

УДК [7.032:008](471)

**ИСКУССТВО ДРЕВНЕЙ РУСИ: К ПРОБЛЕМЕ ФОРМИРОВАНИЯ ОСОБЕННОСТЕЙ
НАЦИОНАЛЬНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЫШЛЕНИЯ***Ю. И. Михайлов, Л. М. Губкина***ART OF ANCIENT RUSSIA: TO THE PROBLEM OF FORMING PECULIARITIES
OF NATIONAL ART MENTALITY***Y. I. Mikhailov, L. M. Gubkina*

В статье рассматриваются культурно-исторические предпосылки формирования системы православной символики русского искусства. Авторы предлагают комплексный подход к анализу артефактов, раскрывающих иконографическую связь языческих и христианских символов.

The article considers culture – historical conditions of forming the system of orthodoxy symbolics in Russian art. The authors suggest complex approach for analyzing the recognized artefacts, describing icon – typical paganist and christian symbols.

Ключевые слова: символ, диалог культур, образ, идентификация, этнокультурные контакты, славянское язычество, икона, универсализм.

Key words: symbol, dialog of cultures, image, identification, ethnocultural contacts, slavenic paganism, icon, universalism.

В исследовании истоков формирования художественной традиции ключевой становится проблема определения иконографических источников и образцов. В тех случаях, когда непосредственным предметом изучения выступают особенности художественного мышления, анализ культурной традиции в целом и обращение к широкому контексту межкультурных взаимодействий выступают непременными условиями исследования. На современном этапе изучения древнерусской культуры определяющее значение процессов этнокультурного синтеза безоговорочно признается специалистами. Во всяком случае, это справедливо по отношению к работам, которые посвящены изучению культурных процессов, времени религиозных реформ князя Владимира. В сложной картине этнокультурных контактов этого периода особое внимание уделяется византийской, скандинавской и хазарской традициям, а также проблеме иранского наследия в русской духовной культуре.

В рамках данной работы отправной точкой исследования являются художественные особенности ритона из кургана, получившего название Черной могилы. Его сооружение относят ко времени княжения Святослава, когда Чернигов входил в состав великокняжеского домена, а в городе сидел воевода киевского князя. Оставляя в стороне вопрос об этнической принадлежности и социальном статусе погребенного в этом кургане, примем как данное то, что неоднократно отмечалось исследователями – определенные детали обряда и предметы сопроводительного инвентаря указывают на скандинавские и «восточные» связи этого культурного комплекса.

Интересующий нас ритон – один из двух, найденных в кургане турьих рогов для питья, украшен серебряной оковкой и золотыми чеканными накладками. История изучения этого изделия получила всесторонний анализ в одной из специальных работ [10], поэтому ограничимся лишь краткими ссылками на наблюдения, имеющие непосредственное отно-

шение к нашей теме. Считается, что мастера, создавшие украшения рога, продолжали степные традиции в изготовлении поясных и конских наборов, а также других предметов дружинного быта [9]. «Восточные» мотивы специалисты усматривают в растительных и тератологических мотивах, указывая на иранские и византийские параллели. Особое внимание было уделено композиции изображений. Принцип их художественной компоновки Б. А. Рыбаков соотнес с композиционными приемами на сасанидских блюдах [11, с. 287 – 288]. Реконструктивный подход к содержанию изображений породил многочисленные трактовки, в которых акцентировался как сюжетный [11; 14], так и эмблематический [4, с. 66] характер сцен.

Не просто симметричное, но и продуманное расположение изображений на устье ритона особо и многократно подчеркивалось исследователями. Как считается, изображения двух лучников, размещенных между двумя симметрично развернутыми птицами – «петухом» и «орлом», соответствуют космологической схеме «мирового дерева» (в христианстве – Древа жизни). На наш взгляд, постулирование этой космологической схемы – результат научной интерпретации художественной композиции. Маловероятно, чтобы она определяла идейно-художественный замысел мастеров. Скорее всего, прав был М. В. Алпатов, который отмечал, что растянутый по круглому ободу рельеф никогда не воспринимался весь сразу [3, с. 25].

Гораздо существеннее то, что фигурки лучников непоследовательно симметричны, так как они бегут в одну сторону. Тем не менее их руки разведены и луки находятся по разные стороны этой парной композиции, как если бы они были обращены друг к другу спиной. Эта особенность, неоднократно отмечавшаяся исследователями, имеет для нас существенное значение, как, впрочем, и то, что они выполнены более схематично по сравнению с другими изображениями оковки.

В упоминавшихся выше исследованиях, в изображении пары лучников усматривали: Кошея и Анастасию; скандинавских богов; Дажьдбожьих внуков; тюркских небесных охотников – братьев. Особо акцентировалось то, что рядом с левым стрелком имеются изображения трех стрел, причем одна из них направлена в затылок. Эта художественно-семантическая особенность позволила Б. А. Рыбакову увидеть здесь былинный мотив о стреле, поражающей выпустившего ее Кошея [13, с. 346]. В исследовании В. Я. Петрухина весьма тщательно рассмотрены все иконографические детали фигур лучников в евразийском культурном контексте. Ретроспективный анализ позволил исследователю увидеть истоки этой сцены в скифской архаике. По его мнению, среднеднепровский мастер X века перенес на оковку рога хазарский эпический мотив поражения кагана – культурного героя в борьбе с соперником. Этот же мотив многократно дублирован сценами борьбы – терзания зверей на ритоне [10, с. 216].

На наш взгляд, ближе к истине интерпретация образов лучников, основанная на культурном арсенале славянского язычества, в широком контексте близнечного культа и связанного с ним мотивного репертуара. В данном случае необходимо лишь учитывать специфику этих представлений в славянской традиции. Возможно, ключом к разгадке сюжета являются результаты анализа заговорных текстов, которые, как известно, восходят к глубокой древности. В андрогинном комплексе русской заговорной традиции представлены образы разнополых и, как правило, демонических, или злокозненных, существ, обязательно повернутых друг к другу спинами. В непосредственной связи с андрогинным комплексом находится близнечный культ, который в восточнославянских заговорах манифестировался исключительным обилием злокозненных персонажей, образующих пары и находящихся в отношениях брат – сестра и / или муж – жена [15, с. 303].

Возможно интерпретация лучников как былинных образов Кошея и Анастасии – не вполне оправданная конкретизация, предложенная Б. А. Рыбаковым. Однако в методологическом отношении она приемлема с учетом широкого круга славянских персонажей близнечной мифологии. В пользу именно этого свидетельствует симметричное расположение луков при условной передаче позиции спиной друг к другу. Здесь же отметим реконструированный исследователями «вредоносный» характер стрельбы (стрела, направленная в затылок) и предполагаемую разнополость персонажей (коса – борода). Последнее допущение необходимо оговорить особо. Коса и борода в конкретном историко-культурном контексте могут маркировать новое содержание пары.

В конце XII – начале XIII в., когда на Руси большой популярностью стал пользоваться культ Богородицы, ее изображение появилось на лицевой стороне энколпионов, а изображение Иисуса переместилось на обратную сторону изделий. Изображение Глеба также находилось на лицевой стороне энколпионов, а Бориса – на обратной. Показательно то, что на поздних образцах фигура Бориса со-

провождалась именем Глеб и соответственно с изображением Глеба соседствовало имя Борис. Более того, в некоторых случаях на изображение Глеба навели резцом усы и бородку Бориса, а на изображение Бориса – длинные волосы Глеба [2, с. 88].

В целом в эмблематической композиции оковки ритона сцена с лучниками выглядит сюжетной вставкой. В пользу этого говорит и более высокий уровень исполнения звериных образов. Можно допустить, что сцена с лучниками была инкорпорирована в самостоятельную художественно-смысловую композицию, у которой имелся иконографический образец. Что же касается особенностей изображений лучников, то для них, вероятно, можно обнаружить «восточные» иконографические источники на уровне композиции и сюжета, но мастер, судя по всему, не имел перед глазами иконографического образца. Это может служить косвенным аргументом в пользу того, что «восточные» (хазарские?) мотивы с зооморфными и растительными образами фриза были дополнены сюжетом из славянской языческой традиции.

Искусство рельефа Древней Руси, на новом этапе развития, может быть проанализировано на примере четырех рельефов из Киево-Печерского и Дмитриевского монастырей, которые, вероятно, относятся к началу XI века. Предполагается, что рельефы, выполненные на крупных прямоугольных плитах красного шифера, украшали фасады храмов. Рельефы изначально составляли две пары, которые отличаются сюжетные и стилистические особенности. На плитах одной из пар представлены два античных сюжета: схватка Геракла с немейским львом и Дионис на колеснице, которую влекут лев и львица [7]. На второй паре плит выполнены изображения конных воинов: Георгий и Федор Стратилат; Нестор и Дмитрий [12].

По мнению Г. К. Вагнера, рельефы с мифологическими сюжетами являются более ранними, поскольку ближе к тому времени, «когда язычество еще пыталось продлить свое существование». Он также считает, что местный материал (шифер) и анатомические вольности, свидетельствуют в пользу местных мастеров, которые работали по византийским моделям. Таковыми могли быть произведения мелкой пластики. Вместе с тем исследователь допускает влияние и фольклорных источников [5, с. 39 – 41]. Идентификация античных мифологических сюжетов с христианскими не вызывает сомнений, как, впрочем, и попытка связать изображение Геракла с образом новой церкви, а фигуру льва – с язычеством со ссылкой на библейскую традицию представляется вполне продуктивной.

Однако, на наш взгляд, мастер, который копировал на свой лад античные мифологические сюжеты, не ставил перед собой концептуальных задач. Во всяком случае, не задавался целью создать образ «нового человека». В иконографических образцах его могли привлекать те сюжетные особенности и иконографические детали, которые вдохновляли древнерусское искусство дохристианского периода. Схватка человека и зверя, образ повозки-колесницы с «чудесной упряжкой». Вполне возможно, что колеса со спицами

повозки Диониса ассоциировались с языческой идеограммой «крест в круге». Парность сюжетов (победа над зверем – противником и его использование в качестве упряжного животного) позволяет обнаружить не только симметрию художественных образов. Эти рельефы могут быть развернуты в виде сюжетной последовательности, которая известна в русской фольклорной традиции. В качестве примера можно привести образ побежденного Змея, которого использовали для вспашки.

Применительно к интересующей нас паре рельефов можно привести большое количество вариантов «прочтения» этих изображений современниками. Что же касается людей книжной культуры, то, с учетом их склонности мыслить библейскими аллегориями, можно допустить следующее. Рельефы составляют единый сюжетный ряд и симметричны с точки зрения содержания. Судя по тексту Повести временных лет в XI в., это условие идейно-художественного восприятия, вероятно, было определяющим и может рассматриваться в качестве ведущего приема художественной организации изобразительной композиции. Приведем следующий пример: «И, сказав это, философ показал Владимиру завесу, на которой изображено было судилище Господне, указал ему на праведных справа в веселии идущих в рай, а грешников слева, идущих на мучение. Владимир же, вздохнув, сказал: «Хорошо тем, кто справа, горе же тем, кто слева» (пер. Д. С. Лихачева).

Таким образом, если эти рельефы могли использоваться для оформления храма, то сами изображения могли осмысляться в контексте противопоставления образов праведника и грешника. В этом случае между расслабленной фигурой Диониса на колеснице и мощной фигурой Геракла, побеждающего льва, снимается героическая антитеза. Праведник, победивший зло в душе своей, свободно отправляется в рай. Грешник обречен на муки адские. Образ льва – один из центральных образов древнерусского (и всего средневекового) бестиария. Обратим внимание на рельефы церкви Покрова на Нерли, где птицы и львы с «процветающими» хвостами симметрично расположены по обе стороны от фигуры сидящего царя Давида. Аналогичные изображения этих зверей представлены в гуще стилизованных изображений на фасаде Дмитриевского собора во Владимире.

Образ царя – князя, восседающего на троне, находит свое объяснение в широком контексте русско-византийских связей. Княгиня Ольга, прибывшая с посольством в Константинополь, была принята императором, который сидел на золотом троне Соломона в окружении золотых поющих птиц и золотых рычащих львов, под звуки музыки. Этот трон по желанию императора мог подниматься вместе с ним вверх [1, с. 12 – 20]. Под этим углом зрения весьма показательны прижизненные изображения князя Владимира на монетах. Златники Владимира были прежде всего образцами политической пропаганды и воспроизводили византийские образцы. Однако, в отличие от византийских образцов с погрудным

изображением императора, Владимир был изображен сидящим на княжеском троне.

Особо следует отметить индивидуализацию образов, связанных с формированием устойчивых иконографических деталей, которые служили средством идентификации того или иного изображения. На монетах кн. Владимира его изображали с пышными усами и гладко выбритым подбородком. Вспомним про бородку Бориса и длинные волосы Глеба. Весьма возможно, что иконографическая стандартизация образа осмыслялась в контексте канонизации этих русских князей.

Искусство всегда сосредоточено на человеке. Природа, мировоззрение, общество, политика, история – фон, на котором изображается человек. Искусство всегда волновало человеческие страсти, эмоции, духовные потрясения, особенно те, которые вечны, свойственны всем эпохам, понятны всем временам. Искусство пытается преодолеть скованность человека сегодняшним днем, проблемами преходящими; стремится подняться от человека к Человеку и ответить на вопрос «Что есть человек?». Поэтому наиболее известные произведения искусства трагичны и глубоко символичны.

Искусство не изменяет мир, но помогает ему измениться. В искусстве человек ищет возможности вырваться за пределы собственного несовершенства, преодолеть грань между реальностью и ее образами, между образом и символом, между бытием и экзистенцией. Феномен преображения всегда привлекал христианство в искусстве, его способность минимальными средствами решать нравственные задачи, поднимать человека на уровень понимания подлинной и высокой трагедии нравственного выбора между добром и злом. Эта центральная проблема отечественной мысли и «если из русской философии убрать ее высокий нравственный тонус, эмоциональную взволнованность, стремление пропустить проблемы бытия через горнило собственных переживаний, – мы потеряем едва ли не единую сущностную ее характеристику» [6, с. 25].

Русская культура синтетична, она родилась на многонациональной почве [8, с. 33]. Немаловажным является и тот факт, что в древней Руси произошла встреча двух культур – византийской и скандинавской. С юга на Россию воздействовала культура высокой духовности, а с севера – военного опыта. Византия дала России христианство, Скандинавия – род Рюриковичей. Разряд колоссальной силы произошел между этими двумя культурами в конце X века, от которого и следует вести отчет существования русской культуры. Общим для двух направлений русской культуры являются напряженные и постоянные размышления над судьбой России, над ее предназначением. Глубокое, принципиальное различие между византийской духовной культурой и примитивной, практической скандинавской вынудило обе культуры отстаивать себя идеологически: «Главной святыней Московского государства всегда являлся Успенский собор Московского Кремля – усыпальница московских митрополитов, а не Ар-

хангельский собор Московского Кремля – усыпальница московских великих князей и царей» [8, с. 37].

Приглашение греков сказалось на всей русской культуре, это проявилось прежде всего в примате философского момента над эстетическим. Появление православной иконы – феномен, преобразивший русскую культуру. В иконе преломляется античная философия (платонизм, неоплатонизм) и приобретает новую символистскую интерпретацию. Образ как подобие первообраза, «истина, прошедшая через сердце, место встречи между Творцом и людьми». Икона – это «умозрение в красках», единение мира Горнего и Дольного.

С церковью связывал единство Руси Андрей Рублев, он пишет «Троицу» «дабы воззрением на Святую Троицу уничтожался страх розни мира сего», а Дмитрий Донской начинает не с объединения территории, а с объединения национально-нравственного. И Москва от этого выиграла в глазах всей Руси, потому, что в этой сложнейшей ситуации возглавила политику объединения русских земель и выиграла духовно. Она не была экономически сильнее Твери или Новгорода, она оказалась духовно сильнее [8, с. 62 – 63]. Митрополит Илларион в своей речи «Слово о Законе и Благодати» попытался указать на роль России в мировой истории, считая Русь преемницей Константинополя и Иерусалима, а псковский старец Елеазар сформулировал идею Москвы как «Третьего Рима». Россия всегда устремлялась в будущее по этому пути и тогда, когда она принимала христианство, и тогда, когда искала единства, освобождения от иноземного ига, осуществления вечного Третьего Рима, приобщения к Европе.

Русская культура формировалась как культура европейская с ее отличительными особенностями связанными с христианством: личностное начало, универсализм, стремление к свободе как общей цели. Самопогружение личности в индивидуальные переживания не было уходом от сопереживания с другими людьми, от чувства сострадания, от чувства материнства, отцовства, чувства ответственности за грехи других людей [4, с. 114].

Не случайно в философско-мировоззренческой концепции символизма отчетливо присутствует острый интерес к прошлому, к истории, литературе, искусству допетровской Руси. Представители этого течения, члены Абрамцевского художественного кружка (В. М. Васнецов, Е. Д. Поленова, В. Д. Поленов, М. А. Врубель, М. В. Якунчикова), с огромным увлечением погружаются в стихию русского народного творчества, стремясь познать его прошлое, найти, сохранить, развить настоящее, опираясь на отечественную историю и отечественную

культуру. Вместе с тем они не отстранялись от культуры европейской, сочетая ее опыт с народным искусством, которое продолжало культурные традиции Древней Руси.

Литература

1. Айналов, Д. В. Св. княгиня Ольга в Царьграде / Д. В. Айналов // Труды XII Археологического съезда. – М., 1905. – Т. III. – С. 12 – 20.
2. Алешковский, М. Х. Повесть временных лет / М. Х. Алешковский. – М., 1971. – 134 с.
3. Алпатов, М. В. Всеобщая история искусства / М. В. Алпатов. – М., 1995. – Т. III. – 426 с.
4. Вагнер, Г. К. Искусство Древней Руси / Г. К. Вагнер, Т. Ф. Владышевская. – М., 1993. – 255 с.
5. Вагнер, Г. К. Проблема жанров в древнерусском искусстве / Г. К. Вагнер. – М., 1974. – 237 с.
6. Громов, М. Н. Типология русской философии / М. Н. Громов // История философии; под. ред. Н. В. Мотрошиловой. – М.: Наука, 2001. – С. 25.
7. Даркевич, В. П. О некоторых византийских мотивах в древнерусской скульптуре / В. П. Даркевич // Славяне и Русь. – М., 1968. – С. 412 – 424.
8. Лихачев, Д. С. Русская культура / Д. С. Лихачев. – М., 2000. – 439 с.
9. Орлов, Р. С. Среднеднепровская традиция художественной металлообработки X – XI вв. / Р. С. Орлов // Культура и искусство средневекового города. – М., 1984. – С. 33 – 46.
10. Петрухин, В. Я. К начальной истории русского искусства / В. Я. Петрухин // Этноязыковая и этнокультурная истории Восточной Европы. – М., 1995. – С. 201 – 230.
11. Рыбаков, Б. А. Прикладное искусство и скульптура / Б. А. Рыбаков // История культуры Древней Руси. – М.; Л., 1951. – Т. 2. – С. 399 – 456.
12. Рыбаков, Б. А. Ремесло Древней Руси / Б. А. Рыбаков. – М., 1948. – 470 с.
13. Рыбаков, Б. А. Язычество Древней Руси / Б. А. Рыбаков. – М., 1987. – 540 с.
14. Чернецов, А. В. О языческой дружинной культуре Черниговщины / А. В. Чернецов // Чернигов и его округа в IX – XIII вв. Киев. – 1988. – С. 21 – 30.
15. Шиндин, С. Г. К общей характеристике восточнославянских заговоров / С. Г. Шиндин // Этноязыковая и этнокультурная истории Восточной Европы. – М., 1995. – С. 303 – 318.

Рецензент – И. В. Ковтун, Институт экологии человека СО РАН.