получили особенное развитие?). Было бы не удивительно, если бы оказалось, что киевские башни и особенно их живопись, где много места уделено Ипподрому, вдохновлялись башнями самой константинопольской Софии, рядом с которой находился Ипподром. К сожалению, от живописи, покрывавшей стены и своды лестничных клеток константинопольской Софии, ничего не сохранилось. Вернее, сохранилось только несколько фрагментов этих фресок, и среди них прекрасный «процветший крест» в медальоне на самом верху лестничного свода южной лестницы; фрески на стенах лестниц погибли целиком.

В итоге перед нами сложное художественное произведение светско-дворцового характера, которое в целом и во многих деталях опирается на византийскую традицию. Однако в некоторых случаях эта зависимость от константинопольской модели остается лишь вероятной, и одинаково возможной кажется инициатива местных мастеров. Наконец, во всех сценах, даже наиболее «византийских», возможны интерполяции, вызванные личным опытом художников или влиянием условий киевской дворцовой жизни. К сожалению, отсутствие всяких конкретных указаний на этот счет (за отсутствием соответствующих текстов) не позволяет нам развить эту гипотезу. При материале, которым мы располагаем, эта гипотеза «неуловима». А пока она остается такой, иконографическая «поэма» киевских фресок будет для нас отличаться от литературной поэмы «Слова о полку Игореве»

¹⁴ Nicetae Choniatae. Historia. Bonnae, 1835, De Andronico Comneno, Lib. II, 6, стр. 433—434; R. Janin. La géographie ecclésiastique de l'empire Byzantin. Les églises et monastères de Constantinople. Paris, 1953, стр. 499—500. Р. Жанэн почему-то исключил из своего списка работ Андроника в церкви Сорока Мучеников все, что относится к росписи этого дворца.

тем, что первая прославляет на византийский манер византийских же властителей, а вторая воспевает на не менее ученый лад подвиги русских князей и дружины.

Разница значительная, а поэтому — если не будут установлены признаки руссификации дворцовых сюжетов киевских фресок — интерес сопоставления этих сюжетов и «Слова» относительно ограничен. Но этим сопоставлением не следует пренебрегать, потому что в истории русского средневекового искусства (кроме XIV и XV вв.) «Слово» и киевские фрески, эти два светских памятника, занимают свое особое место.

Скульптура в Киеве

Разрушение константинопольских зданий, которые объединяли церковь и дворец (некоторые следы светских построек сохранились на периферии константинопольской Софии, на высоте хор), не допускает научного исследования этой своеобразной ветви византийской архитектуры. Это тем более досадно, что константинопольские здания подобного типа — одновременно церкви и дворцы (скорее церкви с пристроенными к ним дворцовыми помещениями) — оказали, вероятно, влияние на архитектуру не только киевской Софии, но и каролингской и оттоновской западной империй,¹⁵ где к византийским образцам в искусстве обращались часто в поисках моделей или символов христианской теократии.

Несмотря на гибель константинопольских дворцов, мы все же можем отметить кое-какие характерные черты этого дворцового искусства, кроме уже рассмотренных фресок в киевской Софии, также по серии рельефов домонгольского времени, вделанных во внешние стены киевских церквей. Как мы увидим, здесь Киев также следовал за Константинополем, и точно так же поступали венецианцы и, вероятно, немцы оттоновской империи (рельефы в церкви св. Петра возле Фульды и др.).

В Константинополе и других городах Византийской империи внешние стены церквей не сохранили никаких христианских или светских рельефных изображений. Единственное заметное исключение — церковь св. Софии в Трапезунде, где на внешней стороне одного из порталов-притворов виден целый ряд плоских рельефов, сюжеты которых большей частью взяты из книги Бытия. Это исключение (речь идет о скульптуре, занесенной извне) подтверждает правило: привычная западному глазу фигуративная скульптура фасадов полностью отсутствует на памятниках византийского круга. Однако у нас нет уверенности в том, что этот метод исключения как пластического, так и иконографического использования внешних стен церквей восходит к эпохе Византийской империи, так как в Константинополе рельефы с фигурами (светские и религиозные) если и имелись на фасадах, то были, естественно, убраны со стен церквей, когда они были обращены в мечети. Эта гипотеза кажется правдоподобной, потому что такого рода рельефы украшают церкви византийского жанра как в Венеции, так и

¹⁵ Историки раннесредневековой архитектуры Западной Европы предполагают, что подобные своеобразные элементы константинопольской архитектуры оказали влияние на архитектуру некоторых наиболее заметных храмов каролингского и оттоновского зодчества. Это объяснило бы происхождение и назначение так называемых вестверков (западная сторона базилики), столь характерных для церквей этих эпох (IX—XI вв.). По мнению многих современных археологов, верхний этаж этой части зданий, над входом и против алтаря, служил «ложей» для князей. Но окончательное разрешение вопроса о происхождении и практическом назначении вестверков затруднено тем, что соответствующие константинопольские памятники исчезли целиком или в тех частях (на их периферии), о которых здесь шла речь.

в Киеве, т. е. в двух главных центрах византийской экспансии того времени.

Прежде чем обратиться к ним, процитируем Никиту Хониата, который списывает уже упомянутое выше изображение, заказанное императором Андроником I Комнином в 80-х годах XII в. для одного из фасадов построенной им церкви Сорока Мучеников. По словам Никиты Хониата, «с внешней стороны (церкви), близ северных врат храма, выходящих на площадь, он на огромной картине изобразил самого себя не в царском облачении и не в золотом императорском одеянии, но в виде бедного земледельца, в одежде синего цвета, опускающейся до поясицы, и в белых сапогах, доходящих до колен. В руке у этого земледельца была тяжелая и большая кривая коса, и он, склонившись, хватал и ловил ею прекраснейшего юношу, видного только до плеч и шеи. Этой картиной он явно открывал прохожим свои беспорядочные дела, громко проповедаю и выставляя на вид, что он убил наследника престола и вместе с его властью присвоил себе и его невесту».¹⁶ Так как совершенно невероятно, чтобы кто-нибудь мог похвалиться таким преступлением, толкование рельефа у Никиты Хониата кажется маловероятным. Упомянутое изображение, изготовление которого Хониат приписывает Андронику I, вероятно потому, что оно находилось на стене им построенной церкви, скорее представляет собой какой-нибудь мифологический сюжет. Так, на западном фасаде церкви св. Марка в Венеции видны два рельефа XI—XII вв., изображающие подвиги Геркулеса. На одном из них, в эпизоде с кабаном из Эриманта, рядом с Геркулесом видна маленькая фигура Еврисфея. Как и юноша в описании Хониата, эта фигура представлена только до высоты груди и протягивает руки, как бы защищаясь. Можно было бы думать, что константинопольское изображение повторяло тот же сюжет, но этому препятствует другая часть описания Хониата. Любопытно во всяком случае, что рельеф, изображающий именно эту сцену, вставлен в западный фасад церкви св. Марка в Венеции.

Кого бы ни представлял персонаж «с косой», сюжет этого изображения был во всяком случае не церковным, а светским. Текст Хониата не позволяет решить, был ли это рельеф или мозаика (фреска на внешней стене слишком неправдоподобна). Упоминание двух красок говорит скорее в пользу мозаики, но у нас нет никаких указаний на присутствие мозаик на внешних стенах византийских средневековых церквей; кроме того, кажется маловероятным, чтобы мозаика светского сюжета могла быть использована для украшения церкви, хотя бы и с внешней стороны. Между тем рельеф, который мог быть раскрашен, изготовлялся отдельно и, возможно, первоначально даже не для того, чтобы быть вделанным в стену церкви. Рельеф оставался автономным предметом, который как бы «присоединялся» к церковному зданию для украшения его внешней стены. Хониат специально упоминает: изображение было на внешней стене, хотя и боковой (северной), но со стороны площади, т. е. там, где оно было виднее всего.

¹⁶ Это изображение едва ли было «статуей», как предполагает Р. Жанэн (R. Janin. *La géographie ecclésiastique de l'empire Byzantin*, стр. 499—500), опускающий часть текста Хониата, из которого следует, что на этом изображении можно было видеть не только императора Андроника, но и то, как он преследует молодого Алексея II. Отвергая маловероятную интерпретацию Хониата, мы можем думать, что речь у него шла скорее о каком-то рельефе, вероятно, светского содержания, античном или сделанном по античной модели. Средневековые авторы очень часто неверно истолковывали такого рода изображения. Фигура с косой напоминает иконографию, типичную для аллегорических изображений месяцев июня или июля. Рельеф мог восходить к одному из циклов этого рода изображений в Константинополе, о которых упоминают тексты и примеры которых сохранились в византийских рукописях с иллюстрациями (см. ниже, прим. 63).

Это свидетельство Хониата следует сблизить с сохранившимися украшениями западного фасада — также со стороны площади — церкви св. Марка в Венеции. Как это недавно было отмечено с большой проницательностью австрийским византинистом Отто Демусом, внутренняя связь сближает те шесть рельефов, которые украшают верхнюю часть фасада св. Марка.¹⁷ Хотя самые рельефы и разного происхождения, все они вставлены в стену на одинаковой высоте и по известной системе. Установка их относится к 1250—1265 гг. Как упомянуто выше, два из этих рельефов изображают Геркулеса, причем один раз он представлен в сцене с Еврисфеем, которая несколько напоминает описание Хониатом «изображения» на фасаде церкви Сорока Мучеников в Константинополе. Парный к нему рельеф также изображает Геркулеса, но несущего Керинейскую лань. Кроме того, есть два парных рельефа, изображающих святых воинов, и два других, тоже самостоятельных, с обычными фигурами Благовещения: на одном рельефе Мария, на другом — архангел Гавриил. Как правильно отметил О. Демус, эти рельефы выбраны и сгруппированы так, чтобы образовать некоторое целое, и в этом целом светские и церковные сюжеты сближены вокруг одной основной темы. Эта тема — сила или могущество, обычна для всех апотропаических изображений.¹⁸ Другими словами: взятые в совокупности, рельефы образуют нечто вроде «щита», водруженного перед главным храмом Венеции и рядом с дворцом дождей, т. е. в политическом центре венецианского государства. К этому нужно добавить четверку бронзовых коней, которые также в XIII в. были водружены перед средней частью того же фасада, в его оси. На этот раз мы знаем, что эти скульптуры были вывезены из Константинополя. Благодаря им фасад св. Марка превратился в род триумфальной арки. Эти бронзовые кони первоначально увенчивали где-нибудь такую арку или ворота. Символика победы и символика защиты (рельефы) дополняют одна другую. Таким образом, скульптуры фасада св. Марка, несмотря на разное происхождение, объединены общей идеей, которая имеет характер не религиозный, но светский и даже политический.

Следует подчеркнуть, что многое в этом своеобразном применении скульптуры (совсем отличным от того, которое в XII в. было характерно для фасадов французских и итальянских соборов и аббатств; к тому же, скульптуры на этих фасадах были новые, а не заимствованные от античных памятников) восходит к Византии. О. Демус указал на византийское происхождение части рельефов (остальные — венецианские подражания византийским оригиналам); квадрига происходит из Константинополя; терраса, которая завершает фасад и охватывает церковь с трех сторон (ср. киевскую Софию), тоже чисто византийская, специально константинопольская черта;¹⁹ наконец, из Византии же происходят рельефы, вставленные в северную внешнюю стену церкви и изображающие вознесение Александра (рис. 3), — еще одна скульптура, сюжет которой взят из византийского светского и дворцового цикла и которая также имела апотропаическое назначение (и, конечно, поэтому воспроизводится также на женских ожерельях и парадной посуде). На фасаде св. Марка рельеф

¹⁷ O. Demus. Die Relieffikonen der Westfassade von San Marco-Jahrbuch der Oesterreichischen Byzantinischen Gesellschaft, t. III. Graz—Köln, 1954, стр. 87—107.

¹⁸ Что Геркулес или святые воины олицетворяют силу, ясно само по себе. Но это верно и для изображения Благовещения. Вероятно, из-за слов архангела: «Господь с тобою» — сцена Благовещения изображалась на амулетах (например, амулет с о. Кипр в собрании Гана в Берлинском музее).

¹⁹ Несколько примеров таких галерей (над которыми образовывались террасы) можно найти в константинопольских церквах (привожу их туредкие наименования): Фенер Исса Меджид, Календер Джами, Фетие Джами, Ески Ймарет и др.

Александра, поднимающегося на небо, имел несомненно тот же смысл, что и рельефы главного фасада, изображающие Геркулеса и святых воинов. Другими словами, вся серия рельефов, византийских по происхождению, которые были вставлены во внешние стены св. Марка, отвечала, кроме эстетических целей, еще одной цели: они служили апотропеями, оберегавшими от злых сил.

Как мы упоминали выше, в городах бывшей Византийской империи не сохранилось ни одной церкви со вделанными в фасады рельефами подобного рода. Но нам известен один пример церкви с интересными рельефами другого характера и несколько примеров рельефов, сохранившихся отдельно от церквей, но с изображениями тех же сюжетов, что и на фасаде св. Марка. Церковь, которую мы имеем в виду, — так называемая Малая Митрополия в Афинах, памятник, датируемый X в. Все фасады этой маленькой церкви, в их верхней части, украшены рельефами разного происхождения, античными и раннесредневековыми. Среди первых — несколько фигур, среди вторых — только орнаментальные композиции. Имея в виду эту разнородность элементов и отсутствие сюжетов, самостоятельное значение которых было бы очевидно или хотя бы вероятно, благоразумнее не уточнять функцию скульптурной декорации Малой Митрополии. По аналогии с другими фасадами, украшенными скульптурами, можно было бы и здесь предполагать, что собранные для этой декорации рельефы были вделаны в фасад с какой-то определенной целью (кроме простого украшения здания), вероятно апотропаической. Но это мне кажется недоказуемым при настоящих условиях.

С другой стороны, в Греции, в Константинополе и в южной Италии сохраняются отдельные рельефы с изображениями, напоминающими рельефы св. Марка. Вероятно, и они когда-то украшали фасады церквей, но при каких-то обстоятельствах были «вырваны» из архитектурного «контекста», которому они принадлежали. Назовем, например, рельеф Афинского Византийского музея с изображением обнаженной мужской фигуры, моделировка которой выдает античный образец, тогда как орнаментальный фон указывает на XII—XIII вв.²⁰ В церкви св. Кaterины в Салониках хранится (или хранился) другой рельеф, на котором какой-то героический персонаж в военных доспехах разрывает пасть льву (по-моему, это скорее Давид или Самсон, чем Дигенис Акритас, герой средневекового греческого эпоса, которого признает в этой фигуре профессор С. Пелеканидис).²¹ В Мистре и лапидарии, устроенном в притворе храма Софии в Константинополе, есть два рельефа, изображающие вознесение Александра. Эти рельефы тоже когда-то входили в состав какой-то монументальной декорации. Наконец, в той части Италии, куда византийское влияние проникало постоянно, в Абруццах и Апулии, вознесение Александра можно еще найти *in situ*.²²

²⁰ G. Sotiriou. Guide de Musée Byzantin d'Athènes, Athènes, 1932, стр. 61, фиг. 28. Сюжет остается неразгаданным. Наиболее правдоподобно истолкование его покойным Л. Брейне, который видел в нем Язона, привязывающего к яру быков Гекеста.

²¹ St. Pelecanidis. Cahière Archéologiques, t. VIII. Paris, 1956, стр. 215 и сл.

²² Наиболее полный список изображений вознесения Александра (пять памятников) был недавно опубликован А. Орландосом в «Епетерисе» Филологического факультета Афинского университета за 1954—1955 гг. (стр. 18 и сл.). К нему можно было бы прибавить еще девять примеров: в Италии — две капители собора в Битонто и одна капитель церкви Алтамура, половая мозаика собора Отранто, тимпан бокового входа в церковь Кампобассо (все эти памятники в Апулии), два эмальированных медальона (вознесение Александра и змея такая, какой ее видел Александр, поднимаемая на небо) в Венеции, на знаменитой Pala d'Oro в церкви св. Марка; в России — диадема из Киева, два рельефа на фасадах храма Димитрия во Владимире; в Австрии, в музее

Мы остановились довольно подробно на рельефах св. Марка в Венеции и других скульптурах того же круга, хранящихся в Константинополе, Афинах и южной Италии, потому что эти памятники позволяют нам подойти ближе к группе киевских рельефов, которые до недавнего времени были вделаны в фасады главных церквей Михайловского монастыря и Печерской лавры.

Под 988 г. «Повесть временных лет» сообщает, что Владимир после своего крещения в Корсуні (Херсонесе) вернулся в Киев. «Отправляясь, захватил он и двух медных идолов и четырех медных коней, что и сейчас стоят за церковью святой Богородицы (Десятинной) и про которых невежды думают, что они мраморные» (русский перевод Д. С. Лихачева). Приведенная редакция летописи восходит к концу XI в. Еще тогда, следовательно, эти бронзовые статуи и кони, подобные тем, которые стоят в Венеции перед фасадом св. Марка, находились на месте, определенном им Владимиром, а именно «за церковью» Богородицы, она же Десятинная, т. е. за церковью, стоявшей в Киевском детинце в непосредственном соседстве с княжеским дворцом. Десятинная церковь и княжеский дворец в Киеве образовывали такую же архитектурно-функциональную группу, как церковь св. Марка и Дворец дождей в Венеции. Поэтому интересно, что четверка бронзовых коней в том и в другом городе была поставлена почти одинаково, в непосредственной близости от дворцовой церкви. Можно было бы говорить даже о совсем идентичном положении этих коней по отношению к церкви, если бы оказалось, что выражение «за церковью» для Киева значило: со стороны западной, противоположной алтарю (а не со стороны абсид и алтарей). Именно это положение придано четверке коней в Венеции. Впрочем, может быть, это положение коней, при котором они возвышаются над фасадом как над триумфальными воротами, соответствовало тому, что венецианцы или русские могли наблюдать в Константинополе и Корсуні, откуда они вывезли бронзовых коней. Нормальное положение триумфальной квадриги — над воротами, над проходом, а не перед стеной без прохода (например, алтарной стеной церкви).²³ Другими словами, наиболее вероятно, что и в Киеве, как и в Венеции, четверка византийских бронзовых коней была поставлена перед входом в дворцовую Десятинную церковь. Параллелизм того, что было сделано в конце X в. в Киеве и двести лет спустя в Венеции, предполагает какую-то общую традицию, которая — поскольку она была общей (несмотря на разницу во времени и расстоянии) — восходила скорее всего к византийскому, а может быть, и греко-римскому образцу. Я имею в виду обычай победителя привозить с собой какие-нибудь драгоценные и, по возможности, символические заграничные предметы и водружать их у себя как трофеи. О. Демус очень правильно отметил, что венецианцы имели обычай вставлять в стену св. Марка, наиболее близкую ко дворцу дождей, всякого рода скульптуры — трофеи удачных экспедиций за моря. Эти трофеи находятся там и поныне, вделанные в стену церкви или стоящие перед ней. То же, видимо, было сделано и в Киеве после победоносного похода Владимира на Корсунь, причем вывоз квадриги особенно хорошо подходит к такого рода «символическим» похищениям, потому что квадрига есть символ победы: победитель отбирает ее у побежденного и заставляет служить себе.

города Инсбрука, — блюдо ортокидского эмира Амиды. Я исключаю из этого списка другие варианты вознесения, где Александр сидит на спине гигантской птицы.

²³ Nicetae Choniatae. Historia. De Manuele Comneno, Lib. III, 5, стр. 156. Никита Хониат упоминает о квадриге над воротами, через которые колесницы выезжали на Ипподром.

Другие скульптуры украшали фасады киевских церквей в XI в. Как мы уже упоминали, это рельефы, которые в течение многих веков (может быть, с их основания) были вделаны в фасады двух ныне разрушенных монастырских церквей второй половины XI—начала XII в. (главная церковь Печерского монастыря 1077—1078 гг. и главная церковь Михайловского монастыря 1118 г.). В обоих случаях это парные плиты со сходными сюжетами, но самые скульптуры исполнены на месте, о чем свидетельствует материал — красный шифер из Овручских каменоломен к западу от Киева.

Рельефы Печерской лавры посвящены светским мифологическим сюжетам: на одном изображен юный Дионис в колеснице, которую тянут две пантеры, на другом — Геркулес, борющийся со львом.²⁴ Несмотря на угловатость стиля и неловкость рисунка, эти плоские рельефы замечательны своей монументальностью, — свойство, чрезвычайно редкое в скульптуре византийской эры. Рельеф с Геркулесом напоминает указанную выше плиту в церкви св. Екатерины в Салониках, но в этой последней есть кое-какие указания на влияние мусульманской декоративной скульптуры, тогда как на киевском рельефе этих влияний не заметно. Наиболее интересен выбор сюжетов: Геркулес — олицетворение силы, Дионис в колеснице — символ победы. Другими словами, киевские рельефы фасадов, так же как и рельефы фасадов св. Марка, изображают или напоминают могущество и триумфы, и это, конечно, означает, что в Киеве рассматриваемые рельефы имели также функцию апотропеев, ограждающих церковь от сил зла.

Вторая пара киевских шиферных рельефов изображает в обоих случаях двух скачущих друг на друга воинов-всадников. Их нимбы указывают на святых, но эти фигуры анонимны, а потому их нельзя причислить к иконам (см. ниже о таких же всадниках на фасаде церкви Димитрия во Владимире). Думаю, что эти воины-всадники должны быть сближены с живописными изображениями такого же рода (но с именами определенных святых-воинов), которые видны с двух сторон от входа на фасаде двух балканских церквей конца средних веков: болгарской церкви Драголевици и сербской церкви Морача. Также парные, но скульптурные святые-всадники высечены с двух сторон от входной двери армянской церкви Птхни (VI в.) и нескольких других армянских и грузинских церквей. Нет сомнения, что в глазах современников эти воины-всадники ограждали вход в церковь.²⁵ С той же целью их воспроизвели на боковом фасаде армянской церкви Ахтамар (около 920 г.), а также на целом ряде дверных створок — бронзовых в Италии (Трани и др.), деревянных в Македонии (Охрид, церковь св. Николая; по слухам, эти двери исчезли во время второй мировой войны). Внутри церквей мы видим этих святых-всадников в роли апотропеев, засвидетельствованной один раз надписью (для св. Сиссиния в Бауте, Египет) и несколько раз выбором места для этих изображений на парусах под сводом (Баут), т. е. в наиболее ответственной части покрытия церкви, где святой мог быть особенно полезен (в христианском Египте, кроме стенописей в Бауте, см. резной иконостас в Музее коптского искусства в Старом Каире).

Вспомним, с другой стороны, что рельефы западного фасада св. Марка в Венеции включали в себя как раз те же две категории сюжетов, которые

²⁴ См.: История культуры древней Руси, т. II. М.—Л., 1951, рис. 220.

²⁵ В недавно раскопанном, но еще не изданном омайядском замке Аджар в Ливане (VIII в.) тимпан ворот украшен рельефом двух всадников (доклад руководящего раскопками М. Шехаба на конгрессе ориенталистов 1957 г. в Мюнхене). Над входом в цитадель этот сюжет более уместен, чем на фасадах церквей, и Аджар, вероятно, указывает на светско-дворцовое происхождение темы.

мы обнаруживаем теперь в Киеве: героические подвиги Геркулеса и святых-воинов. Как видно, Киев и Венеция свидетельствуют о тех же вкусах и модах в области светского искусства, которое находит себе некоторое применение на фасадах церквей XI—XIII вв. Сближение этих памятников позволяет лучше понять их природу и функции; их параллелизм в Киеве и Венеции объясняется именно тем, что и те и другие следовали каким-то византийским традициям.

Для изучения «Слова о полку Игореве» эти наблюдения полезны тем, что они устанавливают существование в Киеве с конца X по начало XII в. особой категории светских изображений, которые следовали определенной программе и выполняли определенную функцию, а именно служили апотропеем на фасадах зданий. Эта категория изображений была занесена в Россию из Византии, но быстро привилась в домонгольском Киеве, как о том свидетельствуют шиферные рельефы местной работы с изображением мифологических сцен и воинов.

Скульптуры фасадов во Владимиро-Суздальской земле

Киевские рельефы восходят к эпохе, близкой к 1100 г. Рельефы фасадов св. Марка в Венеции относятся к XIII в. Несмотря на эту разницу во времени, мы находим и здесь, и там те же приемы декорации фасадов рельефами и те же сюжеты плоскостных изображений. Византийские вкусы мало изменились за этот промежуток времени, и в этом отношении замечательно, что как в XI, так и в XIII в. византийцы ограничивали скульптурный декор фасадов церквей очень небольшим числом отдельных рельефов, выбирая среди сюжетов преимущественно те, которые могли служить апотропаическим целям.²⁶

Этих же сюжетов держались и грузинские зодчие и декораторы в тех случаях, когда они вставляли в фасады церквей куски рельефов. Программа грузинских скульптур была, впрочем, уже, так как среди них изображения людей чрезвычайно редки и апотропаическими знаками там служат почти исключительно зооморфические изображения. В Армении таких фасадов меньше, чем в Грузии, но зато есть один памятник, который является блестящим исключением из этого правила, так как его фасады усыпаны рельефами. Это церковь Ахтамар, построенная около 920 г. на острове озера Ван (теперь в Турции), возле дворца местного владельца Гагика. Знаменитые рельефы Ахтамара стоят особняком в средневековом искусстве Армении и всех других стран Ближнего Востока, христианских и мусульманских, и, может быть, этот памятник всегда был уникальным (еще один уникум!). В той части скульптур Ахтамара, которая посвящена христианским сюжетам, а их немало, это как бы перенос на фасады и воспроизведение в скульптуре стенописей внутреннего помещения. Напротив, скульптуры двух фризов-карнизов, занимающих верх фасадов, посвящены целиком светским темам (например, охота и работы в винограднике, ряд масок, сирена и т. д.) и перенесены на стены церкви со стен каких-то светских или во всяком случае нехристианских зданий; значительное влияние современного Ахтамару мусульманского искусства указывают, вероятно, на непосредственные источники этой части скульптур — пластическую декорацию (в дереве, стуках и камне) мусульманских дворцов. Очень вероятно, что искусство дворцов армянских владельцев, в частности в покоях Гагика — создателя Ахтамара, включало эти темы в свой репер-

²⁶ Нужно вспомнить о рельефе на боковом фасаде церкви Сорока Мучеников, восстановленной Андроником I в конце XII в.

туар и что на церковь оно было перенесено непосредственно оттуда. В Ахтамаре тоже апотропические сюжеты (животные, чудовища, сирены, воины-всадники и ветхозаветные сцены разных «спасений») занимают большое место, и в этом отношении этот памятник верен общей традиции скульптур, вставленных в фасады. Но Ахтамар отличается от других примеров в Венеции и России тем, что к рельефам-апотропеям присоединяются довольно малочисленные повествовательные сцены, заимствованные из Библии. Эта оригинальная черта Ахтамара, по-видимому, успеха не имела, и в восточнохристианских искусствах к ней больше не возвращались (кроме одного случая в соседнем Трапезунде).

Не менее оригинальное, но совсем иное и независимое от Ахтамара и грузинских фасадов решение скульптурной декорации фасадов церквей было предложено во второй половине XII—начале XIII в. в церквях Владимиро-Суздальской земли. Сохранившиеся памятники позволяют наблюдать развитие этой темы в пределах Владимиро-Суздальской земли, начиная от примеров простых и близких к киевским фасадам и кончая настоящими коврами из отдельных мелких рельефов, занимающих всю поверхность стены (ее верхней половины). Последовательные этапы этой эволюции отмечены четырьмя замечательными памятниками: Успенский собор во Владимире (1158—1161 гг.), церковь Покрова на Нерли (1165 г.), церковь Дмитрия во Владимире (1193—1197 гг.) и церковь в Юрьеве-Польском (1230—1234 гг.).

Здесь не место рассматривать скульптуру владимиросуздальских храмов в ее совокупности и во всех отношениях, хотя было бы очень желательно, чтобы кто-нибудь взял на себя эту задачу и привел наше знание этих рельефов в соответствие с современным уровнем археологии и истории искусств. Мы же ограничимся тем, что в скульптуре Владимиро-Суздальской земли свидетельствует о светском искусстве домонгольской России.

Напомним, что эти рельефы на век или два позже киевских памятников и что мы, таким образом, имеем дело с произведениями искусства, современными «Слову». В XII в. политическое раздробление Руси на удельные княжества было в полном разгаре, и этому соответствуют ростки местных искусств в различных областях; они дают начало областным школам, очаги которых и их основные произведения находятся в городах, ставших столицами отдельных княжеств.

Местные власти прямо или косвенно содействовали этому «регионализму», и особенно там — как в Чернигове, Смоленске, Новгороде или во Владимиро-Суздальской земле, — где эти власти брали на себя многочисленные постройки и уделяли искусству большое внимание и большие средства. Местные вкусы утверждались тогда сильнее и удерживались дольше. В большинстве случаев, и главным образом во Владимиро-Суздальской земле, роль правящих князей и их окружения была, по-видимому, особенно активной, как о том свидетельствуют летописи, равно как и памятники, своеобразие которых — по отношению к современным памятникам в других областях России — особенно очевидно. Не менее очевидна и тесная связь художественной деятельности во Владимиро-Суздальской земле с княжеским дворцом. Наиболее замечательные храмы стоят или стояли рядом с княжескими палатами (в Боголюбове дворец и церковь связаны между собой и образуют архитектурный комплекс), и на фасадах церквей преобладают рельефы светского характера. Та же связь с дворцом нами была уже отмечена в Киеве. Владимиро-суздальские памятники продолжают и развивают киевские традиции.

Чтобы убедиться в этой преемственности, которая находится в соответствии со всем, что мы знаем о русской культуре XII в., отметим прежде

всего, что ряд тем светской серии киевских рельефов (и св. Марка в Венеции) повторяется на рельефах владими́ро-суздальских: Геркулес, разрывающий пасть льва, конные воины с нимбом, вознесение Александра Македонского.²⁷

Однако на севере киевская традиция подвергается изменениям. Так, во-первых, в противоположность киевским и венецианским рельефам, рельефы фасадов владимирских церквей сгруппированы в декоративные композиции и дополнены чисто орнаментальными мотивами. Вместо отдельных и автономных скульптур, как бы приставленных к стене здания, мы находим пластическую декорацию, созданную специально для данных стен (декорацию, в которую, однако, включены элементы, заимствованные от скульптур более ранней киевской серии). Во-вторых, репертуар светских сюжетов значительно расширен, хотя бы и в духе первой серии. Первые фасады церквей Владимиро-Суздальской земли (Успенский собор во Владимире 1158—1161 гг. и церковь Покрова на Нерли 1165 г.) вводят декоративную группировку рельефов, применяясь к архитектурным данным, но еще не обновляют заметно тематику. По сравнению с Киевом новы женские маски, грифоны, нападающие на серн, и кое-какие второстепенные «звериные мотивы».²⁸ Но в конце XII—начале XIII в. это искусство подверглось гораздо более радикальной переработке и притом в обоих направлениях, т. е. в области использования рельефов для декорации фасадов и в области репертуара.²⁹

На фасадах церкви св. Димитрия во Владимире звери, птицы, чудовища и растения исчисляются десятками (рис. 4, 5). Они расположены многими рядами, одни над другими, тогда как другие сходные мотивы заменяют корсоли и капители маленьких декоративных колонок. Наряду с отдельными животными изображаются маленькие сцены, действующими лицами которых обычно являются охотник и зверь, причем кентавр значится среди охотников. Отметим еще группу из двух борющихся фигур³⁰ — мотив, взятый из того же дворцового цикла, что и сцена со скоморохами, воспроизведенная на стенах киевской Софии. Упомянутые выше охотники, конечно, также находят себе аналогии на киевских лестничных фресках и на мозаиках «комнаты Рожера» в Палермо, которые хронологически ближе (около 1140 г.) к владимирским фасадам.³¹

В Палермо можно наблюдать и другие приемы, постоянно применяемые во Владимире. Это, во-первых, своеобразное распределение сюжетов на стене: весь низ ее остается голым, и только верхняя половина занята рядами растений, зверей и чудовищ. Нет сомнения, что в обоих случаях отражается одна и та же традиция декорирования сцен, причем приоритет принадлежит, конечно, живописным истолкованиям этой декорации, а не скульптурным. Во-вторых, и во Владимире, и в Палермо наблюдается одинаковая группировка мотивов: и здесь, и там животные, кентавры, даже люди — стрелки из лука поставлены антитетически, два по два, голова к голове, и большая часть отделены друг от друга деревьями. Разница только в том, что в Палермо масштаб больший, поэтому и рядов таких групп там меньше, чем во Владимире. Иконография же одна и та же, и сходны даже стили с ярко выраженной тенденцией к орнаментальной пере-

²⁷ А. А. Бобринский. Резной камень в России. М., 1916, табл. 9; 10, № 7; табл. 12, № 2; табл. 9; 12, № 3.

²⁸ Там же, табл. 3—7.

²⁹ Там же, табл. 8—10, 12, 17.

³⁰ Там же, табл. 12, № 2.

³¹ Otto Demus. The Mosaics of Norman Sicily. London, 1942, фиг. 113—119. Ср. главные панно с владимирскими фасадами: там же, фиг. 115, 116, 119.

работке мотивов. Этот стиль принято называть «восточным». И это верно, но при условии, что под «восточными» моделями будут подразумеваться не современные мусульманские фрески и миниатюры, а формулы древнейшего стиля, когда-то созданного в Месопотамии и перенятого Персией Ахеменидов, потом сасанидским Ираном и наконец облюбованного мусульманскими и византийскими декораторами, особенно для драгоценных шелков X—XII вв. Среди тканей, вышедших из мастерских Фатимидов (те же мотивы могли повторяться и на византийских подражаниях этим шелкам), есть и такие, где видны не только проходящие профессионально или стоящие в симметричных группах звери и птицы, но также и многочисленные ряды этих же животных и птиц, изображенных одни над другими.³² Из этого можно было бы заключить, что самая композиция владимирских фасадов просто воспроизводит драгоценные ткани. Очень сходные восточные ткани проникали тогда на Запад, и нам известны фронтисписы оттоновских рукописей X—XI вв., которые являются прямыми воспроизведениями таких тканей, украшенных полосами повторяющихся изображений зверей, птиц и растений (рис. 6).³³ Там же видно чередование рядов животных и рядов растений, которое большей частью соблюдается и во Владимире.

Это сходство с тканями очень определено, и оно, вероятно, объясняется действительным влиянием шелков и их орнаментов (такое же влияние шелковых тканей не раз отмечалось исследователями романских фресок и скульптур и сельджукских фасадных рельефов). Но во владими́ро-суздальской скульптуре, если такое влияние тканей и существовало, оно не определяло всего того, что там изображалось: не говоря о сценах и фигурах светского цикла, которые мы уже отмечали и которые там «интерполированы» в оригинальные фризы животных и растений, каждое панно фасадов построено симметрично и возглавляется в верхней части какой-нибудь центральной фигурой или группой фигур. Преимущественно это Давид, но также и Александр, возносящийся на небо, или фигура сидящего человека с ребенком на руках, к которому сходятся, приветствуя его, группы фигур. Этого рода фигуры и группы, а также симметричное построение целых декоративных панно предполагают сознательное отклонение от ткацких мотивов и переход к задачам архитектурной декорации, и в этом следует видеть творческое нововведение владими́ро-суздальских мастеров.

Выше мы отметили, что вделанные в киевские фасады рельефы имели, вероятно, функцию апотропеев. Поскольку во Владимире изображались те же сюжеты, их назначение было, по-видимому, таким же. Это подтверждается своеобразием выбора тех немногих христианских сюжетов, которые во Владимире были присоединены к уже отмеченным светским темам (напомним, кстати, что и в Киеве, как и на фасадах св. Марка в Венеции, рассмотренные нами серии фасадных рельефов включали в себя несколько церковных сюжетов, при преобладающем числе светских). Так, на стенах церкви св. Димитрия во Владимире вновь появляются всадники в нимбах. Но их число увеличивается. Они скачут друг за другом и образуют ритмический мотив, что удаляет их, вероятно, от первоначальной агиографической темы святых воинов на конях. На одной из сцен той же владими́рской церкви обнаруживается другой христианский и «житийный» сюжет, который,

³² Кусок фатимидского шелка с несколькими рядами животных один над другим в музее du Cinqcentenaire в Брюсселе. Лучший экземпляр в музее Барджело во Флоренции. Подобный мотив встречается на нескольких олимпиах того же происхождения.

³³ «Codex Aureus» из Эхтернаха около 1030 г.: A. Voeckler. Das goldene Evangelienbuch Heinrichs III. Berlin, 1934; A. Goldschmidt. Die deutsche Buchmalerei, t. II. Berlin, 1928, табл. 48.

как и изображение воинов-конников, мог быть использован как апотропей: святой Никита, поражающий дьявола.³⁴ На одном из фасадов другой церкви той же Владимиро-Суздальской земли, в Юрьеве-Польском, воспроизведен еще один христианский сюжет, известный своей охранительной функцией: это сцена Семи спящих эфесских отроков, которые воспроизводятся на русских амулетах.

Наконец, во Владимире и Юрьеве рельефы развивают и многофигурный сюжет Деисуса,³⁵ т. е. двух симметричных рядов фигур святых с Марией и Иоанном Крестителем во главе, которые обращаются с молитвой к центральной фигуре Христа. Само собой разумеется, что это сюжет религиозный и даже одна из центральных тем византийской и русской церковной иконографии. Но следует напомнить, что вне икон и церковных стенописей, на предметах личного обихода и в домашнем быту, Деисус в России имел охранительную функцию. Таково назначение Деисусов, засвидетельствованное с XI—XII вв. на ожерельях, оплечьях, диадемах, на шлемах или над дверьми и воротами домов и усадеб и т. д. С этой точки зрения любопытно, что скульптурный Деисус фасадов храма Димитрия во Владимире помещен не на главной стене, против алтаря, но непосредственно над северной боковой дверью (в арке, которая ее осеняет), ведущей в княжеский дворец. Может быть, нелишне отметить, что, помещая деисусовы шеренги святых в арках, которые охватывают стены церкви на половине их высоты, авторы этой декорации фасадов устанавливают нечто вроде «пояса», составленного из изображений лиц, к которым обычно обращались как к покровителям. Этот «пояс святых»³⁶ может быть поэтому тоже причислен к христианским сюжетам, которые иногда воспроизводились в связи с сюжетами светско-дворцового цикла, привлекавшимися для украшения фасадов церквей.

Не менее существенно то, что в той же Димитриевской церкви во Владимире все множество рельефов возглавляется фигурой сидящего на троне царя Давида. Раскрытый свиток в его руках указывает на то, что Давид изображен в виде автора псалмов. А это значит, имея в виду, что вокруг Давида размещается все множество рельефов с преобладанием зверей, птиц и чудовищ, что за этими изображениями стоят или последние псалмы — 148—150-й, в которых Давид призывает «всякую тварь» прославлять могущество всевышнего, или псалом 90-й или 120-й, в которых это могущество божие призвано защищать людей и дом божий. Но, с другой стороны, многие из рельефов, и среди них те, на которых мы установили присутствие светских тем, а также мотивы борьбы зверей между собой и т. д., не имеют никакого отношения к псалмам. Из этого вытекает, что фигура Давида, влекущая за собой интерпретацию всей скульптурной композиции как иллюстрации к псалмам, была искусственно приставлена к знакомому нам

³⁴ А. А. Бобринский. Резной камень в России, табл. 10, № 2; Ирина Окунева в а. Икона св. Никиты, избивающего беса. — *Seminarium Kondakovianum*, VII. Praha, 1935, стр. 207 и сл.

³⁵ А. А. Бобринский. Резной камень в России, табл. 13, № 2; табл. 39, № 6.

³⁶ Каковы бы ни были непосредственные источники этого мотива скульптурной декорации, их не следует искать среди элементов декорации внутренних стен. С другой стороны, арочки, протянутые вокруг фасадов в виде пояса, и колонки, которые их поддерживают, не имеют никакого отношения к византийской традиции и восходят к романскому искусству. Оказывается, таким образом, что русские мастера прибегли в данном случае к романскому мотиву, чтобы отделить верхнюю часть стены с ее рельефами, вдохновленными византийскими дворцовыми стенописями (см. выше сравнение с Палермо), от нижней части стены, которая соответствует доколю. На скульптурных фасадах Ахтамара (турецкая Армения X в.), где романских элементов нет и не может быть, пояс арочек отсутствует. Место арочек занимает простая орнаментальная лента.

по более ранним памятникам светскому циклу, вероятно для того, чтобы объяснить присутствие этого цикла на стенах церкви. Имея в виду то исключительное развитие, которое этот цикл получил во Владимире, такая попытка его «оцерковления» кажется правдоподобной. Эта гипотеза находит себе и другое подтверждение. Рельефы фасадов следующей в хронологическом порядке церкви в Юрьеве-Польском делают еще более решительный шаг в том же направлении: чисто религиозные сюжеты традиционного церковного искусства в ней преобладают, тогда как светский цикл отходит на второй план. Используя при изображении Давида светские мотивы и превращая тем самым всю совокупность скульптур в род иллюстрации к псалмам, создатели скульптур Димитриевской церкви помнили, конечно, что псалмы значатся среди молитв, которым придавали апотропаическое значение (некоторые из псалмов, которые мы перечислили выше, выполняли эту функцию традиционно). Образ царя Давида следует поэтому присоединить к темам христианского репертуара, которые функционально сближались с обычными темами фасадных скульптур.

Выше мы указывали на связь киевских фресок и рельефов с современными им произведениями светско-дворцового византийского искусства. То же можно сказать и по поводу владимирских рельефов. Как мы уже говорили выше, владимирские скульпторы XII в. во многих отношениях продолжают традиции светского искусства той же функции, отмеченной нами в Киеве. Но так как многое другое в них не соответствует тому, что нам известно в Киеве, и в то же время не может быть истолковано как результат простой переработки киевских моделей (например, темы, не представленные киевскими памятниками), то можно предположить в данном случае местное творчество при условии, что у владимирских скульпторов не было новых источников, не использованных в Киеве. О том, каковы могли быть эти источники, мы в этой статье разбирать не будем. Впрочем, эта задача, может быть, и невыполнима при настоящем уровне самого знания прикладных искусств в домонгольской России; произведения этого периода из дерева, кожи, коры, войлока и других недолговечных материалов нам почти неизвестны. Так же неясно, при ограниченном числе сохранившихся археологических свидетельств о киевском искусстве, не могло ли кое-что из владимирского искусства прийти туда из Киева. Если отсутствие в Киеве более значительных скульптурных фасадов вроде владимирских позволяет утверждать, что таковых там не было, то увеличивающееся число находок стеновых скульптур в Чернигове, Рязани и т. д. призывает нас к осторожности: кое-что из того, что кажется совсем новым во владимирской скульптуре фасадов церквей, могло иметь предшественников в городах южной России. Но дальше таких общих предположений идти нельзя за отсутствием данных.

Зато, через голову Киева, кое-что нам известно о светско-дворцовых циклах изображений в Константинополе, современном владимирским памятникам, т. е. в Византии Комнинов. Эти сведения тоже отрывочны и чрезвычайно недостаточны, но они все же заслуживают внимания, когда ставится вопрос о возможных источниках владимирских рельефов, потому что среди этих последних кое-что из светских сюжетов, не находящих аналогий в Киеве, могло бы восходить к источникам, занесенным в XII в. непосредственно из Византии. Точно так же как фрески той же Димитриевской церкви во Владимире отражают искусство современной им стенописи Константинополя, византийское искусство могло отразиться и на рельефах фасадов этой и других церквей.

Все дворцы Комнинов погибли целиком, но об их убранстве мы кое-что узнаем благодаря кратким замечаниям Евстафия Солунского, Иоанна

Киннама и Никиты Хониата.³⁷ Хотя эти авторы скупы на описания, но они все же сообщают, например, что во Влахернском дворце Комнинов на стенах были длинные ряды изображений, в которых прославлялись подвиги и правление царствующих государей. Изображались победы на войне и празднование этих побед императором, а также его героические подвиги на охоте, различные эпизоды которой проходили перед глазами посетителей дворца. Тема государя — бесстрашного охотника была издавна традиционной в дворцовом искусстве разных монархий древности, и византийские хроники не раз упоминают об «охотничьих подвигах» разных императоров, особенно Василия I Македонянина и Мануила I Комнина. Иллюстрации хроники Скилицы (в Национальной библиотеке Мадрида) изображают некоторые из этих легендарных охотничьих приключений Василия I, и очень вероятно, что стенопись и мозаика во Влахернском дворце Комнинов вдохновлялись теми же сюжетами, описываемыми, как император-герой побеждает какого-нибудь сверхъестественно большого, дикого волка или кабана. В описании фресок или мозаик дворца, который Андроник I Комнин в годы, близкие к дате владимирских рельефов, построил возле церкви Сорока Мучеников в Константинополе, Никита Хониат перечисляет конские ристалища, различные эпизоды охоты самого императора на птицу, зайца и оленя, сцену с кабаном, которого Андроник пронзил копьем, другую сцену с раненым зубром (во время пребывания Андроника в России) и, наконец, описывает картину, в которой можно было видеть государя, собственноручно разрезающего добычу и жарящего мясо.³⁸ За исключением последней сцены, которая стоит особняком, нетрудно заметить общее сходство других эпизодов охоты византийских императоров с некоторыми сценами на рельефах Димитриевской церкви во Владимире, например с теми, где показаны необыкновенные охотники в военных доспехах (нормальных для василевса, но не для других охотников) в схватке с чудовищным зверем. На одной из них этот зверь поднялся во весь рост на задние лапы. На другой героический охотник набрасывается на него сверху. Изображен его прыжок над зверем, и передана его богатырская сила.³⁹ Мы, конечно, далеки от того, чтобы принимать эти сближения за доказательства. Но если пока дальше идти не следует, за отсутствием данных, не мешает напомнить, что типологическое истолкование византийских легенд о героической охоте императоров могло дать формы, близкие к тем, которые мы находим во Владимире. Авторы этих рельефов могли при этом воспроизводить такого рода изображения как мотивы, не зная, какому историческому персонажу они первоначально были посвящены. Это так же верно для иконографии эпических мотивов, как и для литературного эпоса, где из исторического эпизода вырабатывается поэтический образ.

³⁷ Eustathii Thessalonicensis. Oratio ad Manuelem imperatorem. — In: *Fontes rerum byzantinorum*, ed. W. Regel. Petropoli—Vememdat—Lipsiae, 1892, стр. 40; Nicetae Choniatae, *Historia, De Manuele Comneno*, Lib. VII, стр. 269; J. Cinnamus. *Epitome rerum ab Joanne et Alexio Comnenis gestarum*, IV. Bonnae, 1836, стр. 266—267.

³⁸ Очень возможно, что эти последние сцены были сконструированы специально для автобиографического цикла, заказанного Андроником I. Но нам известно, с другой стороны, что некоторые из сюжетов, упомянутых в тексте: животное, раненное охотником; охотники, разрезающие на части убитых животных, — входили иногда в состав кинетических циклов, например в стенописи омайядского дворца Куср-Амра в Сирии (VIII в.).

³⁹ А. А. Бобринский. Резной камень в России, табл. 9. Примером охотника в военных доспехах, изображающего византийского императора, может служить рельеф на шкатулке из слоновой кости в ризнице собора г. Труа (Troyes) в Шампани (А. Грабар. *L'Empereur dans l'art byzantin*, табл. X, 2).

Таким же образом могли быть перенесены и историко-легендарные сюжеты и циклы византийской иконографии, воспевавшие подвиги императоров. Если в Россию было перенесено «Девгениево деяние» (византийская эпическая поэма о Дигенисе Акрите), то могли быть распространены и интересующие нас циклы изображений или по крайней мере отдельные мотивы, восходящие к этим циклам. Если в легендарном дворце того же Девгения в глубине Малой Азии или в реальном дворце Карла Великого в Ингольсхейме повторялись изображения из жизни и подвигов Александра Македонского или римских императоров, то, следуя тому же методу, и в России могли воспроизводиться циклы или отдельные эпизоды из жизни византийских царей. Как известно, новые иконографические типы создаются трудно, но зато старые удерживаются надолго и легко переносятся из искусства в искусство.

Кроме того, мотивы византийских циклов такого рода могли дать толчок к приспособлению их к русским темам того же характера и к созданию новых, местных мотивов. Сюда, может быть, относятся упомянутые выше скульптуры рельефов Владимира, где показан князь с ребенком на руках с преклоняющимися фигурами с двух сторон. Представляет ли эта таинственная сцена действительно русского князя Всеволода с сыном, как это было предположено недавно?⁴⁰ Сама по себе эта идентификация остается гипотетической, но она предполагает очень правдоподобное внесение русских тем в циклы дворцовой традиции, восходящей к Византии.

Для того чтобы уточнить эти соображения и ответить на вопрос о степени зависимости владимирских рельефов от византийских моделей, нужны дальнейшие исследования, и прежде всего критический анализ на месте самих рельефов, который позволил бы точно сказать, что в них первоначально и в каком порядке эти рельефы стояли прежде. Начатая Л. А. Мацулевичем, эта работа будет когда-нибудь закончена. Будет «установлен» удовлетворительный «иконографический текст» (точно так же как устанавливается текст словесный), и это откроет возможности более точного исследования судьбы светских тем и циклов в XII—XIII вв. в России.

Это дело будущего, и трудность выполнения такого задания тем более велика, что владимирские рельефы представляют одновременно традиции ученого искусства (этой стороной они сравнимы с византийской традицией, о которой была только что речь) и стихию народного творчества, которое радикально перерабатывает то, что оно берет из ученого искусства, и дает ему новую форму и значение. При этом дело осложняется еще тем, что византизмы могли проникать в Россию как в действительно «ученой» форме, так и в более или менее вульгаризированных (еще на греческой или балканской почве) формах. При таких условиях трудно ожидать, чтобы был точно установлен водораздел между византийской струей и ее последующими интерпретациями.

Зато очевидны некоторые общие тенденции этой народной интерпретации традиционных мотивов, выражающиеся, например, в том, что постепенно усиливается декоративно-орнаментальное использование сюжетов. Достаточно сравнить киевские рельефы XI в. с рельефами Димитриевской церкви во Владимире и затем с рельефами в Юрьеве-Польском, чтобы убедиться в том, как прогрессирует вкус к орнаментальному использованию мотивов, будь то растение, одежды и даже лица фигур. Параллельно утверждается близость этих скульптур к народным произведениям. Среди

⁴⁰ Н. Н. Воронин Скульптурный портрет Всеволода III. — КСИИМК, т. XXXIX. М.—Л., 1951, стр. 137.

владимирских рельефов есть лежащие львы,⁴¹ которые сравнимы с резными деревянными фигурками львов, украшавшими сельские избы XIX в.; тот же фольклористический отпечаток в еще большей степени носят лица резных персонажей памятников Юрьева-Польского (например, головы в профиль на угловой капители).⁴² Систематическое сравнение этих скульптур и изделий народной резьбы подтвердило бы эти сближения на многих других примерах и позволило бы наметить аналогию между этого рода народной интерпретацией ученого искусства Византии и переработкой мотивов византийской литературы в русских былинах или духовных стихах вроде «Голубиной книги». (Издавна указывалось на близость этой книги к скульптуре церкви Димитрия во Владимире, но сходство не идет дальше некоторых мотивов животного царства и присутствия царя Давида; нам кажется, что наличие народной интерпретации во владимирских скульптурах исключает гипотезу, что они представляют собой иллюстрацию к книгам). В этом аспекте понятно, почему античный кентавр превращается в юрьевских скульптурах⁴³ в Китовраса русских сказок, в которые легко можно было бы ввести тех драконов, волков, собак, птиц и сиринов, которыми населены скульптуры всех фасадов владими́ро-суздальских церквей XII—XIII вв. Впрочем, именно в ту эпоху романские рельефы тоже часто носили следы народной интерпретации античных и христианских тем ученой иконографии, так что именно эта скульптура дает нам наиболее любопытные указания относительно народных эстетических вкусов в средние века. Но в настоящей статье мы хотели бы подчеркнуть этот аспект владимирских и юрьевских рельефов, потому что свойственное им народное полу-сказочное истолкование образов зверей и чудовищ больше всего соответствует тем поэтическим образам животных и птиц, которые мы находим и в «Слове о полку Игореве».

Автор «Слова» прерывает свой рассказ и переносит его в сказочный мир, когда вводит в поэму животных и птиц. В изобразительном искусстве такого рода перерывы не нужны, так как обе темы могут развиваться параллельно. Так, например, античное искусство различает основной рассказ и как бы заметки на полях: первый посвящен людям и дается в большем масштабе, второй посвящен животным и другим второстепенным мотивам и изображается в меньшем масштабе. Эта идея очень хорошо представлена целым рядом западноевропейских памятников ранних средних веков, например «Вышивкой в Байе» или рядом миниатюр и скульптур романо-готических порталов. Киевские лестничные фрески подчиняются ей тоже: на стенах — сцены с фигурами, животные — на сводах, и притом внутри медальона (см. выше, стр. 239—241). Эта система, хотя она и специфична для изобразительных искусств, находится в каком-то соответствии с методом «Слова» (конечно, то, что в литературе дается одно за другим, в изобразительном искусстве изображается одно рядом с другим).

На первый взгляд владимирские рельефы отличаются от этой системы, так как мы не находим в них отделенных один от другого циклов сцен и циклов животных. Как и в «комнате Рожера» в Палермо, перед нами как будто один единственный цикл, в котором растения и звери доминируют, но в который кое-где вкраплены персонажи. Но более внимательный анализ рельефов заставляет нас признать, что, в сущности, владимирские мастера не отказались ни от одного из двух традиционных циклов. Они только перенесли центр тяжести на те изображения, которым, согласно античной

⁴¹ А. А. Бобринский. Резной камень в России, табл. 18, №№ 5, 6.

⁴² Там же, табл. 35, № 1.

⁴³ Там же, табл. 27, № 2.

традиции, уделялись только рамка и поля вокруг главного цикла (с фигурами), расположив фигуры и сцены по краям цикла с животными. При этом большая часть мотивов с людьми, как и в Палермо, оказалась включенной в этот цикл фигур и сцен, более или менее потерялась в ней, тогда как цикл фигур и сцен, из которых одни занимают верхний край (сверху стены) скульптурных композиций, а другие — их нижний край (святые нижнего пояса), посвящен христианским сюжетам (более или менее выраженного апотропаического свойства), к которым только пристегнуто из светского цикла вознесение Александра Македонского. Другими словами, во Владимире мы находим все то же положение с чередованием главной темы, развиваемой в центральной зоне, и второстепенных тем, которым посвящены бордюры. Но только главное и второстепенное поменялись местами. Так как этот вариант предоставлял преимущество декоративному (включая зверей) и уделял мало места темам христианского цикла, он имел мало шансов на продолжительный успех у церкви. Лучшее доказательство этому мы находим в юрьевских рельефах: церковные сюжеты там уже гораздо более многочисленны, они даны в значительно больших пропорциях и — главное — все темы прежнего светского цикла переработаны в чисто орнаментальном направлении и сведены к декоративному фону в виде ковра. Те же и другие звери, птицы и чудовища показаны в нем по-прежнему, но это всего лишь мотивы декоративных композиций, приспособленные для украшения порталов, стен, капителей и т. д.

Можно, таким образом, сказать, что каждый из этих памятников дает иное соотношение между традиционными элементами, но самые эти элементы находятся везде, хотя к концу рассматриваемого периода античная традиция светских циклов под руками русских мастеров-каменотесов становится менее заметной из-за их собственных вкусов и под влиянием духовенства. Нужно, правда, признать, что идея привлечения этих светских изображений к декорации фасадов или лестничных клеток церквей была довольно необычна. Она могла зародиться только в Византии, с ее особыми условиями смешения дворца и церкви. Вне Константинополя эта традиция должна была везде подвергнуться неизбежным изменениям. Русские памятники XI—XIII вв. это подтверждают вполне, удивляя нас скорее тем, как медленно эта традиция светского искусства угасала на чужой почве и как много извлекли из ее данных русские скульпторы, несмотря на все своеобразие их собственных вкусов и техники.

Предметы из металла и миниатюры

Среди других категорий произведений светского искусства, которые следует упомянуть в связи со «Словом о полку Игореве», наиболее интересны некоторые предметы из золота и серебра и известные серии миниатюр в рукописях. Здесь и там появляются те же изображения, которые мы наблюдали в монументальном искусстве: они взяты из тех же дворцово-светских циклов. Но большей частью на этих маленьких предметах и на страницах книг воспроизведены только отдельные мотивы или небольшие группы сюжетов этих серий, так что принадлежность их к какому-то установленному циклу может легко ускользнуть от внимания тех, кто рассматривает эти памятники отдельно, вне связи с монументальным светским искусством. Это наблюдение подтверждает наше общее убеждение в устойчивости и организованности этой светской ветви русского домонгольского искусства.

Судя по числу сохранившихся предметов женского убора (венчиков, оплечий, серег, браслетов, колец и т. д.), вышедших из русских, вероятно

преимущественно киевских, мастерских домонгольского периода, и судя по высокому качеству многих из этих изделий, ювелирное искусство в домонгольской России стояло высоко. Оно располагало хорошими мастерами, владевшими всей ювелирной техникой этого времени, включая перегородчатую эмаль на золоте и меди, чернь и тонкую филигрань. В основном это была техника, восходившая к дворцовым мастерским Константинополя, но перешедшая из Византии в другие страны и с особым успехом практиковавшаяся именно в Киеве и Грузии,⁴⁴ а также в Палермо в Сицилии.⁴⁵ Клиенты этих ювелиров находились, естественно, среди правящей верхушки общества, что для России того времени значило князь и его окружение. Так оно было в дохристианский период, так оно оставалось после крещения Руси, которое, конечно, должно было значительно усилить византийские элементы в этом виде декоративного искусства. Однако именно в области прикладных искусств, про которую нам известно, что она существовала и до принятия христианства, можно предположить наличие дохристианских навыков, которые не были остановлены обращением страны в новую религию, и прежде всего привычки к ювелирным произведениям личного обихода. Этой привычкой, вероятно, объясняется то заметное место, которое ювелирные произведения занимают в общей массе археологических памятников России в века, непосредственно следовавшие за крещением Владимира и его подданных, и сравнительное разнообразие произведений этого светского искусства. Судя по тому, что среди археологических памятников России памятники ювелирного искусства представлены богаче, чем в собственно византийских областях, это ювелирное искусство пользовалось у славян исключительным успехом.

Не удивительно поэтому, что после обращения в христианство эта цветущая ветвь киевского искусства могла широко распространить, кроме техники, также и тематику византийского дворцового цикла. На одном из лучших золотых венчиков с эмальями киевской работы XI в. в центре композиции изображено вознесение Александра Македонского.⁴⁶ На целом ряде серебряных русских браслетов XI—XII вв., украшенных чернью, группируются изображения музыкантов и танцоров,⁴⁷ которые близки к одной из лестничных фресок киевской Софии⁴⁸ и к нескольким византийским изображениям того же рода. Любопытно, что некоторые из фигур этих сцен на браслетах (например, музыкант в профиль, играющий на лире, и танцовщицы с особенно длинными рукавами) повторяются на своеобразных рельефах одного олифанта XII в. (он хранится в городке Ясберени в Венгрии), где эти фигуры стоят рядом с другими византий-

⁴⁴ Н. Кондаков. Русские клады, т. I. СПб., 1896; Древности Приднепровья. Собрание Б. Н. и В. И. Ханенко, вып. V. Киев, 1902, стр. 54—55, табл. XXXIII, № 1104; Г. Ф. Корзухина. Русские клады IX—XIII вв.; Б. Рыбаков. Ремесло в древней Руси, стр. 337 и сл.

⁴⁵ Из последних работ в этой области: Jozef Déer. Der Kaiserornat Friedrichs II. Bern. 1952, passim, pls. I—III, XX, XXVI—XXVIII; H. Fillitz. Die Insignien und Kleinoden des Heiligen Römischen Reiches. Wien—München, 1954, фиг. 29, 31, 32, 37.

⁴⁶ История культуры древней Руси, т. II, стр. 418.

⁴⁷ Несколько воспроизведений: Б. Рыбаков. Ремесло в древней Руси, фиг. 59, 60, 61, 62; История культуры древней Руси, т. II, фиг. 213—215; Г. Ф. Корзухина. Русские клады IX—XIII вв., табл. XXXV, 1; табл. XXXVII, 10; табл. X, 1—2; История русского искусства, т. I, фигуры на стр. 243, 250, 272, 173. Музей Бенаки в Афинах хранит фрагменты трех браслетов и один цельный браслет такого же типа (витрина 32, №№ 89, 93). На этих экземплярах изображены чернью птицы и подражания кувическим буквам.

⁴⁸ Н. П. Кондакови и И. И. Толстой. Русские древности, т. IV, рис. 137.

скими, а также романскими мотивами.⁴⁹ Где этот предмет был сделан, неизвестно, но где-то не слишком далеко от Киева и Византии. Было ли это в Киеве или в Венгрии того времени, княжеская семья которой была в тесном родстве с русскими юриковичами? Во всяком случае изображения на тех из предметов этой серии (браслеты с чернью), русское происхождение которых не вызывает никаких сомнений, стоят в зависимости от дворцового византийского цикла, причем не исключена возможность, что перенос этой иконографии на браслеты мог быть осуществлен в самой России.

Некоторые другие предметы из серебра, на этот раз одна чаша и другие сосуды светского назначения, подтверждают, с одной стороны, то, что весь цикл украшающих их изображений или часть их была создана или сближена в Византии, и, с другой, то, что этого рода изображения на сосудах домашнего обихода производились, кроме самой Византии (хотя собственно византийских примеров этих вещей XI—XIII вв. до нас не дошло), также при дворах различных стран, соседних с Византией. Замечательна в этом отношении большая эмалированная чаша около 1200 г., принадлежащая теперь музею Иннсбрука, которая, судя по надписи, была сделана для князей-мусульман из династии Ортокидов в Амиде (восточная Малая Азия).⁵⁰ На этой чаше, сделанной местными мастерами, но по византийской модели, видны многие из сюжетов византийского дворцового цикла: вознесение Александра (по середине), музыканты, танцовщицы, акробаты и различные звери, птицы и чудовища.

Менее показательны — из-за отсутствия надписей, указывающих на место происхождения, — но все же очень интересны другие чаши и сосуды из серебра (XII—XIII вв.), украшенные рельефами и насечкой, а иногда также и чернью. Один из этих сосудов был найден на Урале, другие — в Чернигове, в Прибалтике и на севере России.⁵¹ Родственные этим предметам сосуды происходят из Болгарии (Татар-Пазарджик),⁵² с острова Готланд,⁵³ из Швеции, Дании и Польши.⁵⁴ Все эти сосуды не имеют надписей, кроме сосуда, найденного на Урале, возле Соликамска (греческая надпись которого называет святого Феодора и владельца со странным именем Федора «Туркелина»),⁵⁵ и другого, где возле изображения конника написано по-гречески, что это св. Георгий.⁵⁶ Здесь не место исследовать эти предметы, которые были подвергнуты углубленному анализу А. В. Банк.⁵⁷ Хотя они и родственны между собой, но в то же время во

⁴⁹ Гампель (J. Hampe l. *Archaeologiae Ertesito*, t. XXIII. Budapest, 1903) дает рисунок олимфанта в Ясберени в развернутом виде: это позволяет сравнивать его с браслетами, на которые мы указываем.

⁵⁰ Воспроизведения: Strzykowski. *Amida*. Heidelberg, 1910, табл. XXI, 1; фиг. 295; A. Grabar. *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, II, 1951, фиг. 9 (отчетливая фотография).

⁵¹ А. Банк. Серебряная братина XII—XIII вв. — В кн.: Памятники эпохи Руставели. Л., 1938, стр. 255 и сл. (о всей группе этих серебряных сосудов с исследованием).

⁵² Репродукции: G. Migeon. *Syria*, t. III. Paris, 1922, табл. XXIX, XXX; N. Myrdal. *Le trésor protobulgare de Nagyszentmiklos*. — *Archeologia Hungarica*, t. 29. Budapest, 1943, фиг. 40, 41.

⁵³ Два серебряных сосуда, найденных в Dune, Dalhem, на о. Готланд и хранящихся в местном музее. Фотографии: *Statens Historiska Museum*. Stockholm, №№ 6849 : 5, 6849 : 6.

⁵⁴ Дания: фотография — *Nationalmuseet*, Penhavn, inv. № 14.468. Польша: романская чаша «из Влоцлавска» — Национальный музей в Кракове (сильное западное влияние). Швеция: фотография — *Statens Historiska Museum*, Stockholm, №№ 133, 134, 135, 8889, 15136.

⁵⁵ О. Н. Бадер. Камская археологическая экспедиция. — КСИИМК, т. XXXIX. М.—Л., 1951, стр. 89—95.

⁵⁶ А. Банк. Серебряная братина XII—XIII вв., стр. 258—259.

⁵⁷ См. прим. 51.

многим очень отличны и едва ли были исполнены в том же месте и одновременно. Они, вероятно, отличаются один от другого тем, что характеризуют более специфическим образом искусство страны или города (нам, к сожалению, неизвестного), из которого они происходят. Но у этих предметов есть и много общего, и это скорее всего то, чем все они обязаны какому-то общему источнику, а таким источником легче всего могла бы быть Византия. Мы имеем в виду, конечно, ее светское дворцовое искусство, которое нас занимает в этой статье и которое, как мы показали это на многих примерах, в значительной степени определяет тематику и даже циклы русских светских памятников домонгольского периода. Место происхождения указанных ювелирных произведений не установлено, но, имея в виду, что они найдены в областях, окружающих европейскую Россию с трех сторон, можно думать, что часть из них происходит из русских мастерских, а часть — из местных, работавших в сходном духе, может быть в Константинополе или в восточных областях Византийской империи. Не входя в подробности (чтобы не удаляться слишком далеко от сюжета этой статьи), укажем на присутствие на этих сосудах в различных комбинациях следующих сцен интересующего нас цикла: вознесение Александра, акробаты, музыканты, борцы, сцены охоты, войны-конники и бои, множество зверей, птиц и чудовищ. Нет сомнения, что весь этот цикл, к которому иногда присоединяются, как на рельефах киевских и владимирских церквей, кое-какие христианские сюжеты (святые воины на коне, Давид с лирой-«псалтырью»), несет в себе элементы дворцовых искусств как греческой, так и иранской традиции (к последней относится исключительный в Персии сюжет пирующего властелина, перед которым пляшут танцовщицы под аккомпанемент музыкантов, или сюжеты героической охоты).⁵⁸ Но это сближение двух дворцовых искусств не представляет большого исторического интереса для определения искусства этих сосудов, так как это сближение уже не «актуально» в эпоху их изготовления. Задолго до XI в. оно было осуществлено как в Византии, так и в мусульманских резиденциях (начиная с Омейядов в Сирии).

Не имея возможности в настоящей статье подойти ближе к каждой из ветвей этого сложного искусства, закончим на следующем: все упомянутые нами произведения ювелирного искусства дают нам прямые или косвенные указания на русское домонгольское светское искусство. Прямые свидетели его — это произведения, вышедшие из киевских мастерских; косвенные свидетели — это всевозможные сосуды светского назначения, часть которых может быть русской и которые каждый по-своему интерпретируют отдельные сюжеты или части циклов дворцового искусства, родственного русскому.

Мы имеем в виду дворцовое искусство, хотя в отношении этих серебряных сосудов правильнее было бы говорить об отражении его в прикладном искусстве. Среда, из которой эти ремесленные произведения вышли, настолько далека от нас, что практически трудно сказать, стоит ли та или другая вещь или все на уровне фольклора или нет, и если нет, то насколько она удалена от него. Но в принципе этот вопрос должен быть поставлен в отношении тех вещей, где кажущееся отсутствие логического развития темы может вполне соответствовать действительному отсутствию системы в выборе и распределении мотивов: ремесленный мастер мог не разобраться в «контексте» тех образцов, которым он следовал, и выбирал и распределял мотивы, руководствуясь своими домыслами (нечто соответ-

⁵⁸ R. Ettinghausen. *Early Realism in Islamic Art.* — *Festschrift Studi Orientalistici in onore di Giorgio Levi della Vida*, Roma, 1936, № 1, стр. 259—262, рис. 7, 8.

ствующее «народной» этимологии в истории языков) или эстетическими соображениями.

Если часто от нас ускользают причины, заставившие мастера предпочесть тот или иной из известных нам сюжетов ученого цикла, то в некоторых случаях можно думать, что он выбирает мотивы, имевшие охранительное значение. В монументальном искусстве мы не раз наблюдали присутствие таких апотропеев. Эти же апотрепей появляются вновь на золотых и серебряных вещах. Вознесение Александра стоит посередине одного из золотых женских венчиков, найденных в Киеве (на другом ту же охранительную функцию выполняет религиозный сюжет так называемый Деисус), в центре эмалированной чаши амидских эмиров (в Иннсбруке), на двух перстнях в Dumbarton Oaks и коллекции Стефатос (в Афинах), а также (но не в центре) на одной из серебряных чаш, найденных на Кавказе (Государственный Эрмитаж). Другие сюжеты знакомого нам дворцово-светского цикла группируются вокруг Александра и связаны, таким образом, с этим изображением. Давид с лирой, конники, побеждающие змей и драконов, охотники, убивающие диких зверей, звери и чудовища, родственные тем, которые мы наблюдали на владимирских фасадах и в Палермо, вероятно, служили такими же апотропеями, отгонявшими злые силы от владельцев этих предметов или от напитка, наливавшегося в эти сосуды. Сюда же следует отнести и мотивы (фигуры людей, звери, птицы, узлы) на серебряной обивке ритона X в., найденной в знаменитой «Черной могиле» в окрестностях Чернигова (предполагаемое иногда мифологическое истолкование этих изображений, к сожалению не доказанное, не препятствует гипотезе об их охранительной функции, свойственной многим произведениям религиозного содержания). Наконец, в некоторых случаях — киевские браслеты и колты, олифант в Ясберени (Венгрия), суздальский топорик — конечности живых существ превращаются в ленты и узлы, которые иногда охватывают птиц или животных, согласно приемам, издавна известным европейским орнаментам, и особенно орнаментам стран, географически близких к России: орнаментам викингов, каролингским и романским. В России орнаменты этого типа, которые, вероятно, тоже служили апотропеями, были известны еще до обращения ее в христианство, судя по нескольким вещам из кости и дерева, на которых такие орнаменты появляются очень рано. Это вещи домашнего обихода, до которых влияние византийских моделей доходило с трудом. Напротив, появление элементов северных мотивов этого рода на некоторых киевских серебряных браслетах объясняется, может быть, тем, что это тоже предметы более низкого технического уровня. Не случайно, что там, где орнаменты особенно близки к византийским, например на стенах церквей, начиная с киевской Софии, этих лент, плетенок и узлов не наблюдается. В декорации церквей мы видим их только в скульптурах с начала XII в., например на капителях и базах порталов черниговской Борисоглебской церкви, где изображены чудовища и птицы, охваченные сетью перекрещивающихся лент. Система этих мотивов близка к скандинавским и романским рельефам, где она известна с IX в., тогда как в Византии эти мотивы, по-видимому, распространяются позже, чем в России, и скорее всего под романским влиянием на периферии империи.

Между тем в русском средневековом искусстве тема плетений и узлов получила особое распространение не в ювелирном искусстве и не в монументальной скульптуре XII в., — где они только намечены, а в декорации рукописей. Свидетельств этому у нас много, хотя они большей частью и позже татарского нашествия и происходят главным образом из северной части России, может быть, потому, что в областях, разоренных татарами,

сохранилось мало рукописей домонгольского времени. Нельзя, однако, сомневаться в том, что северные рукописи (особенно новгородские) XIV и двух последующих веков продолжают традицию предыдущей эпохи, если не всех типов домонгольской орнаментации рукописей, то по крайней мере их северной группы. Как мы напоминали выше, именно на севере, в Новгородской области, орнамент с плетением появился очень рано на предметах из дерева и кости. К нему же, видимо, постоянно прибегали и в дальнейшем, так как в XIV в. и позже новгородские рукописи особенно охотно культивируют этот жанр и рисуют сложные плетения, в которые включают зверей, чудовища и фигуры людей. Под пером русских каллиграфов эти мотивы получают очень своеобразное использование, и, так как в скандинавской рукописной традиции такого рода мотивы не встречаются (в ней с самого начала орнаменты следуют за романскими моделями), истоки ее следует искать в местной традиции орнаментов, которые применялись к декорации как некоторых рукописей, так и особенно предметов из дерева, кости, кожи, металла и т. д.

Резные орнаменты из дерева были, вероятно, особенно интересны и многочисленны. Местное происхождение орнаментов северных рукописей тем более правдоподобно, что русские же каллиграфы, работавшие в Киеве и несколько раньше (XI—XII вв.), проработали аналогичную работу перенесения орнаментов из одной техники в другую, но взяли за образец для своих книжных орнаментов византийские ювелирные произведения (шкатулки, переплеты, курильницы в виде моделей зданий) с их золотом и эмалью. Само собой разумеется, что это всего лишь гипотеза, но мне кажется, что она не лишена правдоподобия, во-первых, потому, что на севере России влияние деревянной резьбы особенно естественно, и, во-вторых, потому, что фронтисписы рукописей, где плетеный орнамент дает повод к особенно пышным композициям, сознательно воспроизводят «царские врата» деревянного иконостаса, а иногда силуэт целой деревянной церкви, с ее куполами-луковицами.⁵⁹ Многие из сохранившихся более поздних северных иконостасов, с их сетью тонких резных мотивов, дают отличное представление о деревянных моделях каллиграфических композиций XIV—XV вв. Насколько мне известно, русских резных иконостасов домонгольского времени не сохранилось, но представление о них дают резные деревянные порталы норвежских церквей (древнейшие примеры XII—XIII вв.).⁶⁰ Везде на севере Европы искусство резьбы по дереву и ее применение к светской и церковной мебели было очень распространено в ранние средние века. В России, как мы видели, ее корни уходят в дохристианскую эпоху.

В тех же рукописях наряду с плетеными и звериными мотивами появляются и человеческие фигуры, особенно часто в инициалах. Как и животные или птицы, эти фигуры обычно сплетены ленточными орнаментами, которые иногда заменяют их конечности. Несмотря на то что в таких случаях теряется граница между живым существом и орнаментом, глаз большей частью различает движения фигур, предметы, которые у них в руках, и постигает смысл тех маленьких сцен, которые разыгрываются в пределах инициала. Несмотря на преобладание чисто орнаментальных задач, авторы этих изображений настаивают иногда на их реалистическом истолковании, как это видно из надписей, которыми они снабжают свои

⁵⁹ История русского искусства, т. I, воспроизведения на стр. 243, 246.

⁶⁰ Многочисленные репродукции см.: H. Reither. *Norwegische Stabkirchen*. Oslo, б. г.

рисунки: «греется у огня», «льет воду на голову».⁶¹ Со времени В. В. Стасова известна еще одна надпись, на этот раз в виде диалога между двумя рыбаками, несущими большую сеть. Не только сцена, приспособленная к букве «М», истолкована реалистически, но и язык рыбаков передан во всей непосредственности: «Потяни корвин сын», — говорит один; «Сам еси таков», — отвечает другой. Есть ли это реалистическое истолкование декоративных мотивов, которые первоначально не имели конкретного смысла, или, наоборот, это воспоминание о начальном конкретном смысле изображений, затемненном их приспособлением к декорации инициалов?

В некоторых случаях можно с уверенностью сказать, что справедливо второе из этих объяснений, например для инициалов «греется у огня» и «льет воду на голову». В самом деле, фигуры и сцена, введенные в эти инициалы, заимствованы из иллюстрированных календарей, где каждый месяц изображался символически при помощи фигурок или маленьких сцен, придуманных не позже чем в IV в. Одни из этих фигурок представляли знаки зодиака, тогда как другие воспроизводили установленную жанровую сцену «занятия», типичного для данного месяца. Что такие иллюстрации к календарям существовали в древней России, доказывает конкретным примером: в знаменитом «Изборнике» Святослава, переписанном в Киеве в 1703 г., на полях нескольких страниц изображены олицетворения всех двенадцати знаков зодиака.⁶² Но календарь, иллюстрации которого могли послужить моделями для фигурок упомянутых выше новгородских рукописей, был другого, более сложного типа, где наряду с символами зодиака были представлены и «занятия» каждого месяца. Очень вероятно, что эта двойная серия изображений была присоединена к декорации вступительных (таблицы «Канонов») страниц какого-нибудь византийского Евангелия XII в., вроде знаменитой рукописи Венецианской библиотеки (Marc. 1, 540),⁶³ где изображены «занятия» каждого из двенадцати месяцев и олицетворения добродетелей. Какая-нибудь рукопись такого типа проникла в Киевскую Русь, подобно тому как другой манускрипт венецианского роскошного Евангелия оказался в Грузии.⁶⁴ Экземпляр, бывший в России, был, вероятно, еще полнее, так как в нем должны были быть изображены параллельно знаки зодиака и «занятия» месяцев. Это можно заключить из того, что из указанных выше надписей одна воспроизводит надпись «Водолея», т. е. фигуры из цикла зодиака, тогда как другая соответствует нормальной иллюстрации «занятия» месяца декабря (человек греется у костра).

Не исключена, кроме того, возможность других источников фигурных инициалов русских рукописей (кроме византийских календарей XII в.). Это следует хотя бы из того, что многие из фигур и сцен, которые мы наблюдаем в этих инициалах, не имеют никакого отношения к календарным сюжетам (например, указанная выше сцена с двумя рыбаками). Разумеется, вероятны и собственные измышления авторов этих инициалов,

⁶¹ В. В. Стасов. Восточный и славянский орнамент. СПб., 1887, табл. LX и сл. Некоторые из интересующих нас особо инициалов воспроизведены в «Истории русского искусства» (М., 1954, стр. 289 и сл.): «обливается водою» (стр. 291), «мороз руки греет» (стр. 292), «потяни, корвин сын-сам еси таков» (стр. 296). Новейшее исследование о проникновении этого рода орнаментов из русских в югославянские рукописи: V. Mošić. Ornament južnoslovenskih rukopisa, Sarajevo, 1957.

⁶² Сборник различных статей религиозного и светского содержания, известный под названием Изборника Святослава 1073 г. На полях двух смежных страниц — рисунки (неокрашенные) фигур и зверей, иллюстрирующих созвездия.

⁶³ В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. II, табл. 157.

⁶⁴ Там же, табл. 207.

но и такого рода измышления обычно исходят из чего-нибудь; иногда эти источники могут быть хотя бы намечены. Мы не можем здесь проделать такого рода исследования, но укажем на возможную связь между русскими рукописными инициалами и изображениями на русских же серебряных браслетах киевского периода. Здесь и там — светские сюжеты и иногда одни и те же мотивы: музыкант с лирой, танцующие девицы, звери и птицы, а также и люди, оплетенные ленточным орнаментом.⁶⁵ Другие сопоставления устанавливаются между русскими инициалами и орнаментами тех серебряных чаш, о которых речь была выше и которые, как мы указывали, происходят из разных стран вокруг Византии, и большей частью из периферийных областей России. На этих чашах изображены разные сюжеты из изученного нами светского цикла — звери, чудища, охота, но также вознесение Александра Македонского, акробаты и т. п. Появляется там и мотив пирующего государя, сидящего с чашей в руках, который очень обычен в мусульманских (но не византийских) светских циклах. Этот персонаж с кубком в руке воспроизводится и в русских инициалах,⁶⁶ откуда и обнаруживается какая-то связь этих инициалов с персидской версией того дворцового цикла, из которого вышло, в основе, все русское светское искусство киевского периода. Продолжая поиски в этом же, мусульманском, направлении, можно отметить ряд интересных аналогий между мотивами русских инициалов и изображениями фигур на ювелирных произведениях XII—XIII вв. из Персии и Месопотамии. Отметим, например, персонаж, сидящий между двумя птицами или несущий птиц, идущий в сопровождении собаки и т. д.; уже на месопотамских произведениях все это подверглось сильной стилизации (костюм, головной убор) и тесно окружено орнаментальным фоном, т. е. как бы подготавливает то, что мы находим в русских рукописях. Отдельно стоящие фигуры оседланного коня или верблюда, известные по русским инициалам, тоже находят себе аналогии в этой восточной торевтике эпохи, непосредственно предшествующей лучшим из русских инициалов этого жанра.

Нужно надеяться, что со временем источники русских орнаментов будут исследованы исчерпывающим образом. Для наших целей достаточно напомнить, что и с этой стороны русское средневековое искусство имело тенденцию к умножению светских тем и что если в некоторой части эти темы здесь были связаны с научно-популярными календарями византийской традиции, то другие связи устанавливаются с темами, типичными для торевтики в ее русской, более народной ветви (серебряные браслеты) или в ее современных восточных версиях, где мы вновь наталкиваемся на знакомый нам дворцовый цикл изображений, но в особых, восточных истолкованиях.

Будущее, надеюсь, покажет, пользовались ли русские каллиграфы какими-то тетрадами моделей, уже приспособленных для украшения инициалов, или они исходили из изображений, независимых от инициалов, и сами приспособляли их к этой функции. Последнее мне кажется более вероятным, имея в виду, что русские инициалы XIV—XV вв. мало похожи на инициалы византийские или романские и готические и что уже в древнейшей русской орнаментации рукописей мы находим многочисленные примеры переноса в книжную живопись мотивов, заимствованных от ювелирного дела и других ремесел. Но каковы бы ни были его непосредственные источники, замечательно то, что сфера русского светского

⁶⁵ Несколько примеров на браслете: История русского искусства, т. I, стр. 250, 519 (тот же браслет, помеченный сначала как происходящий из Киева, а затем из Владимирского клада 1896); Б. Рыбаков. Ремесло в древней Руси, рис. 59—61.

⁶⁶ В. В. Стасов. Восточный и славянский орнамент, табл. LXII, 16.

искусства в ранние средние века распространяется и на живопись в рукописях. Своеобразие этой области искусства очевидно, так же как и то, что она еще очень недостаточно изучена. Но мы вправе сказать, что по крайней мере частично эта ветвь светского искусства связана с остальными общностью тем.

Подведем итоги. Как ни велико было разрушение памятников во время татарского нашествия, мы видим, что светское изобразительное искусство в домонгольской России было довольно значительным. У него были различные функции, которым соответствуют разные категории произведений, каждая со своей особой техникой: стенопись, рельефы на камне, ювелирное искусство, миниатюры в рукописях.

Во многих отношениях это искусство было только ветвью светского искусства, к которому в раннем средневековье прибегали везде в Европе и в странах Передней Азии и вероятным главным очагом которого был Константинополь. Как и в других странах, в России эти общие традиции светского искусства получили свое особое истолкование в соответствии с теми функциями, которые ему были определены, особенно в рельефах владими́ро-суздальских церквей и в северорусских рукописях. Присутствие таких своеобразных версий общесредневекового светского искусства показывает, как хорошо оно было усвоено в России. Его естественным очагом были княжеские дворцы в Киеве и везде, но оттуда оно просачивалось в другие социальные круги и в другие области художественной деятельности. Мы видели отблески его на фасадах и башнях церквей и в рукописях религиозного содержания, равно как и в прикладных искусствах, обслуживающих более широкие слои общества и более близких к фольклору, где традиции дворцового искусства соприкасались и различным образом переплетались с мотивами, формами и техникой, издавна бытовавшими на русской территории.

Мы очень далеки от удовлетворительного знания этого светского изобразительного искусства домонгольской России. Но мы видим, что оно было довольно богатым по содержанию и формам, и в этом его интерес для изучения «Слова о полку Игореве». Для понимания этой светской поэмы небезразлично, что она была создана в социальной среде, которая располагала также значительным изобразительным искусством светского содержания и привыкла к нему и к его темам.

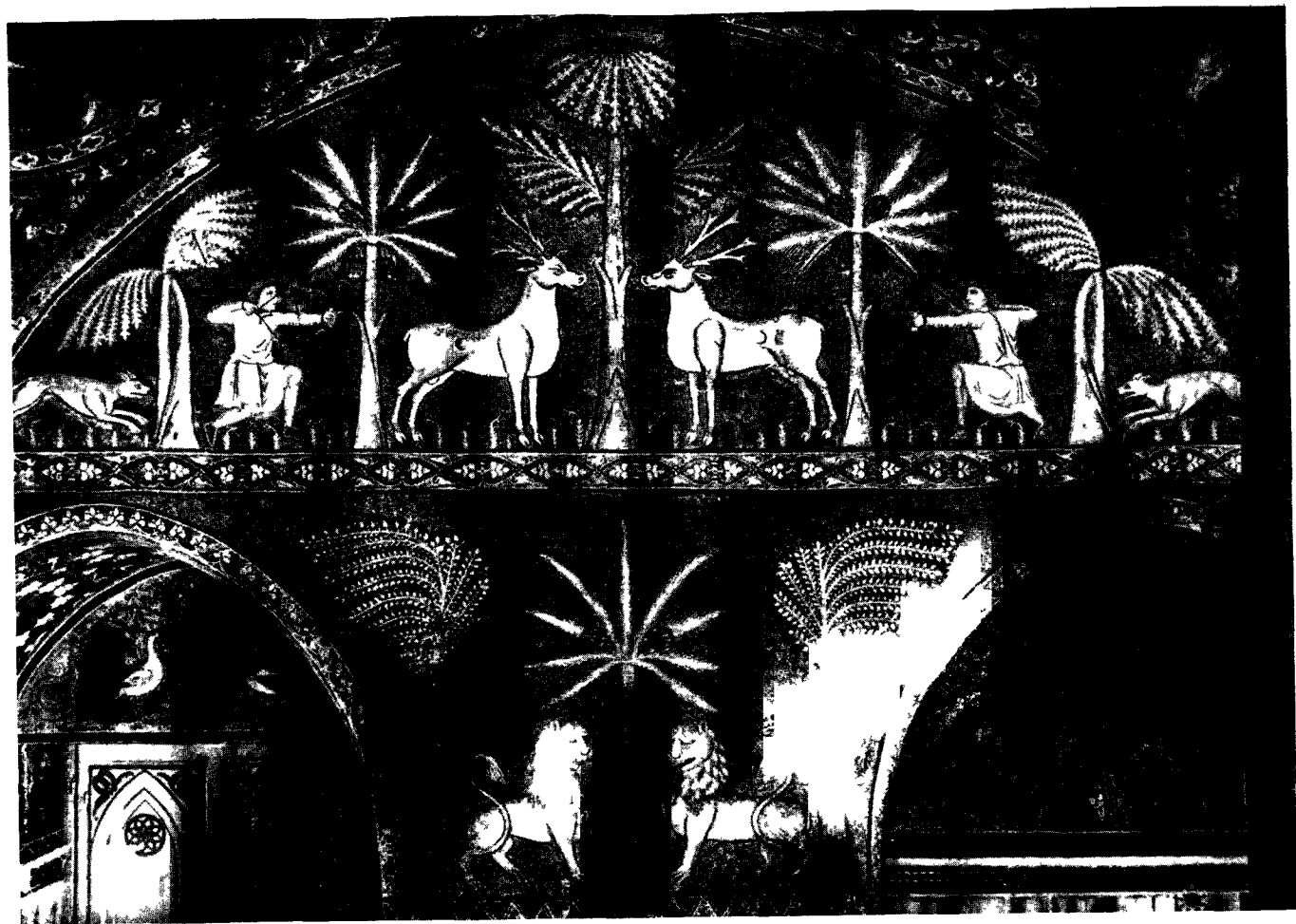


Рис 1 Палермо Комната Рожера II во дворце Декорация одной из стен и части свода

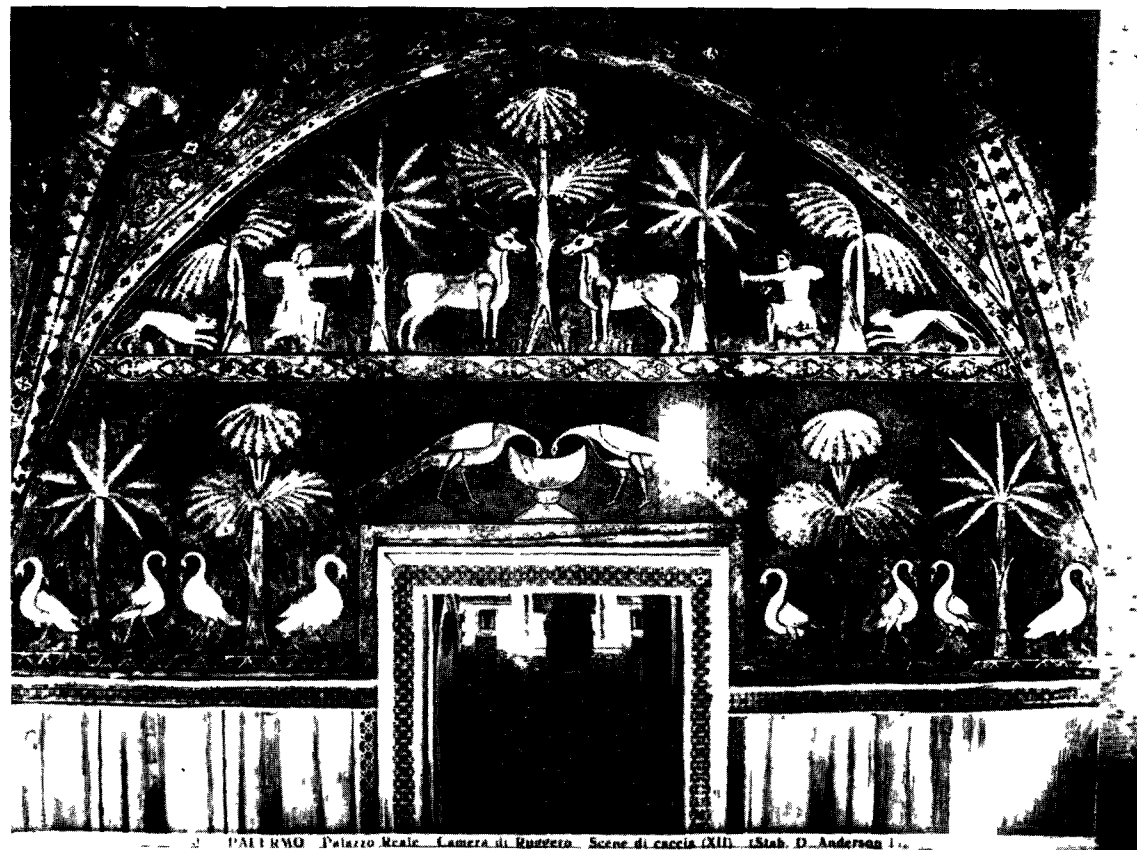
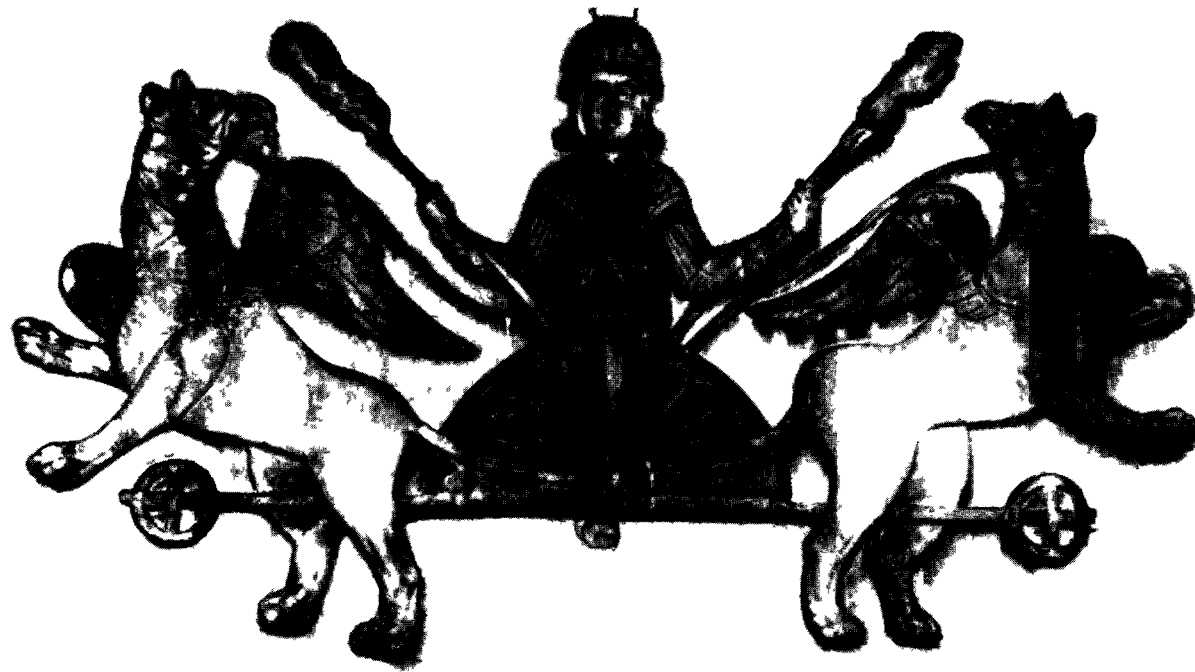


Рис. 2 Палермо Комната Рожера II во дворце. Декорация одной из стен и части свода.



VENEZIA - S. Marco - Riproduzione

Рис 3 Венеция Северный фасад собора св Марка Вознесение Александра Македонского



Рис. 4. Владимир. Рельефы фасада Димитровского собора.



Рис 5 Владимир Рельефы фасада Димитровского собора

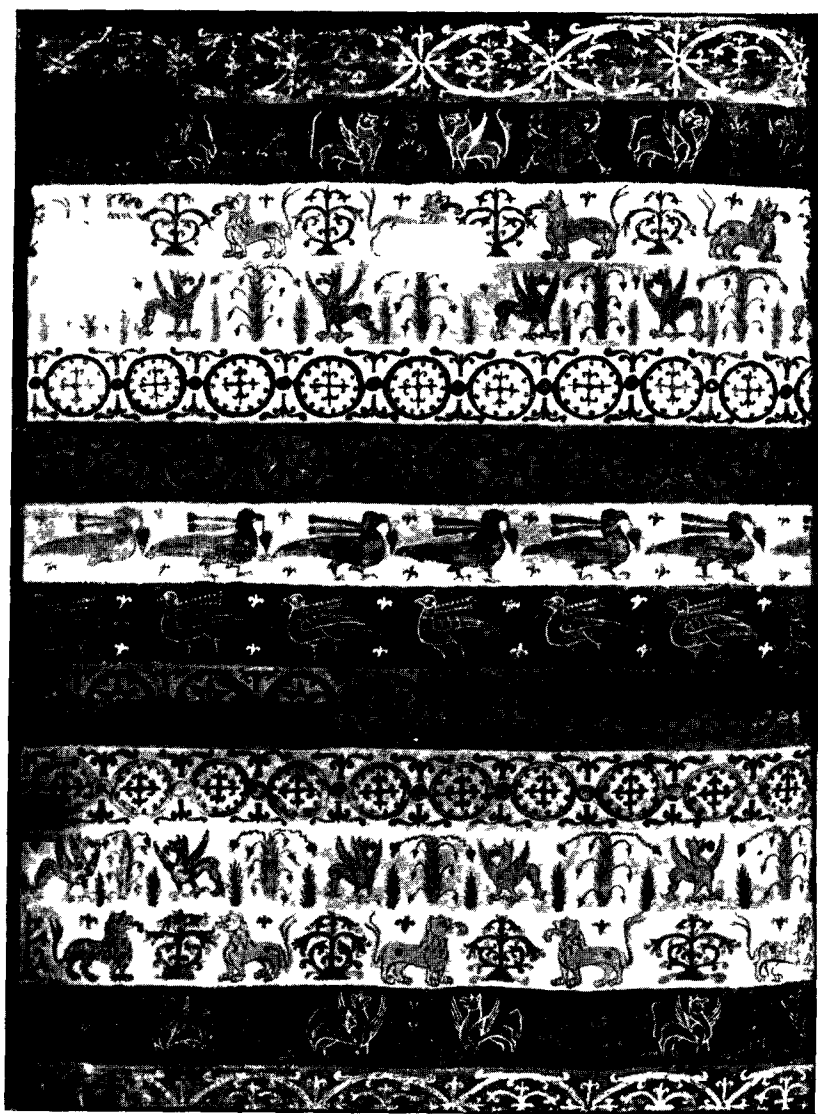


Рис 6 «Codex Aureus» из Эхтернаха Орнаментированная страница
рукописи