

ность, тем настойчивее он за нее держится».²⁰ В древнерусской живописи «всегда есть пафос расстояния, отделяющего землю от неба, есть сознание умозрительности изображаемых вещей и событий».²¹ В этом искусстве, «оторванном от условий места и времени»,²² «в огромном большинстве случаев» отделенном «пропастью от какой бы то ни было истории, литературы, природы, жизни»,²³ содержание и тема получили второстепенное значение. «Элементы формальные» преобладают в нем «над элементами содержания».²⁴ Художник «вкладывал весь объем своей души в формальную трактовку темы»²⁵ и в своих произведениях обращался к людям на отвлеченном, чистейшем языке форм, линий, красок.²⁶

В те же десятки годы XX в. искусству древней Руси было дано и иное истолкование.

Е. Н. Трубецкой увидел в древнерусской живописи искусство символическое. По его мнению, оно отказалось от воспроизведения реальной действительности совсем не для того, чтобы замкнуться в кругу чисто художественных, формальных задач. Напротив, в этой живописи, «в ее линиях и красках, мы имеем красоту по преимуществу смысловую», и тот, «кто видит лишь внешнюю оболочку... содержания», тот не идет дальше «поверхностного эстетизма».²⁷ Однако между древнерусской живописью и «живописью реалистической» существует «пропасть»,²⁸ так как живопись средневековой Руси не имеет намерений представить окружающий ее мир, но стремится «изобразить новый, неведомый нам строй жизни», передавая «тайны потустороннего» и «жизненное соприкосновение с небесами».²⁹ Изобразить это «она может, конечно, только символическим письмом, которое ни в каком случае не должно быть копией с нашей действительности».³⁰ Поэтому живопись создала свой особый язык символических образов и начертаний,³¹ пользуясь изобразительными элементами в их «символическом, потустороннем применении».³²

Развивая эти рассуждения, Е. Н. Трубецкой говорил о «мистическом сверхсозерцании иконописца» и придавал мистическое значение отдельным изобразительным приемам и формам древнерусской живописи.³³

При всем различии трех толкований древнерусского искусства, сделанных дореволюционным искусствознанием, у этих толкований есть одно общее: все три одинаково субъективны. Исследователи основываются не на критическом изучении произведений живописи, художественной деятель-

²⁰ П. Муратов. Русская живопись до середины XVII в., стр. 38.

²¹ П. Муратов. Русская живопись до середины XVII в., стр. 38.

²² П. Муратов. Русская живопись до середины XVII в., стр. 330.

²³ П. Муратов. Древнерусская живопись в собрании И. С. Остроухова. М., 1914, стр. 39.

²⁴ П. Муратов. Русская живопись до середины XVII в., стр. 28.

²⁵ П. Муратов. Русская живопись до середины XVII в., стр. 28.

²⁶ П. Муратов. Древнерусская живопись в собрании И. С. Остроухова, стр. 39.

²⁷ Е. Трубецкой. Два мира в древнерусской иконописи. М., 1916, стр. 4.

²⁸ Е. Трубецкой. Умозрение в красках. Вопрос о смысле жизни в древнерусской религиозной живописи. М., 1916, стр. 22.

²⁹ Е. Трубецкой. 1) Умозрение в красках..., стр. 31; 2) Два мира в древнерусской иконописи, стр. 14, 9.

³⁰ Е. Трубецкой. Умозрение в красках..., стр. 31—32. Слова, напечатанные разрядкой, выделены автором.

³¹ Е. Трубецкой. Два мира в древнерусской иконописи, стр. 4.

³² Е. Трубецкой. Два мира в древнерусской иконописи, стр. 10, 11.

³³ Впрочем, и П. П. Муратову не было чуждым признание мистического начала в древнерусской живописи. Он упоминал ее «идеалистическую основу», говорил о «созерцании чуда» и пр. (П. Муратов. Русская живопись до середины XVII в., стр. 36). Но Муратов не стал развивать эту мысль, которая в сущности плохо согласовывалась с его пониманием древнерусского искусства как искусства по преимуществу формального.