

## *Повесть о Куликовской битве* (текст и миниатюры лицевого свода XVI века)

Вторая четверть XIII века отмечена в русской истории трагическими событиями монголо-татарского нашествия. Необычайные военные успехи монголо-татар вселяли ужас в европейские народы. В 1207 году они покорили южную Сибирь, в 1211-м — Китай, затем Туркестан, Афганистан, Персию. Крупнейшие культурные очаги Средней Азии — Самарканд, Бухара, Мерв — лежали в развалинах. В 1221—1223 годах полчища монголо-татар захватили Кавказ и Закавказье. В 1236 году они переправились через Яик и захватили Волжскую Болгарию. В 1237 году после ожесточенного сопротивления пала старая Рязань, затем — Владимир и Москва. Монголо-татары рассеялись по русским городам и селам, "посекая людей, как траву". Через два года они овладели Киевом, вторглись в Галицию и Волынь, опустошили Польшу, Силезию, Моравию, Венгрию и в 1241 году появились под стенами Вены, всюду неся смерть и разрушение.

Монголо-татарское нашествие было воспринято на Руси как космическая катастрофа, как вторжение потусторонних сил, как нечто невиданное и непонятное. Не случайно русскому проповеднику XIII века Серапиону Владимировскому для того, чтобы передать впечатление от нашествия, приходили на память образы, связанные с землетрясением. Катастрофические события второй четверти XIII века действительно могли быть уподоблены землетрясению: многие города были разрушены до основания, погибли лучшие памятники русского зодчества.

Постепенно, однако, Русь возрождается и крепнет. Возникают новые центры экономической и политической жизни. Среди них особое место занимает Москва. В начале второй половины XIII века Москва была небольшим и бедным княжеством северо-восточной Руси. Именно поэтому досталась она одному из младших сыновей князя Александра Невского — Даниилу Александровичу, от которого повелся затем род московских князей — Даниловичей. Но выгодное географическое положение в центре северо-восточной Руси, хорошо защищенном окраинными русскими княжествами от опустошительных набегов кочевников, удобство речных и сухопутных торговых путей, связывавших Москву с Волгой и северо-западом Руси, привели к быстрому росту населения этого города, его богатства и влияния. Московские князья выкупали в Орде русских пленных ("ордынцев"), заселяли ими свои земли, приобретали уделы, города и села у обедневших князей, умножали свои владения, строили города и слободы. И народ охотно шел в прочно защищенные и природой и сильными князьями владения Москвы.

Почти те же причины — приток пришлого населения, искавшего безопасности в лесной стороне, непроходимой для конницы монголо-татар, выгодные торговые пути — ведут к возвышению Твери.

Москва и Тверь составляли два центра, вокруг которых совершалось начальное объединение русского народа. Но после разгрома монголо-татарами Твери в 1327 году (в отместку за убийство ханских послов) могущество этого города падает. Москва одна стала утверждать объединяющую власть на северо-востоке Руси и вскоре, подобно древнему Риму, передала свое имя всему государству.

Именно здесь, в Москве, зреет мысль об объединении Руси. Московские князья принимают титул великих князей "всех Руси", московские летописцы ведут единственное в своем роде общерусское летописание, следя за событиями во всех русских княжествах. В Москву из Владимира переезжает в начале XIV века русский митрополит, и это делает ее религиозным центром русских земель.

В годы иноземного ига единство церковной власти имело большое политическое значение: в ней вырисовывался прообраз грядущей централизации светской власти, тем более, что интересы церкви требовали прекращения усобиц. Не случайно вслед за митрополитом Максимом титул "всех Руси" принимает и его современник, тверской князь Михаил Ярославич, а за ним — соперничавшие с тверскими московские князья.

В 1366 году (по другим сведениям — в 1367-м) началось строительство нового каменного московского кремля на месте деревянных укреплений, возведенных Иваном Калитой. Московская летопись так рассказывает об этом событии: "Тое же зимы (1366 год.— Д.Л.) князь великий Дмитрий Иванович, погадав (обсудив.— Д.Л.) с братом своим, с князем Володимиром Андреевичем, и с всеми бояры старейшими, и сдумаша ставити город камен Москву, да еже умыслиша, то и створиша, тое же зимы повезоша камень к городу". Каменный кремль был значительно больше деревянного: его расширили почти до пределов существующего сейчас. Как выглядел новый кремль — представить себе трудно. Ясно одно — стены его были не ниже теперешних, так как до введения огнестрельного оружия высота стен служила главной защитой.

Возведение каменного московского кремля сказалось на внешней политике великого князя Дмитрия Ивановича, и это заметили современники. Тверской летописец под 1367 годом записал об этом событии: "Того же лета князь великий Дмитрий Иванович заложи град Москву камен и начата делати безпрестани. И всех князей русских привожаше под свою волю, а которых не повиновахуся воле его, а на тех нача посегати Москва становилась неприступной для врагов". Нашествия литовского князя Ольгерда на Москву и в 1368, и в 1370 годах были безуспешными. Авторитет Москвы возрос чрезвычайно, поэтому, когда в 1375 году Дмитрий Иванович двинулся к Твери, к его полкам примкнули девятнадцать русских князей.

Строительство, которое вел накануне Куликовской битвы князь Дмитрий Иванович, имело определенную идеологическую направленность. Готовясь к решительному сопротивлению монголо-татарам, он возводит монастыри и храмы на южных рубежах своего княжества — как бы навстречу врагу. Грандиозные храмы на границах Руси должны были знаменовать уверенность русского народа в своей силе и его готовность к борьбе. Н.Н. Воронин пишет: "В ту пору строительство храмов перешло в ближайший тьбы будущей битвы, в города на Оке. В Серпухове был выстроен большой дубовый собор во имя Троицы — символа дружбы, единения и готовности к жертве. Под городом выросли его "сторожи" — монастыри. Под Колодной Сергей основал также два монастыря, а в самом городе московские мастера, снятые для этого дела с начатой постройки Симоновского монастырского собора в Москве, с необычайной быстротой воздвигли новый белокаменный Успенский собор. Великий византиец Феофан Грек в 1392 году написал для нового собора храмовую икону Донской Богоматери... Творение зодчих — храмы, как бы опережая воинов, выходили на передний край грозного фронта, освящая освободительную борьбу, напоминая языком камня, что настало время решительной схватки "за землю Русскую, за веру христианскую" против "безбожных агарян".

Вторая половина XIV — начало XV века характеризуются повышенным интересом к культуре домонгольской Руси, к старому Киеву, к старым Владимиру и Суздалью, к старому Новгороду. К Киеву и киевскому князю Владимиру в это время усиленно обращается былевой эпос, продолжается создание киевского цикла былин. Народная мысль видит в Киеве и его князе Владимире символ независимости, единства и силы Руси.

В сфере политической мысли Москва претендует на все наследие Киева и Владимира-Залесского. Тверь, Москва,

Нижний Новгород и Ростов продолжают традиции киевского летописания: в начало их летописей кладется киевская "Повесть временных лет", монголо-татары отождествляются с половцами, призывы киевской летописи к объединению Руси и борьбе с кочевниками воспринимаются как призывы к борьбе с монголо-татарским игом ("Повесть об Едигее", 1404). В подражание "Слову о полку Игореве" и как своеобразный ответ на него создается "Задонщина". Литературными реминисценциями произведений домонгольской поры пользуются авторы и других произведений ("Слово" инока Фомы, московские летописи и т.д.). Составляются новые редакции таких крупных домонгольских произведений, как "Киево-Печерский патерик" (Арсениевская редакция, созданная в Твери в 1406 году), "Еллинский и римский летописец" (редакция 1392 года, второго вида).

Усиление Московского княжества, его влияние среди населения русских земель позволили московскому князю Дмитрию Ивановичу перейти от политики покорности Золотой Орде к сопротивлению. Этому же способствовали непрерывные распри в самой Орде, где за два десятилетия (1360—1380) сменились четырнадцать ханов.

Золотоордынскому хану Мамаю удалось сосредоточить в своих руках власть. В 1378 году он организовал поход на Русь, но был разбит на реке Воже. Сразу после поражения Мамай начал готовить новый большой поход. Он заключил союз с другим сильным врагом Москвы — литовским князем Ягайлом и вступил в тайный сговор с рязанским князем Олегом, чьи владения находились в пограничной со степью области и который поэтому стремился не разрывать отношений с Ордой.

Москва, готовясь к обороне, собирает войска всех остальных русских княжеств. Их, по-видимому, набралось около 100—150 тысяч — столько же, сколько вел на Русь Мамай, хотя в летописях говорится о гораздо большем количестве войск.

Князь Дмитрий Иванович повел войска навстречу Мамаю. Битва произошла 8 сентября 1380 года на правом берегу Дона при впадении в него речки Непрядвы, на так называемом Куликовом поле. Русские воины расположились к битве, перейдя реки, чтобы некуда было отступать. Этим князь Дмитрий Иванович показал решимость биться до последнего.

Битва на Куликовом поле была одной из самых кровопролитных в русской истории. С обеих сторон пало огромное число воинов, и не случайно в народе она получила прозвание "Мамаево побоище". Битва велась так ожесточенно, что в рукопашных схватках воины гибли не только от оружия, но и "задыхались от великой тесноты". Исход битвы решило выступление засадного полка под предводительством князя Владимира Андреевича. Поле битвы осталось за русскими, войско Мамаю бежало, но победа досталась очень тяжело.

Победа на Куликовом поле еще более подняла авторитет Москвы: ведь именно Москва организовала сопротивление Золотой Орде. Князь Дмитрий Иванович, прозванный после победы на Дону Донским, собрал под своим командованием все русское войско и защитил не только Московское княжество, но всю Русь, выступив вперед и встретив золотоордынское войско за пределами Руси — в "диком поле". Здесь, на Куликовом поле, решился вопрос, вокруг какого княжества объединяться русскому народу. Ни изменившая Рязань, ни медливший с отправкой войск Новгород, ни какой-либо другой город не получили такого общерусского значения, как Москва.

Через два года хан Тохтамыш, преемник Мамаю, предпринял поход на Москву, но взять город удалось только "изгоном" (внезапно) — поход был организован в глубокой тайне и осуществлен с необычайной быстротой, Москва была подчинена и власть Орды восстановлена.

В 1395 году на Москву идет Тамерлан, знаменитый завоеватель Передней Азии. Московский князь Василий Дмитриевич готовится к отпору и собирает войско. В Москву переносится главная святыня Владимирского княжества — икона Владимирской Богоматери.

Тамерлан не решился напасть на русское войско и от города Ельца повернул обратно. Тогда московский князь прекратил уплату дани. В 1408 году хан Золотой Орды Едигей снова в тайне подготовленным и внезапным набегом вторгся на Русь и осадил Москву. Взяв "окуп" (выкуп), он удалился. Но неизбежность освобождения Руси от Золотой Орды стала ясна для обеих сторон.

Куликовская победа была подготовлена ростом культуры и патриотического самосознания и, в свою очередь, усилила и то, и другое. Подъем русской культуры в последней четверти XIV — начале XV века сказался во всех областях. Оживляются культурные связи Руси с Балканским полуостровом — Константинополем, Болгарией, Сербией. Получают распространение южнославянские произведения и переводы, делаются новые переводы с греческого, приезжают живописцы и писатели. В живописи этот период отмечен работами Феофана Грека, Андрея Рублева и Даниила Черного. В Москве, Новгороде, Звенигороде, Серпухове и других городах возводятся храмы, украшенные фресками и иконами, являющимися гордостью русского искусства. В области исторической мысли следует отметить создание обширных московских летописных сводов. В литературе — это расцвет сложного панегирического стиля в произведениях Епифания Премудрого и приезжего книжника Пахомия Серба. В это же время возникает замечательный цикл произведений, посвященных Куликовской битве.

Мысль русских людей постоянно обращалась и ко временам своей "античности" — Киевской Руси. Заметен интерес к литературе домонгольского периода, к таким памятникам, как "Повесть временных лет", "Слово о Законе и Благодати" митрополита Илариона, "Слово о полку Игореве", к первым откликам в литературе на события Батыева нашествия — "Слову о гибели Русской земли", "Повести о разорении Рязани Батыем", "Житию Александра Невского". В фольклоре в конце XIV — XV веке формируется цикл былин, посвященных киевскому князю Владимиру Красное Солнышко, ставшему как бы символом Руси. В архитектуре и живописи заметно тяготение к традициям эпохи национальной независимости. В произведениях, повествующих о Куликовской битве, также ощущается интерес к эпохе национальной независимости. Создается "Задонщина", которую следует рассматривать не только как подражание "Слову о полку Игореве", но как своеобразный ответ на это произведение. "Задонщина" исполнена идеи возмездия за поражение Игоря Святославича на Каяле. Поэтому многие образы "Слова" имеют в "Задонщине" обратный смысл: то, что относилось в "Слове" к поражению русских, в "Задонщине" отнесено к поражению монголо-татар, то, что относилось к победе половцев, — связано с победой русских. Солнечное затмение, ознаменовавшее выступление в поход русских войск в 1185 году, сменилось ярким сиянием солнца, сопровождавшим выступление русских войск в 1380 году, и т.д. "Задонщина", в свою очередь, повлияла своей образностью на "Сказание о Мамаевом побоище" и осветила его поэтическим блеском. Но отдельные фрагменты поэтической системы "Слова о полку Игореве" сказываются и на том произведении, которое с очевидностью предшествовало и "Задонщине", и "Сказанию о Мамаевом побоище", — летописной повести о Донской битве. Куликовская битва никогда не теряла своего значения в последующие века. Каждая победа над монголо-татарами вызывала интерес к этому первому акту свержения чужеземного ига. Такой интерес заметен в конце XV века в связи со знаменитым "Стоянием на Угре" в 1480 году, когда золотоордынский хан Ахмат не решился напасть на войска Ивана III и перестала выплачиваться "вековечная" дань Золотой Орде. Иван III бросил на землю и топтал ногами ханскую "басму" — знак, вручаемый ханом своим посланцам для удостоверения их полномочий. Новую волну интереса и к Куликовской битве, и к русской истории в целом вызвало в середине XVI века присоединение к Русскому государству Казанского и Астраханского царств. В этот период создаются обширнейшие летописи и другие исторические сочинения: Никоновская летопись, "Степенная книга царского родословия", "Казанская история" и многие другие. После завершения работы над так называемой Никоновской

летописью (название позднейшее — по имени ее владельца патриарха Никона) была подготовлена в 70-х годах XVI века и "лицевая" (иллюстрированная) редакция Никоновского летописного свода. Почти каждая страница Лицевого свода украшена миниатюрами; в основу текста положен список Оболенского Никоновской летописи. Первая часть Лицевого свода, повествующая о всемирной истории, составляет три тома. Русская история представлена в шести огромных томах: Лаптевском, двух Остермановских, Шумиловском, Голицынском и Синодальном. Общее количество миниатюр только в шести томах, посвященных русской истории, — свыше десяти тысяч. Лицевой свод (в дошедшей до нас части) охватывает события русской истории с 1114 по 1567 год. Часть свода, освещающая русскую историю до 1114 года, не сохранилась.

В Лицевом своде в начале второго Остермановского тома находится одна из версий "Сказания о Мамаевом побоище", которая воспроизводится в настоящем издании.

Лицевые списки "Сказания о Мамаевом побоище" изучены в исследованиях С.К. Шамбинаго, Е.Ф. Хилл и Л.А. Дмитриева. Иллюстрации к тексту "Сказания", включенного в Лицевой свод XVI века, занимают особое место и должны быть охарактеризованы прежде всего в связи с миниатюрами всего Лицевого свода, с принципами миниатюристов Лицевого свода и в соответствии с той художественной системой, которой они придерживались.

Над миниатюрами Лицевого свода трудилось несколько мастеров, но в целом их работа была подчинена единому стилю и выполнялась в общих чертах одинаковыми приемами. Композиции рисовали первоначально свинцовым карандашом. Их проверяли редакторы, вносявшие изменения и следившие главным образом за содержанием миниатюр. Затем рисунки обводили тушью и раскрашивали. Краски разводили для нескольких рисунков сразу, и можно проследить, как акварель постепенно загрязнялась и сменялась свежей. Раскраска некоторых рисунков не завершена. Главную роль, однако, играет в Лицевом своде не раскраска, не цвет, а рисунок, композиция и линия. Перед нами не столько живописное, сколько графическое решение задачи, хотя владение цветом, согласованность цветовых плоскостей, эмоциональное воздействие цвета на зрителя достигают иногда виртуозности.

Миниатюры Лицевого свода по своим принципам отличны от книжных иллюстраций нового времени. Они не столько изображают определенный момент, сколько рассказывают русскую историю изобразительными средствами. Это изобразительный рассказ, параллельный словесному. Каждая миниатюра представляет собой сразу несколько изображений. Миниатюрист как бы стремится преодолеть статичность изображения, развернуть его во времени, показать как можно больше отдельных элементов того или иного события и самые элементы дать в некоем охвате нескольких одновременных моментов. Например, воины "посекают" побежденных: мечи только занесены над головами врагов, но враги уже лежат мертвыми. С нашей точки зрения изображение непоследовательно, но для миниатюриста оно последовательно, построено согласно его принципам: для нападающего воина характерно поднятое оружие, оружие в действии, о врагах же говорится в тексте летописи, что их посекали, а потому они лежат с отрубленными головами. Миниатюрист не останавливает действия, чтобы его изобразить. Он изображает именно действие и охватывает его в движении за целый промежуток времени. Но ему кажется, что и этот промежуток времени слишком мал, и поэтому в одной миниатюре художник соединяет различные эпизоды сюжета и несколько раз изображает одних и тех же действующих лиц.

Для того, чтобы сыграть рассказ, сделать его возможно более лаконичным и не опустить ни одного из важнейших элементов повествования — дать изображение рассказа, сведенное до минимума, почти до простого обозначения, — у миниатюриста существуют излюбленные способы. Эти приемы необходимо знать, чтобы уметь "читать" миниатюру. Миниатюры Лицевого свода именно читаются, расшифровываются, и расшифровка их далеко не так проста, как может показаться.

Прежде всего необходимо знать назначение так называемых лещадных горок и архитектурного окружения — палатного письма. Зритель, не знающий назначения лещадных горок, может подумать, что действие 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 на поле (Куликовом или Кучковом), то лещадные горки объединяются сверху одной плавной линией. В остальных же случаях они служат "кулисами", из-за которых выступают группы людей или отдельные персонажи. Среди этих "кулис" изображены те или иные события. Лещадные горки позволяют сократить число фигур, служат своего рода "многоточием", чтобы оставить только часть группы или фигуры, иногда даже одни головы. Они — средство разделения миниатюры на отдельные изображения. С помощью лещадных горок можно изобразить только "знак" события, спрятав за них все, что показалось миниатюристу лишним.

Если сцена происходит в городе, то этим же целям служит палатное письмо. Миниатюрист не ставит себе целью изобразить реальную или даже возможную архитектуру. Столп может упираться в крышу нижестоящего здания, одна архитектурная форма — переходить в другую. Например, крепостная стена неожиданно входит в проем здания. Очень часто изображаются ворога, чтобы указать, что войска или, например, гонцы покидают Москву, но ворота эти условны, малообъемны, и фигуры людей как бы обрезаются ими, они не видны с противоположной стороны ворот. Крепостные стены — основной признак города. Изображались они чаще всего в нижней части миниатюры, и их линии обычно не совпадали с горизонтальным нижним краем миниатюры. Стены слегка приподнимались к правому и левому краю, обозначая, что они окружают город. Этот прием придавал всей композиции компактность и замкнутость.

В изображении отдельных сцен следует отметить стремление миниатюриста выделить в происходящем самое главное. Ни толпы людей, ни группы войска не закрывают главного действия. Лещадные горки или архитектурные детали только ограничивают! внимание зрителей, направляют его, ничего не заслоняя. Все на виду, и вместе с тем нет ничего, что было бы за пределами повествования! Художник воздерживается от сообщения зрителю того, чего нет в тексте летописи, — все подчинено рассказу. Действующие лица слегка позируют художнику. От этого их жесты и движения кажутся как бы застывшими. Каждый жест "остановлен" именно в тот момент, который наиболее выразителен для события: занесена сабля, рука поднята для благословения, указующий перст четко вырисовывается над группой людей. Изображению рук миниатюрист отводит первостепенную роль, их положение символично. Когда персонажи обращаются друг к другу с речью, об этом мы узнаем не по выражению лиц, а по жестам рук. Жест благословения — это еще античный ораторский жест — в миниатюре часто является знаком "говорения". Менее всего подвижны князь, епископ, митрополит: им не пристало суетиться, они держатся с достоинством. К ним обращаются, но их ответы скупы.

Ноги персонажей всегда изображены условно: люди не стоят, а как бы парят в воздухе. В композиции миниатюр чувствуется "невесомость", необходимая потому, что сцены располагаются одна над другой и верхние не должны давить на нижние. Вместе с тем "невесомость" придает изображению некую геральдическую замкнутость.

В каком же порядке располагаются 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 сверху они открыты — открыты потому, что рассказ еще продолжается, действие русской истории не

завершено. "Продолжение следует",— как бы говорит этим миниатюрист. Последовательность рассказа снизу вверх непременно надо иметь в виду. Но нередко она нарушается, так как 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 повествование. Кроме того, наверху могут находиться мотивировка, историческая параллель, видения. Миниатюрист изображает в единой композиции знамение и события, им предвещенные, действие и его интерпретацию летописцем, события, упоминаемые действующими лицами, и т.д. Сцены, в которых запечатлены небесные знамения, также размещаются только наверху. Низ миниатюры соответствует ближайшему к зрителю плану, ближайшему и во временном и в пространственном отношении. Что признать преобладающим — зависело от миниатюриста. Так, например, в миниатюре изображению событий в Пскове отведено место наверху, хотя события эти предшествовали происшедшему в Москве. По временному признаку рассказ о событиях в Пскове следовало поместить внизу, но миниатюрист предпочел там поместить рассказ о событиях в Москве, подчеркнув таким образом, что Москва и ближе, и значительнее. Однако подобные исключения не меняют общей последовательности повествования, принятой в миниатюрах: снизу вверх. Кроме этого "основного направления", есть горизонтальное движение повествования. Обычно приход, поход врагов, возвращение войска изображаются слева направо; выступление в поход русского войска, отправление послов, отъезд — справа налево. Но бывают и исключения, особенно когда надо подчеркнуть важность события, например, когда отъезжающие направляются в Царьград.

Расположение сцен в миниатюре привлекает и еще одной стороной. В целом последовательность летописного рассказа и исторических событий совпадает, но когда летописец обращается к ранее происшедшим событиям, миниатюрист соблюдает последовательность только летописного рассказа.

Все исторические события миниатюристы изображают не внутри зданий, а снаружи. Долгое время считалось, что древнерусские художники не умели изображать интерьеры. Это не так. Изобразить событие внутри здания легче, чем снаружи: при этом художник избавлен от необходимости разными знаками показывать, что действие происходит именно внутри здания, перед которым оно изображено. Особенность эта обусловлена особым видением происходящего: художник воспринимал все события в большом масштабе, как бы панорамным зрением. Охват пространства так велик, что изображать интерьеры было невозможно. Миниатюрист должен был точно указать, где происходит событие, обозначить здание, а это можно было сделать, только показав наружный вид сооружения. Художник изображает действие на фоне темного проема внутри здания. Это была принятая система, а не результат неумения писать интерьеры. Для древнерусского художника интерьер имеет один устойчивый признак — темноту. Если действие разворачивается в ложнице князя, миниатюрист рисует палаты, большой темный проем со сводчатым верхом и ложе князя как бы прислоняет к проему — этого достаточно. Показать с помощью сводчатых темных проемов, что действие происходит внутри здания — одно из немногих правил, которым миниатюрист следует неукоснительно. Темные проемы, изображаемые в миниатюрах довольно часто, служат к тому же хорошим фоном для указующей или благословляющей руки.

Миниатюры каждого тома и, в известной мере, всех томов выдержаны в едином художественном стиле — это миниатюры одного характера. Миниатюры связаны с текстом страницы: слегка наклонный каллиграфический полуустав 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 охватываемому композицию ритму. Фигуры людей, всадников, группы воинов ритмично падают, ритмично мчатся. Ритм подчеркивается одинаковостью одежд, сходством лиц и расположением их на одном уровне (похожи не только лица, но и фигуры людей, одинаковые по росту). Ритм создается прямыми линиями на одеждах воинов, напоминающими стежки в древнерусском шитье, параллельностью летящих стрел, копий, которые несут воины, занесенных над головами мечей и сабель и совпадает с ритмом фантастического и очень разнообразного палатного письма или лещадных горок.

Не все композиции выдержаны в одном ритме. Есть композиции, в которых преобладают горизонтальные линии, другие строятся по диагонали, тяготеют к восьмиугольнику. Округлые линии сочетаются или контрастируют, с прямыми, Фигуры людей протиностоят ритму палатного письма или подчиняются ему (наклоненные спины могут вторить кривым линиям сводов). Очень интересны сочетания изогнутых под прямым углом и округлых линий в композиции миниатюры 56.

Наконец, следует отметить эмоциональную выразительность миниатюр, создаваемую обилием равномерно расположенных темных проемов в сценах смертей и застылостью, известной статичностью композиции в сценах предзнаменований. Отметим, что гибель войска никогда не производит угнетающего впечатления. Сцены битв, даже окончившихся для русских неудачей, выдержаны в мажорных тонах. Известия о гибели русского войска, сцены оплакивания или отпевания скорбны по композиции, по цвету раскраски. Четкий горизонтальный ритм создает впечатление волевого усилия. Вертикальное построение миниатюры указывает на стремление миниатюриста внушить мысль о провиденциальном значении событий, вызвать у зрителя "возвышение духовное".

Графическое начало преобладает в миниатюрах над живописным. Это и понятно, так как стиль миниатюр связан с характером написания текста, с каллиграфическим полууставом. Линия подчиняет себе цвет. Но цвет, как композиция и линия, передает настроение, хотя в миниатюрах это условно и этикетно. Внимание сосредоточено не на оттенках эмоций, а только на проявлении наиболее сильных чувств — торжества, скорби, страха перед грозными предзнаменованиями, смуты, благочестивое. Если попытаться в нескольких словах определить главную художественную суть миниатюр Лицевого свода, то можно сказать так: это церемониальное "обряжение" и изображение русской истории, своеобразный "парад истории". Церемониальное способствует и желание не пропустить ни одного события, изобразить как бы геральдические символы происходящего, создать последовательное "изобразительное повествование", сохранив подобающий событиям повествовательный этикет. Это своеобразная историческая риторика в лицах.

В миниатюрах есть богатый материал, дающий представление о различных реалиях XV — XVI веков. Реальность свободно вторгалась в фантастическое палатное письмо. Среди условной архитектуры нет-нет и попадутся детали, свидетельствующие о том, что миниатюрист видел здание, которое рисовал. Так, московский Архангельский собор (миниатюра 107), возведенный итальянским строителем Алевизом Новым, изображен с характерной для него особенностью — раковинами в закомарах. Деревянная церковь, построенная по указанию игумена Сергия Радонежского в монастыре на Стромьне на реке Дубенке,— одноглавая шатровая.

Наряду с условно изображенными воротами, художники показывали и реально существовавшие: деревянные — с верями, кровлями, забитыми в доски гвоздями; каменные — с герсами и подъемным мостом. По изображению на миниатюрах до известной степени можно судить о том, как строились деревянные стены монастырей в XVI веке. Стояли стены из горизонтальных плах, заведенных в пазы вертикально стоящих столбов. Следует, впрочем, помнить, что миниатюрист не изображает само здание — он дает лишь его символ, знак, поэтому показывает его в целом, ограничиваясь

при этом двумя — тремя характерными деталями. Даже когда говорится о разрушении здания, оно все-таки изображено в неповрежденном состоянии, а вместе с тем тут же показывается и его разрушение. Так, в миниатюре к рассказу о падении церкви в Коломне, церковь показана целой, но от нее с высоты свода сыплется на землю огромная груда камней, неизвестно откуда взявшихся: изображен как бы знак Коломенской церкви вместе со знаком ее разрушения.

Русские изображаются в шляпах с косыми отворотами, литовцы — в шляпах с прямыми отворотами ([миниатюра 49](#), [миниатюра 51](#)), князья — в круглых шапках с меховой опушкой. Миниатюрист не делает особых различий при изображении монголо-татар и русских: Мамай до той поры, пока не становится самодержцем в Золотой Орде, носит круглую шапку с меховой опушкой, как и русские князья, и "получает" от миниатюриста царский венец с пятью лепестками, только став золотоордынским царем.

Представляют интерес изображения писцов, пишущих под диктовку ([миниатюра 51](#)), сцены переправы через реки в ладьях, когда лошади плывут рядом ([миниатюра 43](#)), и по наскоро сделанным мостам — без перил, на вбитых в дно кольях, с поперечными плахами, ([миниатюра 145](#), [миниатюра 146](#)). Можно заметить и такую деталь: когда ведут пленников, то все мужчины идут со связанными сзади руками, а у женщин руки не связаны. Показано, как в ларях перевозят кольчуги, которые затем перед боем надевают воины ([миниатюра 145](#)). Детально изображены седла, сбруя, оружие, одежда, орудия труда (топоры, мастерки каменщиков). Сложнее вопрос, насколько точно стремится художник передать реальные черты исторических лиц. Можно сказать с уверенностью только одно: он тщательно следит за тем, чтобы особенности исторических персонажей были переданы везде одинаково. Например, по форме бороды легко узнать Дмитрия Ивановича, митрополита Киприана, Мамаю и многих других. Лица простых воинов (всегда безбородые), крестьян, малозначительных персонажей одинаковы. Довольно точно передан иконографический тип Владимирской Богоматери и ряда других икон.

Зритель получает в миниатюрах Лицевого свода материал для бесконечных наблюдений предугадать и исчерпать которые невозможно. Миниатюры — это не только окна в историю, дающие нам возможность взглянуть на события и реалии, но это и окна в эстетические представления, в мировоззрение миниатюристов и их отношение к истории родной земли. Только учитывая эти художественные принципы и стремясь смотреть на произведения глазами самих их создателей, мы сможем в полной мере оценить достоинства Лицевого свода. Это искусство, далеко отстоящее от нового времени,— церемониальное, повествующее, условное, оценивающее мир с высокой моральной, исторической и провиденциальной точки зрения, искусство панорамного видения и панорамной оценки русской истории.

### ТЕКСТ И МИНИАТЮРЫ ЛИЦЕВОГО СВОДА XVI ВЕКА

автор статьи Д.С. Лихачев