

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

ЛИТЕРАТУРА
И
ЖИВОПИСЬ



ЛЕНИНГРАД
«НАУКА»
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
1982



Д. С. Лихачев

«ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО» КАК ВЫРАЖЕНИЕ «ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОГО ВРЕМЕНИ» В ДРЕВНЕРУССКИХ МИНИАТЮРАХ

Мне уже приходилось писать о том, что живопись Древней Руси (фрески, иконы и миниатюры) была теснейшим образом связана с письменностью.¹ Художники создавали свои произведения на темы Священного Писания, агиографических сочинений, церковных песнопений и богословских произведений или на темы светских произведений: хроник, хронографов, летописей, исторических повестей, различного рода «хождений», переводных романов («Александрия») и естественнонаучных сочинений («Физиолог», «Шестоднев») и пр. и пр.

Лишь очень немногие сюжеты живописных произведений были не литературного происхождения: это прежде всего изображения строителей церквей, вкладчиков в монастыри, заказчиков семейных икон (например, известной иконы Деисус с изображением в нижнем ряду молящихся новгородцев), заказчиков рукописей («Трирская псалтырь», «Изборник Святослава 1073 г.» с изображением княжеской семьи и некоторые другие).

Два главных произведения такой «нелитературной живописи» погибли: одно от рук слишком усердных реставраторов (изображение семьи Ярослава Мудрого XI в. в храме Софии в Киеве; невозможно сейчас даже быть уверенными в том, есть ли сыновья или дочери Ярослава на этом изображении, «зареставрированном» реставраторами); другое — в годы Великой Отечественной войны (сильно поврежденное изображение 1237 г. отца Александра Невского — новгородского князя Ярослава Всеволодовича).

Приемы, которыми древнерусская живопись откликалась на произведения письменности, были очень разнообразными.

¹ Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. 2-е изд. Л., 1971, с. 24—41.

1. Прежде всего следует выделить изображения авторов и их произведений. Эти персонажи изображались всегда в наиболее характерном для них возрасте, в полагающемся им по изобразительному этикету одеянии, со всеми присущими им как таковым атрибутами: мученики — с крестами в руках, воины — с оружием, пророки — с текстами их главных пророчеств о Христе, евангелисты с их символами и пр.

2. Затем изображались те или иные события, описанные в письменности, причем выбирались эти события не по своей выразительной изобразительности, не по требованиям самой живописи, а по степени значительности своего содержания. Так, например, если миниатюрист имел в рукописи достаточно места, чтобы изобразить несколько эпизодов битвы, он выбирал их только по их сюжетной значительности. Это один из важных доводов в пользу того, что живопись в Древней Руси подчинялась письменности, зависела от нее. В изображении любого события (например, послужившего сюжетом того или иного праздника) художник стремился передать как можно больше «значащих» деталей. Характер связи живописи и литературы свидетельствовал о примате литературы.

3. Третий способ изображения сюжетов письменности — наиболее разнообразный: это изображение символики событий и лиц. Эта символика могла быть главной в живописном изображении, но могла быть и подчиненной, тем не менее она составляла особую сферу живописи. Когда в барабане и куполе церкви изображалось Вознесение Христово, то художник не стремился написать его таким, каким оно могло быть, а лишь хотел воспроизвести его религиозную эмблематику: на сводах купола поясное изображение Христа, в простенках окон барабана — четыре евангелиста и т. д. Символика изображения сливалась при этом с символикой самой архитектуры храма (купол — это небо, барабан — верхняя часть земной церкви). На западной стене храма, которая сама по себе символизирует будущее, в изображении Страшного судища изображение событий соединяется с символикой этих событий и участников Судища. Символика и «реальное изображение» сливается в сюжете «Смертного благовещения». В этом сюжете перед Богоматерью склоняются к земле деревья, символизируя горе. В некоторых иллюстрированных псалтырях (например, Киевской) изображения на полях являются своего рода толкованиями прообразовательного значения тех или иных текстов псалмов. Символика могла быть и в светских изображениях.

Повествовательные приемы миниатюристов, иллюстрировавших летописи, были выработаны ими применительно к содержанию летописей и хроник. Изображения сопровождали рассказы о походах, победах и поражениях, о вторжениях врагов, нашествиях, угонах пленных, плавании войска по морю, рекам и озерам, о вокняжении на столе, о крестных ходах, выступлениях князя в поход, об обмене послами, сдаче городов, отправке послов и прибытии послов, переговорах, выплатах дани, похоронах, сва-

дебных пиршествах, убийствах, пении славы и т. д. Работа миниатюриста была облегчена тем, что события чаще живописно «назывались», чем описывались; поэтому они могли быть переданы более или менее условно одинаковыми приемами, но и усложнены тем, что часто охватывали большое пространство действия, требовали изображения целого города или даже нескольких городов на одной миниатюре, рек, храмов и пр.

Миниатюрист мог изобразить почти всякое действие, о котором говорилось в летописи. Не мог он изобразить только то, что не имело временного развития. Так, например, он не иллюстрировал тексты договоров русских с греками, тексты проповедей и поучений. В целом же круг сюжетов, которые миниатюрист брался изобразить, был необычайно велик и широко было пространство изображаемого — диапазон действия. Достигалось это благодаря необычайно емкой системе, которая была выработана веками и благодаря которой миниатюрист мог охватить огромное количество повествовательных сюжетов в летописном изложении. По существу миниатюрист создавал второй рассказ о мировой или русской истории, параллельный рассказу письменному.

Можно было бы многое сказать о разнообразии и богатстве, с которым преломлялся письменный текст в изображениях средних веков.² Цель нашей статьи состоит, однако, только в том, чтобы рассмотреть способы, которыми древнерусские миниатюристы стремились преодолеть повествовательную статичность изобразительного искусства в передаче развивающегося действия, развить повествовательные возможности живописи и создать в живописи некоторое «преодоление времени». Удобнее всего показать это на примерах двух знаменитых произведений иллюстративного искусства: Радзивилловской летописи XV в. и Лицевого свода Грозного середины XVI в.³

1

Особенно интересны миниатюры Радзивилловской летописи. Сама Радзивилловская летопись относится к XV в., но в основе ее миниатюр лежат миниатюры более древние. А. А. Шахматов утверждает, что миниатюристы Радзивилловской летописи копировали иллюстрированный оригинал XIII в.⁴ М. Д. Приселков уточнял

² Литература о миниатюрах русских исторических рукописей обильна. Наиболее обстоятельное исследование принадлежит О. И. Подобедовой — «Миниатюры русских исторических рукописей. К истории русского лицевого летописания». М., 1965 (в сносках к этой книге указана предшествующая литература).

³ Радзивилловская, или Кенигсбергская, летопись. I. Фотомеханическое воспроизведение рукописи. СПб., 1902. Лицевой свод Грозного, отдельные тома которого хранятся в разных библиотеках Москвы и Ленинграда, фотомеханического воспроизведения не имеет.

⁴ Шахматов А. А. Исследование о Радзивилловской, или Кенигсбергской, летописи. — Статьи о тексте и миниатюрах рукописи. СПб., 1902, с. 103.

это утверждение, считая, что миниатюры восходят к Владимирскому своду 1212 г.⁵

В Радзивилловской летописи нет роскошных инициалов и заставок. Она написана довольно небрежно, и ее миниатюры при всей их многочисленности составлены «быстро», в эскизной манере. Но этим обстоятельством отнюдь не отменяется художественная ценность Радзивилловской летописи. Она демонстрирует нам необыкновенное искусство живописного повествования. Почти каждая страница имеет миниатюру или даже две и три миниатюры, а на большинстве миниатюр изображены два или три сюжета или какой-то значительный временный ряд событий; каждое изображение растянуто во времени, а не воссоздает лишь какой-то момент. Иначе говоря: миниатюра стремится охватить более или менее длительное развертывание события. Миниатюрист стремится преодолеть ограниченность изображения во времени и изобразить длящееся время.

Как это достигается? Прежде всего укажу, что стремление изобразить возможно больший промежуток времени связано у миниатюриста со стремлением охватить и возможно большее пространство. Время и пространство для миниатюриста в какой-то мере едины. Допустим, миниатюристу необходимо изобразить переезд князя из одного города в другой. Он изображает на миниатюре оба города и князя в сопровождении войска между двумя городами. Тем самым ему удается сообщить своему зрителю о походе в целом, а не о каком-то одном, отдельном моменте похода.

Основной прием, который использует миниатюрист — это «повествовательное уменьшение». Я называю это уменьшение «повествовательным», ибо есть разные причины уменьшения. Иногда уменьшение делается для того, чтобы выдержать иерархию значимости того или иного объекта изображения. На иконах, например, святой может быть больше по размерам, чем обыкновенные люди, чтобы подчеркнуть его значение. Но так делается в среднике, так как в житийных клеймах святой будет одинакового размера с другими людьми. Там уменьшаются не люди, а архитектура, деревья, горы, чтобы подчеркнуть значимость людей вообще. В Радзивилловской летописи архитектура всегда уменьшена, чтобы обозначить место свершения событий: изображаются города, храмы, крепостные забралы — и все они приблизительно одинакового размера. Это своего рода обозначения, а не изображения. Это как бы слова некоего текста. В уменьшенных размерах изображаются реки, озера.⁶ Даже лошади и рогатый скот по-

⁵ Приселков М. Д. Лаврентьевская летопись. — Учен. зап. Лeningr. гос. ун-та, 1939, № 32, с. 121.

⁶ Насколько не разработано у нас понимание повествовательного языка живописи, может быть продемонстрировано на следующем примере. К иллюстрации, изображающей ктитора во фреске в церкви Спаса на Нередице, в «Истории русского искусства» (М., 1954, т. II, с. 107) сделана следующая подпись: «Князь Ярослав Всеволодович, подносящий модель (так!) храма Христу. Фреска западного нефа храма Спаса на Нередице близ Новгорода. Около 1246 г.». На самом же деле понятие «модели»

казываются мелкими, и не потому, что коровы были меньше пыльных (хотя эта возможность не исключена), но потому, что они второстепенны и правильное, зрительное соотношение размеров отдельных объектов изображения не только не требуется, но мешало бы повествованию, акцентировало бы в повествовании то, что не заслуживает этого акцентирования. В иконных изображениях важна иерархия, здесь же в миниатюрах важна не столько иерархия, сколько «повествовательная емкость». Именно поэтому в Радзивилловской летописи князь, греческий царь, святой одинаковых размеров с послами, воинами, рядовыми монахами.

В какой мере сокращение размеров изображаемого позволяет расширить временной охват миниатюры, позволяет судить миниатюры, изображающая победу Владимира над печенегами в 992 г. (л. 69). На миниатюре изображено два войска: одно бежит, другое наступает. Посередине между двумя войсками — юноша-кожемяка с поднятыми в знак победы руками над поверженным печенежским богатырем. Миниатюра, как видно, изображает не один какой-то момент поединка и последующей победы, а весь эпизод в его длительности. Эпизод из осады Белгорода печенегами (л. 72 об.) передается так: русские слева варят сыту и на той же миниатюре справа печенежские послы едят ее. Смерть и похороны Владимира I Святославича изображены следующим образом: на левой стороне миниатюры тело Владимира спускают веревками («ужищами»), а справа оно же лежит в храме.

Изображение двух-трех эпизодов в одной миниатюре тоже служило «пространственному преодолению» «повествовательного времени» и помогало понять событие в его временной протяженности. Каждая из миниатюр может быть разбита на ряд повествовательных единиц, и в каждой композиции может быть изображено один, два или даже три эпизода. Эпизоды разделяются между собой архитектурным стаффажем (л. 33 об., 34) или просто имеют некоторое композиционное разделение: действующие лица каждого эпизода обращены к своему центру и спиной к участникам другого, соседнего эпизода. Каждый из эпизодов может иметь самостоятельный позём, свою линию горизонта и пр. В одной миниатюре, согласно количеству эпизодов, могут несколько раз повторяться и одни и те же действующие лица. Так, например, на л. 28 об. изображена месть Ольги древлянским послам, которых несут в ладьях (первый эпизод) и затем бросают в яму (второй эпизод). В каждом из эпизодов присутствует сама Ольга.

Действия в миниатюрах имеют однообразное изображение. Язык миниатюр, как и всякий язык, требует некоторой формализации и стабильности «знаковой системы». Так, например, уплата дани всегда изображается путем сцены вручения связки

не могло существовать в это время. Князь Ярослав Всеволодович (отец Александра Невского) подносит на фреске сам храм, самый храм дарит Спасу, а не его модель. То же обстоятельство, что храм мал и князь легко держит его в руке, — это условности повествовательного языка живописца, не более.

с мехами (л. 169). Это не значит, разумеется, что дань уплачивалась во всех случаях только мехами. Это просто условное обозначение уплаты дани. Но обозначение это в некоторой мере все же считается с реальностью, ибо когда речь идет об уплате дани греками Святославу, то греки платят ее не мехами, а слитками серебра — гривнами (л. 34 об.).

Имеются в миниатюрах и некие условные обозначения места действия. Так, например, князь, сидящий на столе, обычно изображается перед зданием, где он находится, что очевидно обозначает, что он восседает на столе внутри этого здания. Интересно изображение Игоря Ольговича, стоящего у обедни (л. 178 об.): Игорь стоит у дверного проема храма и «прячет» голову в храм. Видна только его спина. Такая же фигура с головой в дверном проеме на л. 204. Сходно изображены и убийцы, входящие в постельницу Андрея Боголюбского (л. 214 об.).

Миниатюрист находится в явном затруднении, когда в тексте передаются речи действующих лиц. Произнесение слов изображается обычно с помощью соответствующих жестов. Говорящие жестикулируют, изредка указывают пальцем. Жесты эти требуют своего изучения. Можно различить жесты извещения, жесты указания, приказания. Выделяются позы послушания, согласия и пр. Можно различить позы, в которых стоят поющие женщины: обычно со сложенными на груди руками. В сценах оплакивания, пляски и пр. — рукава обычно спущены. Горе женщин передается подпирающей щеку рукой. Пляска изображается поднятыми кверху обеими руками. В такой же позе, напоминающей дирижера, поднимающего оркестр, изображается ликование князя, отвечающего на приветствия придворных и народа.

Обозначением мира служат трубачи, трубящие в трубы (л. 207). Если в трубу трубит только один трубач — это символ сдачи города. Символом сдачи города может быть и меч, который побежденные дают победителям рукояткой вперед (л. 120 об.). Поднятый посох (возможно, посадничий) означает созыв народа. Здесь мы узнаем и некую конкретность. Можно по знакам представить себе, что означало, например, в древнерусском «целование»; это не поцелуй в нашем смысле: две фигуры приветствуют друг друга, обнимая за плечи (л. 174 об.). «Игрище» изображено как пляски под музыку (л. 6 об.).

Зрительная конкретизация повествования летописца была в ряде случаев довольно развернутой. Так, уже в одой из первых миниатюр Радзивилловской летописи, иллюстрирующей текст, «розные языки (народы, — Д. Л.) дань дают Руси», показан русский князь, сидящий на столе в княжеской круглой шапке с меховой оторочкой и принимающий от пяти иноземцев связку меховых шкурок. Позади князя стоит молодой безбородый писец, записывающий дань на листе.

Символы и аллегории для миниатюриста — это одновременно отвлечение повествования и конкретизация этих символов и аллегорий. Миниатюрист часто понимает их буквально. Так

например, воинскую формулу «взять град копьём», означающую захват города приступом, миниатюрист изображает так: группа воинов подступает к башне, символизирующей город, из группы на башню направлено копьё, упирающееся в стену (само по себе действие бессмысленное), а с башни два трубача трубят в трубы, знаменуя сдачу (л. 129 об.). Символом победы служит воин на коне, пронзающий змею копьём (л. 155). Птица, сидящая на дереве, символизирует собой печаль или смерть (л. 42 — смерть Олега, л. 43 об. — несчастья Ярополка). Иногда композиция миниатюры целиком состоит из различных символов. Так, например, сцена побоища под Киевом в 1151 г. (л. 191 об.) изображена следующим образом: лежат «отторгнутый» в битве щит и упавший шлем Андрея Боголюбского; лежит стяг — символ поражения; изображена птица — символ печали, из-за лещадной горки высывается единорог — символ смерти по одной из притч «Повести о Варлааме и Иоасафе».⁷

Зрительно представленное повествование требовало некоторого однообразия в «обозначениях». Миниатюрист стремился, например, выработать свои «обозначения» для тех или иных народов — чаще всего это характерные шапки. В какой мере половецкие, фряжские, греческие и прочие головные уборы соответствуют реальным, — сказать трудно. А. В. Арциховский, исследовавший древнерусские миниатюры как исторический источник,⁸ мало считался с условностью повествовательного языка миниатюриста. Между тем, чтобы выявить реальное, следует прежде всего убрать нереальное — условное, увидеть столкновение реального с условным и точно знать весь изобразительный язык миниатюриста.

Нельзя представлять себе, что миниатюрист следует только за литературными символами и метафорами; порой он создает их сам. Так, например, для характеристики образного и пространственного мышления миниатюриста представляет интерес следующая деталь. В изображении приходящих к Владимиру I Святославичу послов (л. 48 об., 49, 58 об., 59) за спиной у каждого из послов изображено некоторое пространство с лещадной горкой и деревьями. Очевидно, это символ того, что послы откуда-то явились, прошли путь, «принадлежат» другой стране.

Повествование в Радзивилловской летописи всегда развертывается по горизонтали. Несколько сюжетов объединяются только по горизонтали, и по большей части эта горизонталь в отличие от миниатюр последующего времени — одна. Два четко определенных горизонтальных яруса видны только в композиции на л. 119 об., но при этом «чтение» миниатюры идет как чтение строк: слева направо с переходом от верхнего яруса к нижнему, как от верхней строки к строке под ней.

⁷ Миниатюра впервые была истолкована Н. Н. Ворониным в рецензии на книгу А. В. Арциховского «Древнерусские миниатюры как исторический источник» (М., 1944). — Вестн. АН СССР. М., 1945, № 9, с. 113.

⁸ Арциховский А. В. Древнерусские миниатюры как исторический источник. М., 1944.

Большой интерес представляет собой направление повествовательного движения. В сценах такого охвата, как охват миниатюр Радзивилловской летописи, направление движения должно в какой-то мере соответствовать и географическим представлениям своего времени. Если современный художник станет изображать движущийся из Ленинграда в Москву поезд, то можно заранее сказать, что поезд будет двигаться слева направо. Обратное движение — из Москвы в Ленинград — будет изображено справа налево. Это объясняется тем, что современный человек всегда представляет север как бы по географической карте — наверху. Поэтому поезд, движущийся из Ленинграда, будет обращен к зрителю правым боком, а из Москвы в Ленинград — левым. Иное в миниатюрах Радзивилловской летописи. Для них направление движения — это направление строки текста — слева направо. Миниатюрист и его зритель «читают» миниатюры в том же направлении, что и текст, поэтому наступательное движение — это направление слева направо, временная последовательность в миниатюре, если она охватывает несколько событий, также слева направо, т. е. более ранние события изображаются слева, более поздние — справа. Действие при этом, разумеется, разворачивается в плоскости книжного листа. Редко действие направляется в сторону: к зрителю или от зрителя. Поэтому профильные изображения людей (для фигур), коней, всего, что движется, преобладают над фасными. Неподвижные же предметы (здания, деревья, горки) изображаются преимущественно в фас, так как именно фасное изображение позволяет представить предмет наиболее репрезентативно.

Лица людей, особенно в изображении главных действующих персонажей, обернуты к зрителю на три четверти. Происходит это потому, что движение требует профильного изображения, а цели «узнавания» — фасного. Главные действующие лица всегда как бы обернуты к зрителю — целиком, если они неподвижны (князь, сидящий на столе), и в три четверти, если они движутся. Второстепенные же движущиеся персонажи всегда профильны (послы, направляющиеся к сидящему князю, слуги, воины, идущие или едущие группами).

Если князь возвращается из похода, бежит от врага, то это обратное движение изображается обычно справа налево (л. 203 об., 38 об. низ, 224, 236 об., 228). Впрочем, миниатюрист не всегда может точно выразить свое отношение к движению: понимает ли он его как движение вперед или назад. Так, например, одно из возвращений Святослава на Руси идет справа налево (л. 38 об. низ), а другое — слева направо (л. 40). Возможно, это было связано для него с оценкой движения: первое возвращение миниатюрист воспринимал как поражение, а второе было для него победным. Во всяком случае, если одна группа войск преследует другую, то восприятие этого движения как движения вперед (слева направо) или назад (справа налево) было связано с тем, на чьей стороне были его симпатии.

Отсутствие точных географических представлений у миниатюриста при изображении движения может быть продемонстрировано и на таком примере: посылая послов к Святославу, греческий царь сидит слева миниатюры (значит, Царьград находится слева; л. 88 об. верх). Когда же Святослав идет походом на Царьград, он также движется слева направо (л. 38 верх, следовательно, в данном случае Царьград находится справа).

Повествовательное пространство доминирует в миниатюрах над географическим. Можно сказать больше — в миниатюрах господствует повествовательная последовательность над возможной реальной. Первая же миниатюра Радзивилловской летописи (л. 3), изображающая постройку Новгорода, «повествует» слева направо. С левого края дровосец рубит лес для постройки, правее двое несут срубленное бревно, справа миниатюры двое «рубят» самый город. Сухие слова летописи о постройке Новгорода развернуты в изобразительное повествование слева направо. Процесс постройки разбит на несколько последовательных моментов.

Третья миниатюра Радзивилловской летописи (л. 4) буквально следует за повествованием летописи. Вот текст, который она иллюстрирует: «И быша братья, единому имя Кий, другому Щек, а третьему Хорив. И сестра их Лыбедь. И сядяще Кый на горе, где ныне Зборичев, а Щек сядяше на горе, идеже ныне Щековица, а Хорив на 3-й горе, от него же прозваяся Хоривица. И сотвориша городок въ имя брата их старшего и нарекоша Киев». Перечисление братьев передано миниатюристом в обычной «временной» последовательности, т. е. слева направо. Все три брата в буквальном смысле сидят каждый на своей горке. Слева Кий, потом посередине Щек, справа Хорив. Еще правее условно изображен город и написано «град Киев». Старший брат Кий, изображенный первым слева, сидит в церемониальной позе с поднятыми руками («жест дирижера, поднимающего оркестр»). Чтобы показать, что Киев построен для Кия, перед последним стоит человек, не упомянутый в тексте, пальцем указывающий Кию на Киев. Современный читатель, естественно, считал бы, что город Киев построен именно на той горе, на которой сел Кий, и возможно, что так считал и летописец, но для миниатюриста весь текст зрительно развернут слева направо и поэтому Кий, с которого начинается текст, сидит слева, а город Киев, которым заканчивается повествование, изображен с правого края.

В тех редких случаях, когда миниатюрист не может определить направление движения или движения нет, он изображает всадника в ракурсе анфас (л. 187; этим, очевидно, выражено колебание Изяслава — куда ему ехать, и л. 158 об.). Характерно, что и иконописцы, и миниатюристы изображали статую Юстиана Великого в Константинополе обычно анфас,⁹ обозначая этим, что статуя недвижима.

⁹ Такое изображение см. в левом верхнем углу на иконе «Покров» Русского музея бывшего собрания Н. П. Лихачева; Некрасов А. И. О явлении ракурса в древнерусской живописи. — Тр. Отд-ния искусства РАНИОН. М., 1926, 1.

Еще более развитой характер носят повествовательные приемы миниатюр Лицевого свода XVI в. «Лицевая» (т. е. иллюстрированная) редакция Никоновского летописного свода была составлена в 70-х гг. XVI в. как завершение летописной работы над так называемой Никоновской летописью (название это позднейшее — по имени патриарха Никона, владевшего ее томами). Почти каждая страница Лицевого свода была снабжена миниатюрами. В основу текста Лицевого свода был положен текст списка Оболенского Никоновской летописи. Первая часть Лицевого свода посвящена всемирной истории и обнимает собой три тома. Русская история представлена в шести огромных томах: Лаптевском (когда-то принадлежавшем купцу Лаптеву) в Публичной библиотеке в Ленинграде, двух Остермановских томах в Библиотеке Академии наук СССР в Ленинграде (когда-то принадлежали сподвижнику Петра I — графу Остерману), Шумиловском томе, пожертвованном в начале XIX в. купцом Шумиловым в Публичную библиотеку в Ленинграде, Голицынском томе (находился в имении Архангельском князя Голицына под Москвой, ныне в Публичной библиотеке в Ленинграде) и Синодальном — сейчас находится в Гос. Историческом музее в Москве (из Синодальной библиотеки).

Общее количество миниатюр в одних только этих шести томах достигает огромной цифры — свыше 10 тыс. Если считать число тем, которым посвящены миниатюры, то оно достигает, по всей вероятности, 40 тыс. Лицевой свод в его дошедшей до нас части обнимает события русской истории с 1114 по 1567 г. Первой части русской истории этого свода (до 1114 г.) не сохранилось.

Над миниатюрами Лицевого свода трудилось несколько миниатюристов, но в целом их работа была подчинена одному стилю и выполнялась в общих чертах одинаковыми приемами. Композиции рисовались первоначально свинцовым карандашом. Они проверялись редакторами, вносящими свои изменения, причем редакторы следили главным образом за содержательной частью миниатюр. После рисунки обводились тушью и раскрашивались. Краски разводились для нескольких рисунков сразу, и мы можем проследить, как акварель постепенно загрязнялась и сменялась свежеразведенной. В некоторых своих частях рисунки не были закончены раскраской. Главную роль, однако, играет в Лицевом своде не раскраска, не цвет, а рисунок, композиция и линия. Перед нами не столько живописное, сколько графическое решение своей задачи художниками, хотя владение цветом, согласованность цветных плоскостей, эмоциональное воздействие цвета на зрителя достигает иногда большой виртуозности.

Так же точно, как миниатюры Радзивилловской летописи, миниатюры Лицевого свода не столько изображают тот или иной момент русской истории, сколько рассказывают русскую историю изобразительными средствами. Это параллельный изобрази-

тельный рассказ к словесному рассказу летописи. При этом каждая миниатюра, как многие в Радзивилловской летописи, представляет собой не одно изображение, а сразу несколько. Миниатюры как бы стремятся перебороть статичность изображения, развернуть его во времени, показать как можно больше отдельных элементов того или иного события и самые элементы дать в охвате нескольких разновременных моментов. Например, воины посекают побежденных: мечи еще только занесены над головами врагов, но враги уже лежат мертвыми. С нашей точки зрения, изображение непоследовательно, но для миниатюриста оно изображено последовательно, согласно его принципам: для нападающего война характерно поднятое оружие, оружие в действии, о врагах же говорится в тексте летописи, что их посекали и поэтому они лежат посеченные с закрытыми глазами и с отрубленными головами. Миниатюрист не останавливает действия, чтобы его изобразить, — он изображает именно действие и поэтому охватывает движение за целый промежуток времени. Но и этот промежуток времени кажется ему слишком малым и в результате каждая миниатюра в свою очередь делится на несколько меньших. В одной миниатюре он соединяет несколько элементов сюжета, не останавливаясь перед тем, чтобы изобразить несколько раз одних и тех же действующих лиц.

Чтобы сжать свой рассказ, сделать его возможно более лаконичным и не опустить ни один из важнейших элементов повествования — дать изображение рассказа, сведенное до минимума, почти до простого обозначения, — у миниатюриста существует несколько излюбленных способов. Миниатюры Лицевого свода «читаются», они расшифровываются в своей повествовательной манере, как и миниатюры Радзивилловской летописи. При этом, однако, Лицевой свод идет еще дальше Радзивилловской летописи в разнообразии своих повествовательных приемов.

Прежде всего необходимо указать на то, что назначение так называемых лещадных горок и архитектурного окружения — «палатного письма» — в Лицевом своде усложнилось. Действие вне города обычно разворачивается в гористой местности — среди скал и обрывов. Однако «лещадные горки» — символ природы, — и их функция в миниатюре не изображать, а исключительно «обозначать», что действие происходит вне города, «на природе». Если в тексте летописи говорится, что событие произошло в поле (на Куликовом поле или на Кучковом поле), то «лещадные горки» объединяются сверху одной плавной линией. В остальных же случаях «лещадные горки» служат кулисами, из-за которых выступают группы людей или отдельные люди, с помощью которых лаконично изображены те или иные события. «Лещадные горки» позволяют сократить число фигур, служат своего рода «многоточием», чтобы оставить только часть группы или даже часть фигуры, иногда даже одни головы. Они — средство разделения миниатюры на отдельные изображения и средство сокращения многолюдных сцен или отдельных человеческих фигур. С помощью

«лещадных горок» можно изобразить только «знак» события, спрятав за них то, что показалось миниатюристу лишним.

Если сцена происходит в городе, то этим же целям служит палатное письмо. Миниатюрист не ставит себе целью изобразить реальную архитектуру или даже просто возможную. Столп может упираться в крышу нижестоящего здания. Одна архитектурная форма может переходить в другую или просто входить в нее. Например, крепостная стена неожиданно входит в проем здания. Очень часто изображаются ворота, чтобы указать, что войско, те или иные лица, гонцы уезжают или приезжают в Москву, но ворота эти совершенно условны, малообъемны, и фигуры людей, которые в них въезжают или из них выезжают, как бы обрезаны ими: они не видны с противоположной стороны ворот, хотя по размерам и ворот, и людей, и лошадей они должны были бы быть видны. Крепостные стены были основным признаком города. Изображались они чаще всего в нижней части миниатюры. Их линии обычно не совпадали с горизонтальным нижним краем миниатюры. Они слегка приподымались к правому и левому краю миниатюры, обозначая этим, что стены окружают город, и придавая всей композиции некую компактность и замкнутость.

В изображении отдельных сцен на миниатюре следует отметить стремление выделить в происходящем самое главное и не скрывать это главное за пределами изображения. Ни толпы людей, ни группы войска, или архитектурные детали никогда не закрывают или обрезают главного действия. «Лещадные горки» или архитектурные детали всегда только ограничивают внимание зрителей, направляют его, но никогда не заслоняют самого содержания. Все на виду, и вместе с тем нет ничего, что бы было за пределами повествования! Художник аскетически воздерживается от сообщения зрителю чего-то такого, чего нет в тексте летописи. Все подчинено рассказу. Действующие лица слегка позируют художнику. От этого их жесты, их движения кажутся как бы повисшими в воздухе. Каждый жест «остановлен» художником именно в тот момент, который наиболее выразителен для события: занесена сабля, рука поднята для благословения или для указания, указующий перст четко вырисовывается над группой людей. Руки в миниатюрах играют первостепенную роль. Их положения символичны. Когда персонажи обращаются друг к другу с какими-нибудь словами, об этом мы узнаем не по раскрытому рту и не по выражению лица, а по жестам рук. Жест благословения — это еще античный ораторский жест, и в миниатюре он часто является знаком говорения. Менее всего подвижны князь, епископ, митрополит: им не пристало суетиться. К ним обращаются, но их собственные ответы всегда скупы. Они держатся с достоинством.

Когда ноги персонажей видны зрителю, они всегда изображены условно и в них не чувствуется реальной опоры на почву, на пол. Фигуры людей не стоят, а как бы парят в воздухе. Во всей композиции миниатюр чувствуется некоторая «невесо-

мость». Эта «невесомость» пужна потому, что сцены располагаются одна над другой и верхние не должны давить на нижние. Вместе с тем «невесомость» придает некую геральдическую замкнутость изображению.

В каком же порядке располагаются отдельные сцены в миниатюре? Обычная последовательность рассказа в европейских миниатюрах — снизу вверх. Наиболее ранние события располагаются внизу; над ними изображается то, что совершается позднее. Вместе с тем верхний план — задний план. Отчасти поэтому в Лицевом своде миниатюры имеют обрамление снизу и с боков, а кверху они открыты, — открыты потому, что рассказ еще продолжается, действие русской истории не завершено. «Продолжение следует», — как бы говорит этим миниатюрист. Эту последовательность рассказа в миниатюрах снизу вверх непременно надо иметь в виду зрителю. Но нередко она нарушается. Дело в том, что в миниатюрах низ имеет еще значение главного места действия — своеобразного «просцениума». Поэтому основной эпизод изображаемого рассказа летописи может быть помещен внизу даже тогда, когда он завершает рассказ. Кроме того, наверху могут изображаться мотивировка, историческая параллель, различные видения. Миниатюрист объединяет в единой композиции знамение и события, им предвещенные, действие и его интерпретацию летописцем, изображает сюжеты, о которых упоминают в своих речах действующие лица, и т. д. Сцены, в которых совершаются небесные знамения, также изображаются только наверху. Низ миниатюры соответствует ближайшему к зрителю плану — ближайшему и во временном, и в пространственном отношении. От миниатюриста зависит, что признать преобладающим. Так, например, на миниатюре 15 первого Остермановского тома изображены предшествующие события во Пскове, а внизу последующие события в Москве. Хотя по временному признаку надо было бы изобразить внизу более ранние события во Пскове, миниатюрист предпочел тем не менее изобразить внизу Москву — она ближе и она значительнее.

Однако отдельные исключения не меняют общего направления движения в миниатюрах — снизу вверх. Кроме этого основного направления, есть более слабое движение повествования — горизонтальное. Обычно приезд, поход врагов, возвращение войска совершается, как и в Радзивилловской летописи, слева направо. Выступление в поход русского войска, отправление послов, отъезд — справа налево. Но есть, конечно, и исключения, особенно тогда, когда отъезжающие едут в Царьград.

Расположение отдельных сцен в миниатюре привлекает внимание и еще одной своей любопытной стороной. В целом последовательность летописного рассказа и исторических событий совпадает, но когда летописец обращается к старым, уже ранее произошедшим событиям, то миниатюрист соблюдает не историческую последовательность, а последовательность летописного рассказа.

Все исторические события всегда изображаются снаружи зданий. Долгое время считалось, что древнерусские художники просто «не умели» изображать интерьеры. Это не так. Изобразить событие внутри зданий было бы даже легче, чем снаружи, избавив при этом художника от необходимости разными знаками показывать, что действие происходит именно внутри того здания, перед которым оно изображено. Особенность эта происходит от особого видения художником всего происходящего в мире. Он видит все события в большом масштабе, как бы панорамным зрением. Охват живописцем пространства так велик, что изображать интерьеры было, конечно, невозможно. Миниатюрист должен был ясно изобразить, где происходит событие, обозначить здание, а это можно было сделать только изображением наружного вида здания. Это соответствовало последовательности его творчества. Художника вполне устраивало обозначить то, что действие происходит внутри здания, раскрыв в нем темный проем, и изобразить действие на фоне этого проема. Это определенная система изображения, а не простое «неумение». Если действие происходит в соборе, он должен изобразить и этот собор, с его знаками и признаками. Интерьер для древнерусского художника всегда имеет один устойчивый признак — темноту. Если действие происходит в ложнице князя, миниатюрист показывает его палаты, делает большой темный проем со сводчатым верхом и ложе князя как бы прислоняет к этому темному проему — этого достаточно. Показать, что действие происходит внутри зданий с помощью сводчатых темных проемов — одно из немногих правил, которым миниатюрист следует неукоснительно. Такие темные проемы изображаются в миниатюрах довольно часто. Они служат к тому же хорошим фоном для поднятой руки с указующим или благословляющим жестом.

Миниатюры каждого тома и в известной мере всех томов выдержаны в едином художественном типе. Это миниатюры одного характера, одного, я бы даже сказал, ритма.

Миниатюры эти связаны с текстом страницы. На каждой странице, помимо миниатюры, есть и куски текста. Слегка наклонный каллиграфический полуустав этого текста создает ощущение движения, которое присутствует и в каждой миниатюре, поскольку миниатюрист «рассказывает», изображает по преимуществу действие. Каждая миниатюра, хотя и является в известной мере «сводом» различных сцен, едина по композиции, по одному охватывающему эту композицию ритму. Фигуры людей, всадников, группы воинов ритмично падают, ритмично мчатся. Ритм подчеркивается одинаковостью одежд, сходством лиц и их расположением на одном уровне (сходны не только лица, но и фигуры людей одинаковые по росту). Известную ритмичность придают изображениям и общий ритм одежд, шишаков, шапок. Ритм создается прямыми линиями на одеждах воинов, напоминающими стежки в древнерусском шитье, параллельностью летящих стрел, несомых копей, занесенных над головой мечей и сабель. Этот

ритм совпадает с ритмом фантастического и очень разнообразного палатного письма или лещадных горок.

Не все композиции выдержаны, однако, в одном ритме. Есть композиции, в которых преобладают горизонтальные линии, в других случаях композиции строятся по диагонали, тяготеют к восьмиугольности. Иногда округлые линии сочетаются и контрастируют с прямыми. Люди противостоят ритму палатного письма или подчиняются тому же ритму (наклоненные спины людей могут вторить кривым линиям сводов).

Наконец, следует отметить эмоциональную выразительность композиций. Эмоциональное содержание композиций передано обилием равномерно располагающихся темных проемов в сценах смертей, застылостью, известной статичностью всей композиции в сценах грозных предзнаменований. Отмечу, что гибель войска в битве никогда не производит угнетающего впечатления. Битвы, даже неудачные для русских, выдержаны в мажорных тонах и темпах. Напротив того, известия о гибели русского войска, сцены оплакивания погибших или отпевания покойных всегда скорбны по композиции, по цветам раскраски. Четкий горизонтальный ритм создает впечатление волевого усилия. Вертикальное построение миниатюры говорит о стремлении миниатюриста внушить мысли о провиденциальном значении событий, создать у зрителя «возвышение духовное».

Графическое начало преобладает в миниатюрах над живописным. Это и понятно, так как стиль миниатюр связан с характером текста, с каллиграфическим полууставом. Линия преобладает и подчиняет себе цвет. Но цвет, так же как композиция и линия, передает настроение, хотя настроение миниатюр условно и этикетно: оттенки эмоций не передаются, передается только основное настроение: торжество, скорбь, страх перед грозными предзнаменованиями, смятение, благочестивость.

Если бы мы попытались в нескольких словах определить главную художественную суть миниатюр Лицевого свода, то можно было бы сказать так: это церемониальное обряжение и изображение русской истории, своеобразный «парад истории». Этой церемониальности соответствует и стремление не пропустить ни одного события, изобразить как бы геральдические символы всего происходящего, создать последовательное «изобразительное повествование», сохранив весь подобающий событиям повествовательный этикет. Это своеобразная историческая риторика в лицах.

Однако это не значит, что в миниатюрах нет богатого материала, дающего представление о различных реалиях XV—XVI вв. Достоверные детали вторгались в фантастическое палатное письмо. Среди условной архитектуры нет-нет и попадутся детали, свидетельствующие о том, что миниатюрист видел то или иное здание собственными глазами. Так, например, на миниатюре 105 первого Остермановского тома (здесь и далее примеры из этого тома) изображен Московский Архангельский собор с наиболее характерной его особенностью, которую придал ему итальянский строи-

тель Алевиз Новый — раковинами в закомарах. Деревянная церковь, которую распорядился поставить Сергей в монастыре на Стромыне на Дубенке, показана на миниатюре 14 шатровой с одной главой, и в сходных формах ее изображение повторено на миниатюре 19. Наряду с условно изображаемыми воротами, есть ворота с реальными особенностями (на миниатюре 16 изображены деревянные ворота с веревками, кровлями, вбитыми в доски гвоздями и пр.; на миниатюре 110 показаны каменные ворота с герсами, подъемный мост и пр.). По изображению деревянных стен монастырей можно до известной степени судить об их устройстве в XVI в. Это ряды горизонтальных плах, заведенных в пазы вертикально стоящих столбов.

Следует, впрочем, всегда помнить, что миниатюрист не изображает само здание, он изображает лишь его символ, знак, поэтому воспроизводит его в целом, но ограничивается двумя-тремя характерными для него деталями. Даже когда говорится о разрушении здания, оно все-таки показывается в неповрежденном состоянии, а вместе с тем тут же показывается и его разрушение. Так, в рассказе о падении церкви в Коломне показана церковь целой, но от нее непосредственно с высоты свода сыплется на землю огромная груда камней, неизвестно откуда взявшихся (миниатюра 29), изображен как бы знак Коломенской церкви вместе со знаком ее разрушения.

Русские изображаются в шляпах с косыми отворотами, литовцы — в шляпах с прямыми отворотами (миниатюры 46—48), князья — в круглых шапках с меховой опушкой, и миниатюрист не делает особого различия при изображении татар и русских. Так, Мамай до той поры, пока не становится самодержцем в Золотой Орде, носит такую же круглую шапку с меховой опушкой, какую носят и русские князья, и получает от миниатюриста царский венец с пятью лепестками, только став золотоордынским царем.

Есть хорошие бытовые изображения: писцов, пишущих под диктовку (миниатюра 44), переправы через реки в ладьях (при этом лошади плывут рядом с ладьями, миниатюра 41) и по наскоро сделанным мостам (это мосты без перил, на вбитых в дно кольях, с поперечными плахами, миниатюры 135 и 136). Можно заметить и такую деталь: когда татары ведут пленников, то все мужчины идут со связанными позади руками, а у женщин руки не связаны. Показано, как в ларях везут кольчуги, которые затем перед боем надевают воины (миниатюра 135). Хорошо изображены седла, сбруя, оружие, одежда, некоторые орудия труда (топоры, мастерки каменщиков), трубы трубачей. Труднее решить вопрос о том, насколько точно стремится миниатюрист передать реальные черты того или иного исторического лица. Можно сказать с уверенностью только одно: миниатюрист тщательно следит за тем, чтобы главные особенности исторических персонажей передать во всех миниатюрах одинаково — особенно в том, что касается формы бороды. По форме бороды легко узнать Мамай,

Дмитрия Ивановича, митрополита Киприана и многих других. Лица простых воинов (всегда безбородых), крестьян толпы, мало-значительных персонажей всегда передаются одинаково. Довольно хорошо передан иконографический тип Владимирской богородицы и ряда других икон.

Зритель получает в миниатюрах Лицевого свода материал для бесконечных наблюдений, предугадать или исчерпать которые невозможно.¹⁰ Миниатюры — это «окна» в историю и при этом «окна», открывающие нам вид не только на те или иные события русской истории, на ее реалии, но и «окна» в эстетические представления своего времени, в мировоззрение миниатюристов и в их отношение к русской истории. Только учитывая эти эстетические принципы древнерусских миниатюристов и стремясь смотреть на их произведения их же глазами, мы сможем в полной мере оценить достоинства Лицевого свода. Это искусство, далеко отстоящее от искусства нового времени, — искусство церемониальное, искусство повествующее, искусство условное, — и искусство, видящее мир с высокой моральной, исторической и провиденциальной точки зрения, искусство панорамного зрения и панорамной оценки русской истории.

3

Было бы интересно сравнить, хотя бы в самой предварительной форме, повествовательные приемы древнерусских иллюстраторов летописей с повествовательными приемами других средневековых летописей, например латинской Иллюстрированной хроники венгерской истории и Хроники Константина Манассии в иллюстрированном Ватиканском списке. Обе хроники изданы фототипически,¹¹ а поэтому сравнение их с русскими лицевыми летописями вполне допустимо.

Прежде всего следует отметить, что обе хроники по своей насыщенности иллюстрациями значительно уступают русским. Это, очевидно, объясняется другим назначением иллюстраций: они в первую очередь служат украшению рукописей и только во вторую очередь предназначены для того, чтобы зрительно конкретизировать их текст. Особенно это следует сказать о роскошной рукописи Иллюстрированной венгерской хроники. В ней широко применяется золото, миниатюры выполнены с особенной тщательностью и изысканностью. Иллюстрации в ней соединены с рос-

¹⁰ Реалии миниатюр лицевых сводов довольно хорошо, но, конечно, не исчерпывающе выяснены в двух указанных выше работах А. В. Арциховского и О. И. Подобедовой.

¹¹ *Keres Kronika, Hasonmas Kiadas, Magyar Helikon Konynkiado*, Budapest, 1964, t. I—II; *Die Ungarische Bilderchronik*. Budapest: Corvina Verlag, 1961; «Летописца на Константин Манаси». Фототипно издание на Ватиканския препис на среднобългарския превод. Увод и бележки от Иван Дуйчев. София, 1963.

кошными инициалами и частично переходят внутрь этих инициалов. Почерк необыкновенно изящен и тщателен. Приемы «сокращения пространства» частично те же, что и в русских рукописях: изображения городов условны и невелики, деревья уменьшены, встречаются условные горки (аналогичные русским «десятигоркам»), но миниатюра не включает нескольких сюжетов и «одномоментность» изображенного выступает довольно определенно. Повествовательные приемы и способы изобразительного преодоления времени в Иллюстрированной венгерской хронике гораздо менее разнообразны.

Подбор сюжетов для иллюстрирования почти тот же: коронации, смерти, битвы, встречи, переговоры и пр. Та же система жестов, поз, но выражения лиц, их реалистическая типичность гораздо более разнообразны, чем в русских миниатюрах.

Почти нет соединения в одной композиции нескольких сюжетов по горизонтали, как это имеет место в Радзивилловской летописи. Миниатюры обычно поэтому коротки и, поскольку текст написан в две колонки, не выступают за пределы той колонки, текст которой иллюстрируют.

Ватиканский список Хроники Манассии гораздо слабее насыщен иллюстрациями, чем русские иллюстрированные летописи: всего 69 миниатюр со 109 отдельными сценами. На первый взгляд, система иллюстрирования близка к той, которая представлена в русских летописях, но это не так. Все-таки перед нами не столько рассказ о событиях, сколько украшения рукописей и раскрытие зрительного содержания отдельных сцен. Отбор сюжетов для иллюстрирования тот же, что и в русских лицевых летописях, то же уменьшение отдельных объектов изображения, стремление вместить возможно больше деталей события, изобразить событие целиком, во всем его объеме. Однако уменьшение служит не только повествовательности. Монархи изображены крупнее, чем рядовые действующие лица (л. 137 об. и др.), и в этом отражается знакомый нам по иконам иерархический принцип уменьшения второстепенных объектов изображения. Архитектурный стаффаж не только облегчает рассказ, но явно употребляется для разрешения композиционных проблем: архитектура обрамляет миниатюру, очерчивает ее границы, велумы обрамляют изображение сверху (л. 145 об.) и т. д. Расположение различных сюжетов в миниатюре идет по горизонтали по тем же принципам, что и в Радзивилловской летописи, но есть также двухъярусные и трехъярусные миниатюры с таким же направлением их «чтения», что и в тексте. В целом миниатюры Ватиканского списка производят впечатление написанных опытным иконописным мастером, тогда как миниатюры обеих рассмотренных нами русских летописей сделаны специалистами именно в области миниатюры, причем миниатюры повествовательной.

Миниатюры обеих русских летописей (однотомной Радзивилловской и десятитомной Лицевой XVI в.) свидетельствуют о боль-

шом опыте повествовательного (назовем именно так эту технику) иллюстрирования.

Миниатюрист Радзивилевского списка работал быстро и явно не стремился создать парадную рукопись. Миниатюры Лицевого свода XVI в. написаны на высоком профессиональном уровне, они церемониальны, но они также явно не парадны. Об этом свидетельствует не только отсутствие золота, но и небрежная раскраска. Миниатюрист не спешил менять разведенные краски, работал иногда грязными красками или грязной кистью.

Может возникнуть вопрос, не служили ли Радзивилловская летопись или тома Лицевого свода XVI в. своего рода учебным пособием для незнавших грамоту: не рассказывалась ли по миниатюрам история для детей.

В беседе с автором этой статьи В. Ф. Покровская высказала в свое время предположения, почему часть томов Лицевого свода оказалась в Потешном дворце: учитель малолетнего Петра, будущего императора, Зотов, обучал его русской истории «по картинкам». Лицевой свод мог служить наглядным пособием по русской истории не для одного Петра, и ту же роль могла выполнять для чьих-то детей и Радзивилловская летопись. По этим миниатюрам рассказывалась и должна была запоминаться русская история. Вот почему их так много и почему в них так сильна повествовательность.

