

ДЛМ 22

АКАДЕМИЯ НАУК ССР
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

ТРУДЫ ОТДЕЛА
ДРЕВНЕРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
XXII

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ
ЛИТЕРАТУРЫ
И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО
ИСКУССТВА
В ДРЕВНЕЙ РУСИ



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
Москва — Ленинград
1 9 6 6

Ответственный редактор

Д. С. ЛИХАЧЕВ

Ответственный секретарь редакции

М. А. САЛМИНА

Д. С. ЛИХАЧЕВ

Сравнительное изучение литературы и искусства Древней Руси

Без изучения изобразительного искусства Древней Руси в его общекультурном аспекте невозможно сколько-нибудь полное понимание древнерусской литературы. Это столь категорически выраженное нами суждение имеет за собой веские основания.

1

Древнерусское изобразительное искусство было острсюжетным, и эта сюжетность вплоть до начала XVIII в., когда произошли существенные структурные изменения в изобразительном искусстве, не только не ослабевала, но неуклонно возрастала.

Сюжеты изобразительного искусства были по преимуществу литературными. Персонажи и отдельные сцены из Ветхого и Нового Заветов, святые и сцены из их житий, разнообразная христианская символика — все в той или иной мере основывалось на литературе — церковной, разумеется, по преимуществу, — но не только церковной. Сюжеты фресок были сюжетами письменных источников. С письменными источниками были связаны сюжеты икон, особенно икон с клеймами. С письменными источниками были, конечно, связаны миниатюры: иллюстрации к житиям святых, к хронографической палее, к летописям, хронографам, физиологам, космографиям и шестодневам, к отдельным историческим повестям, сказаниям и т. д. Искусство иллюстрирования было столь высоким, что иллюстрировались сочинения богословского и богословско-символического содержания. Создавались росписи на темы церковных песнопений. Художник был нередко начитанным эрудитом, комбинировавшим сведения из различных письменных источников в росписях и миниатюрах. Даже в основе портретных изображений святых, князей и государей, античных философов или ветхозаветных и новозаветных персонажей лежала не только живописная традиция, но и литературная. Словесный портрет был нередко для художника не менее важен, чем изобразительный канон.

Художник как бы восполнял в своих произведениях недостаток наглядности древней литературы. Он стремился увидеть то, что не могли увидеть по условиям своего художественного метода древнерусские авторы. Текст лежал в основе многих произведений искусства, был его своеобразным «протографом» и «архетипом».

Вот почему так важны показания изобразительного искусства (особенно лицевых списков и житийных клейм) для установления истории текста произведений. Иллюстрации и житийные иконы (особенно с надписями в клеймах) могут служить показателями существования тех или

иных редакций, их датировок и для обнаружения не дошедших в рукописях текстов.

Лицевые рукописи и клейма икон могут помочь в изучении древнерусского читателя, понимания им текста, особенно переводных произведений. Миниатюрист как читатель иллюстрируемого им текста — эта тема исследования обещает многое. Она поможет нам понять древнерусского читателя, степень его осведомленности, характер понимания, точность проникновения в текст, тип историчности восприятия и многое другое.

Необычайно сложны, как оказывается, древнерусские иллюстрации к Псалтири, в которых вскрывается несколько аспектов восприятия этого произведения миниатюристом: реально-исторический, символический, «преобразовательный» и др. Иллюстрации служат своеобразным комментарием к произведению, причем комментарием, в котором использован весь арсенал толкований и объяснений.

Жизненное наблюдение очень часто отражалось в произведениях изобразительного искусства не непосредственно, а через литературный источник, через сюжет, уже отразившийся в письменности, оно подчинялось слову. . .

В силу своей связи с письменностью изобразительное искусство Древней Руси во многом зависело от развития письменности. Чем больше появлялось произведений на темы русской истории, русских житий святых, русских бытовых повестей, тем чаще отражалась в живописи русская действительность.

Даже зодчество находилось в некоторой зависимости от словесных произведений. Известны случаи построек по литературным источникам. Борис Годунов задумал, например, построить храм, который «своим видом и устройством походил бы на храм Соломона. . . Мастера тотчас же принялись за работу, причем обращались к книгам Священного Писания, к сочинениям Иосифа Флавия и других писателей».¹

Но связь с действительностью осуществлялась не только по линии сюжетов и объектов изображения. Эта связь выражалась и в идеологии художника, а эта идеология в свою очередь оказывалась не только продиктованной положением художника в обществе и состоянием этого общества, но и обусловленной письменными источниками — публицистикой и литературой, еретическими движениями, которые не могли существовать без еретической литературы, без мысли, воплощенной в слове.

Трудно установить во всех случаях первоисточник: слово ли предшествует изображению или изображение слову. Во всяком случае и последнее нередко.

Темы изобразительного искусства занимают необычно большое место в литературе Древней Руси. Я уже не говорю о многочисленных сказаниях об иконах (эти сказания сами по себе составляют целый литературный жанр, в свою очередь разделяемый на поджанры), об основании храмов и монастырей, в которых содержатся описания и оценки произведений архитектуры и живописи. Само творчество художников или их произведения становились нередко объектом литературного рассказа (Сказание о новгородской варяжской божнице, Сказание о фреске Пантократора в куполе Софийского собора, Повесть о посаднике Щиле, повесть «О чудном видении Спасова образа Мануила, царя греческого» и др.). Один из излюбленных мотивов древнерусской литературы — мотив оживающих

¹ Сказания Массы и Геркмана. СПб., 1874, стр. 270; ср.: Исаак М а с с а. Известие о Московии в начале XVII в. М., 1937, стр. 63. О воздействии литературы на искусство см.: А. К и р п и ч н и к о в. Взаимодействие иконописи и словесности народной и книжной. Труды VIII Археологического съезда в Москве. Т. II, М., 1895.

изображений: изображения говорящего и самоизменяющегося, переносящегося в пространстве, «являющегося» и заявляющего о своем желании, предъявляющего требования к художнику.

Много внимания уделяется памятникам искусства в произведениях новгородской литературы: в хождениях в Царьград, в новгородских летописях, в житиях новгородских святых, повестях и сказаниях.

Но искусство слова входит в контакт с изобразительным искусством Древней Руси не только через памятники письменности, но и через памятники фольклора. В изобразительное искусство проникают фольклорные трактовки событий (ярчайший пример — сцена убийства Андрея Боголюбского, изображенная в Радзивилловской летописи).²

Всякое искусство, если оно развивается не только под воздействием внешних условий, но и в связи с законами внутренней необходимости,³ должно «видеть себя» в некоем зеркале. Литература нового времени «видит себя» в критике и литературной науке. Литература Древней Руси не имела своего «антагониста» в критике и литературоведении. Она отражалась в изобразительном искусстве и сама отражала это изобразительное искусство, как в противопоставленных зеркалах. Литература проверяла и комментировала себя в живописи всех видов.

2

Литература и все виды других искусств управляются воздействием социальной действительности, находятся в тесной связи между собой и составляют в целом одну из наиболее показательных сторон развития культуры. Именно в силу этого многие явления в развитии искусств одновременны, однородны, аналогичны и имеют общие корни и общие формальные показатели. Вот почему при построении истории литературы показания других искусств помогают отделить значительное от незначительного, характерное от нехарактерного, закономерное от случайного. Показания изобразительных искусств помогают охарактеризовать каждую эпоху в отдельности, вскрывают общие истоки и основания, общую идейную и мировоззренческую основу литературных явлений. Сближения между искусствами и изучение их расхождений между собой позволяют вскрыть такие закономерности и такие факты, которые оставались бы для нас скрытыми, если бы мы изучали каждое искусство (и в том числе литературу) изолированно друг от друга. Отдельные явления могут быть выражены сильнее то в одном искусстве, то в другом. Мы должны забиться о расширении сферы наблюдений над аналогиями. Поиски аналогий — один из основных приемов историко-литературного и искусствоведческого анализа. Аналогии могут многое выявить и объяснить. Так, общим явлением для литературы, живописи и скульптуры Древней Руси на извест-

² Н. Н. Воронин. Рецензия на книгу А. В. Арциховского «Древнерусская миниатюра как исторический источник». — Вестник Академии наук СССР, 1945, № 9.

³ Считаю бесполезным напомнить о следующем высказывании Ф. Энгельса в письме к Францу Мерингу от 14 июля 1893 г.: «В связи с этим находится также нелепое представление идеологов: так как мы за различными идеологическими областями, играющими роль в истории, не желаем признать самостоятельного исторического развития, то, значит, мы отрицаем за ними и всякое воздействие на историю. В основе этого лежит шаблонное недиалектическое представление о причине и следствии как о двух неизменно противостоящих полюсах, и абсолютно упускаем из виду взаимодействие. Эти господа часто намеренно забывают о том, что как только историческое явление вызвано к жизни другими, в конечном счете экономическими причинами, так оно тоже воздействует на окружающую среду и даже может оказывать обратное действие на породившие его причины» (К. Маркс, Ф. Энгельс. Избранные произведения в двух томах, т. II, М., 1952, стр. 479).

ных этапах их развития является подчиненность их своеобразному этикету: этикету в выборе тем, сюжетов, средств изображения, в построении образов и в характеристиках. Изобразительные искусства и литература в своих идеализирующих действительность построениях исходят из единых представлений о благообразии и церемониальности, необходимых в художественных произведениях. Эти этикетные представления претерпевают общие изменения, их судьбы связаны и взаимозависимы.

Можно заметить общее по эпохам развития в формах и принципах сочетания традиционности и творческого начала, в формах проявления повторяемости тем и сюжетов, в канонах литературы и изобразительных искусств.

Легко привести многие примеры синхронности развития литературы и других искусств. Не заботясь о полноте этих примеров и систематичности в их перечислении, упомянем лишь самые показательные.

Так, например, в XVI в. усиление роли канонов и литературных образцов, литературного этикета совершается одновременно с аналогичными попытками усилить «благолепие» церковных обрядов, росписей введением иконописных подлинников. Усиливается назидательность литературы и изобразительных искусств, совершенствуются попытки создать энциклопедические системы в так называемых «обобщающих предпринятиях» XVI в. (Великие четыре минеи, Домострой, Лицевой свод, Степенная книга и пр.) и в энциклопедических по своему характеру росписях Золотой палаты. Эти энциклопедические системы стремятся замкнуть круг тем, мыслей, самих допускаемых для чтения и рассмотрения произведений — в общей борьбе с нарастающим свободомыслием. В том же XVI в., возможно, в связи с тем же стремлением к ограничению духовной жизни грубой фактографией, исторической эрудицией и нетворческими художественными методами намечается возрастание повествовательности как в литературе, так и изобразительных искусствах.⁴ Усиливается риторичность и этикетная официальная пышность, задача которых заключалась в том, чтобы заменить творчество и критическую мысль пустопожорными восторгами и бездумными априорными признаниями заслуг государства.⁵

Интерес представляет внимательное изучение общих областных черт в литературе и других искусствах, общность их судеб и содержания областных, центробежных тенденций, их одновременное преодоление и сочетание с центростремительными силами.

Существенно и то, что местные, областные оттенки начинают одновременно исчезать в XVI в. в различных областях художественной культуры: в литературе, зодчестве, живописи и публицистике. На основе экономического и политического объединения отдельных русских земель происходит унификация всей русской культуры — в той последовательности и с той степенью быстроты, которая подсказывалась самой социально-политической действительностью.

Но общие достижения в различных искусствах не всегда так показательны и «дисциплинированы». Самый обычный, ставший избитым пример общих для литературы и других искусств областных черт — пресловутый новгородский лаконизм, якобы одинаково сказывающийся в новгородском летописании, новгородском зодчестве и новгородском изобразитель-

⁴ О нарастании повествовательности в живописи XVI в. см. главу Н. Е. Мневой «Московская живопись XVI века» в кн.: История русского искусства. Под ред. И. Грабаря, В. Кеменова, В. Лазарева. Т. III, М., 1955.

⁵ Д. С. Лихачев. Человек в литературе Древней Руси. М.—Л., 1958, стр. 107—114.

ном искусстве, может быть, окажется при более внимательном его изучении не таким уж показательным и простым, как он представлялся за последние сто лет искусствоведам и литературоведам, занимавшимся Новгородом.

Бывает и так, что только одна область искусства быстро реагирует на изменения в экономической и политической действительности, другие же области отстают или трансформируют это воздействие с такой степенью своеобразия, что смысл этой трансформации становится понятным только при сопоставительном изучении всех искусств. Так, например, воздействие условно называемого нами движения — «Восточноевропейского Предвозрождения» выразительнее всего сказалось в живописи, и именно она помогает нам понять сущность так называемого «Второго южнославянского влияния» в литературе и процесс отдельных изменений в архитектуре.

Появление и выявление национальных черт также идет неравномерно в отдельных искусствах и также требует своего сравнительного изучения в различных искусствах и литературе.

В общем развитии художественной культуры народа то одна, то другая ее область оказывается ведущей. Можно заметить, что в XIV и XV вв. самое передовое положение занимает живопись. Затем наступает черед зодчества, которое вместе с живописью составляет в XV и XVI вв. вершину достижений русской культуры. Русское зодчество в XVII в., создав ряд всемирно известных ансамблей, ничуть не отстает от западноевропейского. В XVII же в. усиленно развиваются отдельные стороны литературы.

Сопоставительное изучение различных искусств, и в первую очередь литературы в ее отношениях к другим искусствам, имеет огромное значение и для характеристики сущности иностранных влияний, их смен, их обусловленности определенными общественными потребностями в том или ином случае.

Не будем останавливаться на других примерах необходимости изучения одинаковых явлений в различных искусствах. Отметим только, что это изучение не должно ограничиваться изучением сходств, но обязательно должно внимательно анализировать и все различия.

3

В литературоведении следует различать два понятия стиля: стиль как явление языка литературы и стиль как определенная система форм. Последнее понятие может быть приложено к различным искусствам, и между ними могут оказаться синхронные соответствия. Одни и те же приемы изображения могут сказаться в литературе и в живописи той или иной эпохи, им могут соответствовать некоторые общие формальные признаки зодчества того же времени или музыки. Мы знаем, например, что стиль барокко сказался не только в архитектуре, но захватил живопись, скульптуру, литературу (особенно поэзию и драматургию) и даже музыку.

Когда-то понятие «барокко» применялось только в архитектуре.⁶ Искусный анализ этого стиля в работах Г. Вельфлина⁷ помог выявить

⁶ Термин «барокко» еще раньше в схоластической номенклатуре силлогизмов означал четвертый вид второй фигуры: т. е. силлогизм «Каждый А есть Б; некоторые В не есть Б; следовательно, некоторые В не есть А».

⁷ H. Wölfflin. 1) Renaissance und Barok. München, 1888; 2) Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. München, 1915.

общие черты стиля барокко для архитектуры, живописи, прикладного искусства и скульптуры, а в работах его последователей — для литературы и музыки.⁸ В настоящее время мы можем говорить о стиле барокко как о стиле эпохи, в той или иной степени сказывающемся на всех видах художественной деятельности в известных, довольно широких хронологических пределах и географических границах.⁹

Во все ли времена существует то, что мы можем называть художественным сознанием эпохи или «стилем эпохи»?¹⁰ На этот вопрос отвечает венгерский исследователь Тибор Кланицай.¹¹ Т. Кланицай разграничивает стили, сказавшиеся во всех искусствах, и стили, ограниченные только некоторыми видами художественной деятельности человека. Так, например, романтизм охватывал литературу, живопись, скульптуру, музыку, парковое искусство, даже моды одежды, но только отчасти подчинил себе зодчество (по преимуществу малые формы архитектуры) и прикладное искусство. С другой стороны, Т. Кланицай отмечает, что реализм XIX в. сказался только в литературе (по преимуществу в прозе и драме), в живописи и скульптуре, но было бы натяжкой говорить о реализме в зодчестве; реализм очень поверхностно проник в прикладное искусство и еще слабее в музыку, в ограниченном смысле его можно наблюдать в поэзии.

Еще меньшее число искусств охватывают стили и направления начала XX в. (символизм, экспрессионизм, сюрреализм и пр.).

Создается впечатление, которое в будущем должно быть проверено на широком материале, о постепенном сужении и ограничении того явления, которое мы условно можем назвать «стилем эпохи». Возможно, что прогресс в развитии искусств связан со все большей и большей спецификацией искусств и углублением внутренних закономерностей их роста.

Возвращаясь к Древней Руси, мы должны отметить, что явление стиля эпохи не ограничивается в ней только барокко второй половины XVII в.

То, что раньше воспринималось как второе южнославянское влияние в древнерусской литературе, теперь, благодаря привлечению внелитературного материала, предстает перед нами как проявление «Предвозрождения» на всем юге и востоке Европы. Все яснее становится, что так называемое Восточноевропейское предвозрождение охватывало собой еще более широкий круг культурной жизни, чем барокко. Оно выходило за пределы явлений искусства и распространяло свои «стилеобразующие» тенденции, пользуясь отсутствием четких границ между отдельными областями творческой деятельности человека, на всю идейную жизнь эпохи. Как явление культуры Восточноевропейское предвозрождение было шире барокко. Оно охватывало, кроме всех видов искусства, богословие и философию, публи-

⁸ Термин «барокко» в приложении к литературе применялся уже Г. Вёльфлиным (см. его книгу «Renaissance und Barok», стр. 83—85), но более специально о литературе барокко стали говорить в десятых и двадцатых годах XX в. К музыке термин «барокко» стал применяться еще до Г. Вёльфлина (см.: W. August Ambros. Geschichte der Musik, 4. Breslau, 1878, SS. 85—86).

⁹ R. Wellek. Concepts of Criticism. New Haven—London, 1963, p. 69—172. (The Concept of Baroque in Literary Scholarship).

¹⁰ Замечу попутно, что я не вижу никаких оснований объявлять понятие «стиль эпохи» порочным или идеалистическим. Признание «стиля эпохи» не отрицает идейной борьбы в каждую данную эпоху, как не отрицает этой борьбы и признание того факта, что идеи господствующего класса являются в каждую данную эпоху господствующими идеями. Нельзя только абсолютизировать понятие стиля эпохи и полагать, что стиль эпохи подчиняет и подавляет все другие стилистические возможности, исключает борьбу стилей, связь стилей с отдельными идейными движениями эпохи и пр.

¹¹ Tibor Klaniczay. Styles et histoire du style. — Etudes de littérature comparée publiées par L'Académie des sciences de Hongrie à l'occasion du IV^e congrès L'A. J. L. C., Budapest, 1964.

цистику и научную жизнь, быт и нравы, жизнь городов и монастырей, хотя во всех этих областях Предвозрождение ограничивалось по преимуществу интеллигенцией, высшими проявлениями культуры и городской и церковной жизни.

Законно поставить вопрос: то, что мы называем «романским стилем» IX—XIII вв. не было ли также явлением стиля эпохи, в осуществлении которого сыграли свою роль не только Западная и Южная Европа, но и вся Европа в целом? «Романский стиль» лишь одно из проявлений стиля эпохи. Мне кажется, что когда будут созданы подробные и детальные исследования этого великого стиля, откроются широкие возможности для распространения этого стилистического понятия не только на архитектуру и скульптуру, но и на живопись, прикладное искусство, литературу, богословскую мысль.¹² Общие черты могут быть вскрыты в XI—XIII вв. в Древней Руси между «монументальным стилем» в изображении человека в летописи, скульптурным убранством владими́ро-суздальских храмов, стилем живописи и стилем зодчества того же периода.

Это великий стиль, который несомненно охватил собою не только Западную Европу, но и Византию, южнославянские страны, Русь, в покоряющем все виды духовной деятельности человека стремлении к монументальности, к четкости «архитектурных» членений и ясности соотношения главных частей при одновременных «неточности» и разнообразии деталей, в попытках охватить возможно шире мироздание в целом, видеть в каждой детали всю вселенную (своеобразный «универсализм» видения), в тенденции подчинить этому единому объяснению все явления, создавать внутренние символические связи между всеми формами существования. Это — стиль, пронизанный пафосом универсализма, склонный к установлению связей между всеми формами существования, между всеми видами искусства.

Показателем этого искусства для меня является любой храм в Византии, во Франции, Италии, у южных славян или на Руси XI—XIII вв., все части которого символизируют собой вселенную, церковную организацию и церковное устройство и человеческую природу. Росписи храма охватывали собой всю священную историю, были посвящены прошлому, настоящему и будущему (композиции Страшного суда, Деисус). Совершаемое в этом храме богослужение, включавшее в себя литературные, театральные, музыкальные и изобразительные стороны, напоминало молящимся о всей священной и церковной истории. В этом храме крайняя обобщенность форм и «объяснений» сочеталась с разнообразием проявлений этих форм, общая симметрия в крупном плане — с частной асимметрией деталей.

Дело будущих исследований — дать точный и детальный анализ этого стиля и подобрать ему новое, более точное название. «Романским» этот стиль может быть назван только в том смысле, что он возник на бывшей территории двух Римов — Восточного и Западного. Это был стиль, общий для Византии (Второго Рима) и Италии, а отсюда распространившийся на всю территорию Европы и частично Малой Азии.

Этот стиль имел не меньшее распространение, чем впоследствии барокко. Он захватывал не только искусства. Он был наследником античности, трансформированной им, но сохраняющим в последней непосредственные, а не только «ученые» связи, как в последующем стиле Ренессанса. Поэтому в нем сильнее эллинизм, чем эллиństwo, неоплатонизм, чем пла-

¹² Е. Маль в книге «L'art religieux du XII s. en France» (различные издания) хорошо проследил связи между отдельными искусствами в недрах этого стиля.

тонизм, а античная религия осознается как крайне враждебная христианству: нет и речи о ее «реабилитации» и эстетизации, как в Ренессансе.

От явлений «стиля эпохи» мы должны строго отличать отдельные умственные течения и идейные направления, какой широкий круг явлений они бы ни охватывали. Так, например, стремление к возрождению культурных традиций домонгольской Руси охватывает в конце XIV и XV в. зодчество, живопись, литературу, фольклор, общественно-политическую мысль, сказывается в исторической мысли, проникает в официальные теории и т. д.,¹³ но само по себе это явление не образует особого стиля.

Не образуют особого стиля и многочисленные проникновения на Русь ренессансной культуры. Ренессанс, который на Западе был и явлением стиля, в России оставался только умственным течением.¹⁴

В выявлении того, что мы условно можем называть «стилем эпохи», огромную роль должны сыграть уточнения и самого этого понятия, и близких к нему эстетических представлений, а также совершенствование методических приемов анализа стиля, выявления его связей с идейным содержанием (впрочем, во втором понимании стиля, о котором мы говорили в начале статьи, особенности содержания входят в это понятие) и самое главное — исследование его социальной основы.

Итак, сравнительное изучение литературы и искусства Древней Руси может не только помочь в интерпретации отдельных памятников и отдельных явлений, но и в построении истории литературы и истории культуры в их целом.

Статьи настоящего сборника лишь кладут начало систематическому изучению связей между искусствами. В дальнейшем мы будем постоянно публиковать отдельные работы на эти темы в Трудах Отдела древнерусской литературы. Отметим уже сейчас, что по условиям ограниченности объема данного выпуска Трудов редакция не смогла поместить всех присланных статей. В частности, интересная статья И. Е. Даниловой «К вопросу о датировке житийных икон митрополитов Петра и Алексея из Успенского собора в Кремле» будет помещена в следующем выпуске Трудов.

¹³ См.: Ю. Н. Дмитриев. К истории новгородской архитектуры. — Новгородский исторический сборник, вып. 2, Новгород, 1937; Н. Ворониин. Владимиро-суздальское наследие в русском зодчестве. — Архитектура СССР, 1940, № 2; Д. Лихачев. Национальное самосознание Древней Руси. Очерки из области русской литературы XI—XVII вв. М.—Л., 1945, и др.

¹⁴ О проникновении на Русь элементов западноевропейского Ренессанса и античного наследия в разное время и по разному поводу писали Ф. И. Буслаев, Д. В. Айналов, В. Н. Перетц, Н. К. Гудзий, П. Н. Сакулин, В. Ф. Ржига, А. И. Белецкий, В. В. Михайловский и Б. И. Пуришев, Н. Г. Порфиридов, М. В. Алпатов, В. Н. Лазарев, И. И. Иоффе, А. Н. Свириин, А. Л. Якобсон, А. И. Некрасов, К. Ошаш, И. М. Снегирев, Н. А. Казакова, Я. С. Лурье, А. И. Клибанов, А. А. Зимин, М. П. Алексеев, А. Н. Егунов и многие другие.

М. В. АЛПАТОВ

Гибель Святополка в легенде и в иконописи

Среди древнерусских фресок, икон и миниатюр многие представляют собою иллюстрации литературных произведений, и потому для их понимания и истолкования необходимо тщательное их сличение с соответствующими текстами. Изучение иконографии Жития Бориса и Глеба до сих пор заключалось главным образом в поисках литературных прототипов. Сравнивая миниатюры так называемого Сильвестровского Жития Бориса и Глеба (Архив культуры и быта, Москва) с житийными текстами и с Повестью временных лет, Д. В. Айналов пришел к выводу, что эти миниатюры XIV в. восходят к прототипам XII в.¹ Недаром в них представлены червлёные щиты русских воинов, как в «Слове о полку Игореве». Э. С. Смирнова продолжила наблюдения Д. В. Айналова. Обнаружив близость житийных клейм иконы Бориса и Глеба XIV в. из Коломны (Государственная Третьяковская галерея)² с миниатюрами Сильвестровского жития, она установила, что три последних клейма иконы в большей степени соответствуют тексту Сказания о святых мучениках Борисе и Глебе Иакова, чем Чтению о святых мучениках Борисе и Глебе Нестора, где эти эпизоды переданы более лаконично.³

В задачу этой статьи не входит исследование иконографических переводов Жития Бориса и Глеба в древнерусской миниатюре и иконописи и их литературных источников. В ней будут рассмотрены только изображения в древнерусской иконописи последнего эпизода Жития Бориса и Глеба — гибели Святополка. Эпизод этот представляет особый интерес, его иконография проливает свет на то, каким образом древнерусские мастера относились к литературным источникам и каким образом они участвовали в создании легенды.

Икона Бориса, Владимира и Глеба с житием (Государственная Третьяковская галерея), в которой особенно выразительно и ярко представлен конец Святополка, происходит из собрания Филадельфии. Видимо, этот известный знаток древнерусской живописи получил ее для Румянцевского музея из церкви Иоанна Лествичника в московском Кремле.⁴ Икону эту принято относить к первой четверти XVI в., но более вероятно, что она возникла в самом начале этого века. Во всяком случае по своему харак-

¹ Д. В. Айналов. Очерки и заметки по истории древнерусского искусства. — ИОРЯС, т. XV, 1910, кн. 3.

² В. И. Антонова и Н. Е. Мнева. Каталог древнерусской живописи Третьяковской галереи, т. 1. М., 1963, стр. 244.

³ Э. С. Смирнова. Отражение литературных произведений о Борисе и Глебе в древнерусской станковой живописи. — ТОДРА, т. XV, М.—Л., 1958, стр. 313.

⁴ В. И. Антонова и Н. Е. Мнева. Каталог древнерусской живописи Третьяковской галереи, т. II. М., 1964, стр. 60.

теру она ближе к стилю Дионисия и мастера иконы «Апокалипсис», чем к тому, что стало возникать в московской и новгородской иконописи на протяжении последующих десятилетий. Иконография большинства житийных клейм этой иконы в основном примыкает к более древней традиции, о которой можно составить себе представление по иконе XIV в. из Коломны. Второе клеймо кремлевской иконы с изображением погребения Владимира почти совпадает с миниатюрой на ту же тему в рукописи начала XVI в. из собрания Н. П. Лихачева, но икона отличается от миниатюры более высоким уровнем живописного мастерства.⁵

Центральное место в среднике кремлевской иконы занимает фигура Владимира, по обычаю того времени представленного в царской короне.⁶ По бокам от него Борис и Глеб — это не столько воины — защитники Русской земли, сколько покорные сыновья своего отца, великого князя. На них длинные одежды до пят, мечи в их руках почти незаметны.⁷ Во всем этом угадывается великокняжеская царская тенденция, характерная для Москвы начала XVI в. Впрочем, тенденцией этой далеко не исчерпывается идейный смысл этого образа и особенно житийных клейм. Хотя в них повторяются традиционные иконографические типы, они подвергнуты глубокой переоценке. Сцены княжеских междоусобий, кровавые расправы Святополка со своими братьями в иконе представлены, но не так обнаженно, как в более ранних житийных циклах. На жестокую правду о мученической судьбе обоих братьев как бы накинута покров поэтического вымысла. К повествованию о том, что происходило, примешиваются элементы сопереживания, поучения и похвалы. Эти общие черты кремлевской иконы помогают подойти к истолкованию последнего клейма, посвященного бесславному концу Святополка Окаянного (рис. 1).

Личность и судьба Святополка, видимо, издавна занимала и волновала умы. Мученики принесли себя в жертву, в их почитании народ выражал свое недовольство княжескими междоусобиями. Но проклятье, которое заслужил братоубийца, — это была для него недостаточная кара. Существовала потребность в том, чтобы высшая справедливость совершила суд над ним еще на земле.

В тексте «Сказания» несколько туманно рассказывается о том, как после своего поражения Святополк побежал в Ляхскую землю, гоним божьим гневом, как в пустыне «между чехы и ляхы» он окончил свою жизнь, принял возмездие от господя, а по смерти «муку вечную», лишился не только княжения, но жизни и царства небесного и огню был предан. Заканчивается отрывок словами: «И есть могила его и до сего дня, исходит из нея смрад злый на показание человеком».⁸ В Чтении Нестора передается о том, как он убежал в чужие страны и там окончил свою жизнь. «Многие же говорят, что видели его во мраке, как законопреступника Юлиана».⁹ В летописи сказано более лаконично: «Святополк побеже в Ляхи, и тамо пропаде в пропасть».¹⁰

⁵ Н. П. Лихачев. Житие Бориса и Глеба. Изд. ОЛДП, СПб., 1907.

⁶ А. Грищенко. Русская икона как искусство живописи. М., 1917, стр. 158.

⁷ В. Н. Лазарев. Новый памятник станковой живописи XII в. и образ Георгия-воина в византийском и древнерусском искусстве. — «Византийский временник», т. VI, М., 1953, стр. 190; Д. С. Лихачев. Человек в литературе древней Руси. М.—Л., 1958, стр. 38.

⁸ С. А. Бугославский. Памятки XI—XVIII вв. про князев Бориса та Глеба. (Розвідка та тексти). У Кнівi, 1928, стр. 14.

⁹ Там же, стр. 194.

¹⁰ См. ПЛ под 6523 г.: Псковские летописи, вып. 1. Подготовил к печати А. Насонов. М.—Л., 1941, стр. 9.

Видимо, судьба братоубийцы настолько занимала воображение людей, что на это должны были откликнуться и живописцы. В фреске «Страшный суд» Снетогорского монастыря близ Пскова Святополк отправлен на вечные муки в пучины ада.¹¹ В иконе из Коломны все нижние клейма посвящены ему: представлено, как он наставляет убийцу Бориса, как он сражается с Ярославом, как его, больного, везут на носилках и, наконец, как он падает в бездны ада (рис. 2). То, что сказано в летописи словами «пропаде в пропасть», в иконе лаконично и выразительно переведено на язык зрительных образов. Словно уже овеянная мраком преисподней, темная фигура Святополка в странном костюме восточного типа представлена падающей вниз головой на фоне черной пропасти. Что касается живописных прототипов, которые могли вдохновить мастера из Коломны, то ими могли служить в иконах и фресках XIV в. фигуры апостолов, упавших в испуге у подножия горы Фавор.¹² Впрочем, Святополк только по внешнему виду похож на упавшего апостола, этому сходству не придается особого значения.

Что касается кремлевской иконы, то ее мастер, видимо, отталкивался от перевода, известного нам по иконе из Коломны. В этом нет ничего удивительного: и в других житийных иконах конца XV—начала XVI в. есть много общего с житийными иконами XIV в. Вместе с тем в кремлевской иконе появилось нечто новое, при этом это новое вряд ли объясняется тем, что ее автор следовал какому-либо литературному источнику. Очевидно, мы имеем дело с самостоятельным творчеством древнерусского мастера. Правда, и в этом новом изводе кое-что восходит к древней традиции, но она творчески перетолкована.

Это касается прежде всего фигуры всадника рядом с падающим Святополком. В иконе из Коломны всадник находится тоже слева от падающего Святополка, но в соседнем клейме. Всадники везут носилки с сидящим на них больным Святополком. Это же представлено и на миниатюре Жития из собрания Н. П. Лихачева. То новое, что нашло себе место в последнем клейме кремлевской иконы, можно определить как слияние двух смежных клейм. Но это слияние произошло не механически, оно включает в себе новый смысл. Наверху еще видны носилки, на которых везли больного Святополка, а рядом с его упавшей с носилок фигурой стоит всадник, видимо, один из тех, что держали носилки на плечах. Но теперь он слегка наклонил голову, не то для того, чтобы разглядеть, как Святополк стремительно падает в бездну, не то в знак покорности воле всевышнего. Но в основном его роль — это роль свидетеля кары небесной. В некоторой степени можно считать, что его присутствие подкрепляется словами Сказания о том, что «смад зол» исходит от могилы Святополка «на показание человеком», а также словами Чтения: «многие говорят, что видели его во мраке». Но это не значит, что мастер кремлевской иконы всего лишь иллюстрировал эти тексты.

Что касается фигуры, падающей вслед за Святополком, то точное значение ее определить труднее. Можно только высказать догадку, что представлен слуга Святополка, один из подосланных им убийц, но в текстах не говорится о том, что вместе со Святополком погибли другие люди. Этой фигуре может быть дано еще другое объяснение. Почти везде, где в иконе из Коломны дается только одна фигура, в кремлевской имеется их несколько (например, погребение Владимира, убиение Бориса, его молитва

¹¹ В. Н. Лазарев. Снетогорские росписи. — Сообщения Института истории искусств, вып. 8, М., 1957, стр. 106.

¹² В. Н. Лазарев. Феофан Грек и его школа. М., 1961, табл. 45а.

перед смертью и т. п.). Другими словами, все, что происходит в кремлевской иконе, приобретает массовый характер, вовлекает в действие большой круг людей. Теперь уже недостаточно наказания одного Святополка, его судьбу должны разделять его сообщники (одна фигура — это «часть вместо целого»).

В последнем клейме кремлевской иконы заслуживает внимания еще ярко-красная подушка на носилках, с которых падает в бездну Святополк. Точно такая же красная подушка имеется в среднем клейме нижнего ряда, в котором представлено, как на носилках больного Мстислава Черниговского несут к месту погребения Бориса в надежде на исцеление. С точки зрения повествования эта дважды повторенная подушка только сбивает с толка. Можно подумать, что в обоих случаях это одни и те же носилки и что несут на них с поля боя не больного Мстислава, а больного Святополка. Если бы художник хотел избежать двусмысленности, он должен был бы изобразить носилки в разных клеймах по-разному. Но, по-видимому, здесь вступил в силу еще другой момент. Постоянство признаков определенного предмета — нечто вроде постоянных эпитетов в эпосе.

С другой стороны, имеет определенное значение и ритмическая повторность мотивов и форм. В отличие от иконы из Коломны в кремлевской иконе, особенно в ее нижних клеймах, много повторов и симметрических соответствий. В крайнем клейме слева вырисовывается силуэт белого коня, ему соответствует темный силуэт коня в последнем клейме справа. Фигура Мстислава Черниговского на носилках находится в самой середине нижней полосы клейм и, видимо, не случайно приходится прямо под ногами его отца Владимира. Повторность белых носилок с красной подушкой своим ритмом содействует объединению клейм, которое можно заметить уже в иконах Дионисия. Сливаясь воедино, они создают впечатление сплошного фриза. Ритмические повторы в иконе играют примерно такую же роль, что лишние слоги, которые при исполнении стихов прибавляются к строкам ради сохранения стихотворной меры.

Это объяснение особенностей кремлевской иконы может вызвать сомнения. Ведь древнерусский иконописец был в известной степени историческим живописцем, он верил в достоверность своего изобразительного рассказа. Не грешим ли мы в истолковании древнерусских икон модернизацией, придавая значение формальным моментам, — ритму и симметрии? На это нужно ответить: нет, не грешим! Модернизацией было бы отрицать право древнерусского мастера поэтически преобразовать действительность. Ошибочным является представление, будто иконописцы были всегда всего лишь исполнительными иллюстраторами текстов. Искажением истины является еще до сих пор распространенный взгляд, будто иконописцы как незатейливые ремесленники заботились лишь о точном воспроизведении подлинников.

Заслуживают внимания еще другие особенности изображений гибели Святополка. В иконе из Коломны его фигура занимает почти все поле клейма. Она представлена на фоне обширного черного оскала пещеры в высокой, заостренной верху горе. В кремлевской иконе черный пролет виднеется на фоне гор, но находится на земле в правом нижнем краю клейма. Это местоположение его не случайно. В иконах Страшного суда именно здесь, слева от Вседержителя, находятся бездны ада с его владыкой Сатаной. Этот распорядок обычно сохраняется и в изображениях на другие темы — «Притчи о немущем одеяния брачна» на фреске Ферапонтова монастыря, в иконе «Видение Иоанна Лествичника» (Государственный Русский музей) и т. п.

В иконе из Коломны представлена падающая фигура Святополка. В кремлевской иконе представлено само падение его, показано, как он свалился с носилок, как летит вниз и приближается к нижнему краю клейма. По контрасту с падением Святополка всадник высоко сидит на своем коне. Он выглядит выше, чем он есть, так как его осеняет легкая, заостренная кверху горка. Наоборот, Святополк кажется находящимся ниже, чем он находится, так как под ним чернеет оскал адской бездны и увлекает его. Благодаря контрасту в этой сцене больше движения, действия, жизни.

Как можно определить различие между двумя изображениями гибели Святополка? В иконе из Коломны утверждается всего лишь факт гибели Святополка в раскрывшейся пасти земли: «пропаде в пропасть» — и больше ничего. В кремлевской иконе изображение имеет несколько значений. Помимо того, что и в ней представлено, как его поглощают бездны ада, мы видим еще, что это происходит «на миру», при свидетеле. Кроме того, падение его влечет за собой других грешников, этим усиливается его назидательный смысл. В иконе из Коломны огромная пещера, как черная брешь, разрывает живописную, красочную ткань всей иконы (это прорыв в иной мир, как при появлении статуи Командора). Наоборот, в кремлевской иконе изображение гибели Святополка не вырывается из всего цикла, но составляет часть того красочного венка, который обрамляет средник. В иконе из Коломны гибель Святополка — это сильный, цельный образ, суровый, мрачный по краскам. К тому же и фигура падающего одеревенела, в ней незаметны признаки жизни. Наоборот, в кремлевской иконе падающий Святополк делает руками широкий жест отчаяния. Окаянный — оплакиваемый находит себе некоторую аналогию в фигуре юноши в соседнем клейме, который воздевает руки над гробницей Бориса, как плакальщицы над телом мертвого Христа. Даже в момент гибели злодей жизнь сохраняет свою красочность, красоту и гармоничность, и потому назидательная сцена не только вызывает ужас, но и может служить предметом художественного созерцания.

Своеобразие кремлевской иконы особенно очевидно при сравнении ее с более поздними памятниками на сходные темы, в частности с известной иконой XVI в. «Видение Иоанна Лествичника». Иоанн стоит в ней на высоком помосте как свидетель того, как грешники-монахи падают с лестницы жизни в черные бездны ада, где пирует Сатана. Но эта икона не столько поучительна, сколько занимательна, и создана не столько для художественного созерцания, сколько для разглядывания. В ней много красочных подробностей, но по духу это нечто совсем иное, чем последнее клеймо кремлевской иконы. Еще в большей степени от нее отличается изображение гибели Святополка в иконе Жития Бориса и Глеба конца XVI в. (Государственная Третьяковская галерея).¹³ Гибель Святополка представлена в ней как настоящая мелодрама. Вдали Святополка несут на носилках, ниже он стоит, окруженный своими приближенными. На первом плане видно, как Святополк после поражения спасается бегством, между тем тут же рядом из черного провала он протягивает руку, видимо, в последний момент, прежде чем исчезнуть во мраке бездны. Почти театральный эффект с фигурой актера, проваливающегося сквозь пол сцены.

¹³ И. Э. Грабарь. История русского искусства, т. VI. М., 1914, стр. 336; В. И. Антонова и Н. Е. Мневва. Каталог древнерусской живописи Третьяковской галереи, т. II, стр. 125—126.

Существенно в кремлевской иконе не только то, что в ней происходит, но и то, как понимается живописный образ. Для того чтобы подойти к этому, нужно обратить внимание еще на одну особенность ее последнего клейма. Святополк падает с носилок, но самые носилки как бы повисли в воздухе, они существуют как «вещь в себе». Конь переступает ногами, но не двигается вперед (ведь перед ним пропасть) — он тоже существует как «вещь в себе». В связи с этим и падающий Святополк как бы навеки застыл в пространстве. Все предметы не только участники определенного действия, но и приобретают значение символов. Юноша — это тот, кто «воссел» на коня, — привычное выражение древнерусских летописей. Святополк — это тот, кто «впадает в грех». Юноша на коне — это подобие доблестного, изящного Георгия Победоносца, ему противопоставлен его антипод, человек, опрокинутый вверх ногами, утративший человеческий облик, уподобленный четвероногому. Юноша на гнедом коне выделяется темным силуэтом на фоне светлой горы, падающий — наоборот, светлым силуэтом на черном фоне бездны. Во всем представленном сквозь частное проглядывает общее. Притча превращается в сентенцию, изображение — в геральдический знак, наказание злодея — в вечное проклятие всякому преступнику. Сила этого образа в том, что он стоит как бы на грани двух значений, двух миров, ни одно не уничтожает другого, отсюда его многогранность и глубокомыслие.

Если говорить о стиле иконописного повествования в иконе из Коломны, то наиболее близкие к нему аналогии можно найти в древнейших так называемых «кратких житиях» — лаконичных, лапидарных, лишенных каких-либо украшений.¹⁴ Что касается стиля кремлевской иконы, то он более украшенный, цветистый, но его нельзя отождествлять со стилем житий Епифания и Пахомия и тем более с высокопарной и пустой риторикой Степенной книги.¹⁵ В кремлевской иконе есть элементы повествования, назидания и похвалы, но вся ее философская глубина рождается из того, что мы непосредственно видим в ней, из ее несравненных живописных достоинств, из гармонии силуэтов и красок. В этом отношении структура этого образа находит себе ближайшие аналогии только среди шедевров греческой классики и итальянского Ренессанса. Разумеется, в понимании образа создатель кремлевской иконы Бориса, Владимира и Глеба больше всего обязан традициям, за сто лет до него заложенным Андреем Рублевым в его «Троице».

¹⁴ В. О. Ключевский. Древнерусские жития святых как исторический источник. М., 1871.

¹⁵ Д. С. Лихачев. Человек в литературе Древней Руси. М.—Л., 1958, стр. 109.



Рис. 1. Гибель Святополка. Клеймо иконы Бориса, Владимира и Глеба с житием. Начало XVI в. (Гос. Третьяковская галерея, № 14247, № 410 по каталогу).



Рис. 2. Гибель Святополка. Клеймо иконы Бориса и Глеба с житием из Коломны. XIV в. (Гос. Третьяковская галерея, № 28757, № 209 по каталогу).

А. В. ПОППЭ

О роли иконографических изображений в изучении литературных произведений о Борисе и Глебе¹

Иконы Бориса и Глеба и миниатюры уже привлекались при исследовании сложных вопросов времени составления и взаимного отношения посвященных им житийных произведений. Изучались прежде всего миниатюры, иллюстрирующие анонимное Сказание о Борисе и Глебе в Сильвестровском сборнике XIV в.² Внимание было также уделено миниатюрам того же Сказания в сборнике Н. П. Лихачева и Уваровском сборнике, а также иллюстрациям к летописной статье 1015 г. в Радзивилловской летописи.³ Предметом изучения стали и житийные иконы Бориса и Глеба, причем особенное внимание было уделено древнейшей из них— Коломенской иконе Бориса и Глеба «в житиях».⁴ Особо исследовались кресты-энколпионы и медные иконки с изображениями святых князей.⁵

На основании изучения сюжетной стороны упомянутых иконографических источников исследователи пришли к выводу о старшинстве Несторова чтения по отношению к анонимному Сказанию. Этот вывод был высказан В. И. Лесючевским. В более сложном виде этот же вывод обосновывался Д. В. Айналовым и Э. С. Смирновой. Последние исследователи приходили к выводу, что иконографические источники подтверждают тезисы о существовании утерянного жития Бориса и Глеба «особой редакцией». Следует отметить, что источниковедческие изыскания упомянутых искусствоведов вдохновлялись авторитетными положениями А. А. Шахматова, в построениях которого тезис об утерянном Житии

¹ В основу настоящей статьи положен доклад, читанный 10 февраля 1965 г. в Ленинграде, в Секторе древнерусской литературы ИРЛИ.

² Д. В. Айналов. Очерки и заметки по истории древнерусского искусства. IV. Миниатюры Сказания о свв. Борисе и Глебе Сильвестровского сборника. — ИОРЯС, т. XV, 1910, кн. 3 (далее: Д. В. Айналов. Очерки...), стр. 1—128, 41 рис.; отд. оттиск, СПб., 1911.

³ Н. П. Лихачев. Лицевое житие святых благоверных князей русских Бориса и Глеба (по рукописи конца XV столетия). М., 1907 (далее: Н. П. Лихачев. Лицевое житие...); А. В. Арциховский. Древнерусская миниатюра как исторический источник. М., 1944 (далее: А. В. Арциховский. Древнерусская миниатюра...), стр. 157—176; Д. В. Айналов, Очерки...

⁴ П. Л. Гусев. Новгородская икона свв. Бориса и Глеба в деяниях. — Вестник археологии и истории, 1898, т. X, (далее: П. Л. Гусев. Новгородская икона...), стр. 86—108; Н. П. Лихачев. Лицевое житие...; Э. С. Смирнова. Отражение литературных произведений о Борисе и Глебе в древнерусской станковой живописи. — ТОДРА, т. XV, М.—Л., 1958 (далее: Э. С. Смирнова. Отражение...), стр. 312—324.

⁵ В. И. Лесючевский. Вышгородский культ Бориса и Глеба в памятниках искусства. — Советская археология, 1946, т. VIII (далее: В. И. Лесючевский. Вышгородский культ...), стр. 225—247.

Бориса и Глеба как необходимого звена в доказательствах в пользу старшинства Несторова Чтения занимал существенное место.⁶

Задачей настоящей статьи является пересмотр аргументации, выдвинутой Д. В. Айналовым, В. И. Лесючевским и Э. С. Смирновой.

В результате скрупулезного анализа миниатюр Сильвестровского сборника Д. В. Айналов пришел к выводу, что эта рукопись XIV в. копирует миниатюры XII в., иллюстрировавшие утерянную версию Жития Бориса и Глеба. Отсюда, по его мнению, миниатюры нельзя объяснить на основании текста анонимного Сказания, — они становятся понятны лишь при дополнительном привлечении текстов летописной статьи 1015 г. и Чтения Нестора. Указывая, что серия миниатюр Сильвестровского сборника хронологически ограничивается временем Изяслава (последние миниатюры иллюстрируют перенесение рак со святыми 1072 г.), хотя сам текст доведен до перенесения 1115 г., Д. В. Айналов приходит к заключению, что протооригиналами этих рисунков были миниатюры, созданные не позднее начала XII в., к Житию Бориса и Глеба, положенному в основу текста анонимного Сказания в Успенском сборнике XII в.

В связи с разысканиями Д. В. Айналова наиболее существенны два вопроса. Во-первых, почему в полной редакции (Сильвестровской) анонимного Сказания миниатюры хронологически замкнуты временем Изяслава? Во-вторых, следует ли расхождения между сюжетами миниатюр и текстом Сказания объяснять, как это предлагает Д. В. Айналов, гипотезой об утерянном Житии Бориса и Глеба или же возможно иное толкование?

Убедительным следует признать утверждение, что миниатюры Сильвестровского сборника имели свои протографы. Определенный состав иллюстраций сопутствовал по крайней мере с XIII столетия летописному сказанию о Борисе и Глебе. Анализ миниатюр Радзивилловской летописи исхода XV в. независимо от частных расхождений целиком подтверждает, что в ее основе покоится традиция более древнего лицевого летописания.⁷ Как свидетельствует «Слово о князех», во второй половине XII в. известны были житийные иконы Бориса и Глеба.⁸ Если и признать, что

⁶ А. А. Шахматов. Разыскания о древнейших русских летописных сводах. СПб., 1908, § 24. Позднее А. А. Шахматов несколько изменил свое положение, выдвинув тезис о зависимости всех трех произведений (летописной статьи, Чтения и Сказания) от общего источника — утерянной первоначальной версии Сказания. См.: А. А. Шахматов. Повесть временных лет, т. 1. СПб., 1916, стр. XXIV—XXV. Эту мысль развил в своих исследованиях Л. Мюллер. Итоги их см.: L. Müller. Neuere Forschungen über das Leben und die kultische Verehrung der Heiligen Boris und Gleb. — Opera Slavica IV, Beiträge zum V Internationalen Slawistenkongress. Göttingen, 1963, S. 295—317.

⁷ А. А. Шахматов. 1) Исследование о Радзивилловской или Кенигсбергской летописи, т. 2, М., 1902, стр. 30 и сл.; 2) Обзорение русских летописных сводов XIV—XVI вв. М.—Л., 1938, стр. 44—68; М. И. Артамонов. Миниатюры Кенигсбергского списка летописи. — Известия Гос. академии истории материальной культуры, т. X, вып. 1, Л., 1931, стр. 3—27; А. В. Арциховский. Древнерусская миниатюра..., стр. 4—40; Д. С. Лихачев. Текстология. На материале русской литературы X—XVII вв. М.—Л., 1962, стр. 425—427. Вне всякого сомнения, иллюстрированным был общий для Радзивилловского и Московско-академического списков протограф (XIII—XIV вв.). Весьма сложным остается вопрос об отражении в Радзивилловской летописи более древних следов русского лицевого летописания. См. О. И. Подобедова. Миниатюры русских исторических рукописей. М., 1965 (далее: О. И. Подобедова. Миниатюры...), стр. 49—101. Автор считает возможным говорить о лицовом киевском летописании XI—XII вв.

⁸ «И святых сих мученик чюдеса лежать пред очима нашими» (см.: Х. Лопарев. Слово похвальное на пренесение мощей свв. Бориса и Глеба. Неизданный памятник литературы XII века. — ПДП, т. 98. СПб., 1894, стр. 17, 28; Д. И. Абрамович. Жития святых мучеников Бориса и Глеба и службы им. — Памятники древнерусской

до XIV в. не существовало лицевого Жития Бориса и Глеба, то несомненно, что мастер миниатюр Сильвестровского сборника пользовался определенными образцами. Об этом свидетельствует, как это заметил Д. Айналов, стиль миниатюр, с одной стороны, четко связанный с XIV столетием, с другой стороны — сохранивший более архаические черты.⁹ Создали иллюстратор Сильвестровского сборника свой собственный цикл миниатюр? Есть основание и на этот вопрос ответить отрицательно. Для Д. В. Айналова решающим являлся аргумент, что цикл миниатюр заканчивается перенесением рак 1072 г. Более существенным доводом в пользу того, что иллюминатор XIV в. копировал более раннюю лицевую рукопись, являются значительные вставки в тексте анонимного Сказания в Сильвестровском сборнике. Именно текст, извлеченный из летописи о борьбе Ярослава со Святополком, не иллюстрирован.¹⁰ Следовательно, мастер Сильвестровского сборника не только копировал более ранние миниатюры, но переносил их в свою лицевую рукопись, не учитывая различий в тексте. Итак, можно предполагать, что оригиналы миниатюр Сильвестровского сборника принадлежали рукописи анонимного Сказания, которая не содержала летописных вставок, а следовательно, стояла ближе к Успенскому списку XII в., на что указывает и Д. В. Айналов. Если бы рисовальщик Сильвестровского сборника составлял новую самостоятельную серию миниатюр, он не преминул бы проиллюстрировать также и вставки из летописи, тем более что образцы можно было почерпнуть из лицевой летописи.

Сравнительный анализ миниатюр Сказания в Сильвестровском и Уваровском сборниках XVI в. (ГИМ, Увар. 628) привел А. В. Арциховского к выводу о существовании лицевого протографа обоих сборников. Сюжеты и композиция на всех 41 его миниатюрах находят полное соответствие, за исключением некоторых несущественных деталей, в Уваровском сборнике. Это указывает на две возможности: либо Уваровский сборник является копией с Сильвестровского, или же оба цикла их лицевых изображений восходят к общему оригиналу. А. В. Арциховский склоняется к последнему мнению, указывая на некоторые более архаические подробности в миниатюрах анонимного Сказания в Уваровском сборнике, особенно оружия: мечи и щиты, свойственные XII—XIV вв.¹¹

Действительно, близкое родство обоих циклов миниатюр позволяет предполагать, что у рисовальщика Уваровского сборника, почти с рабочей точностью следующего своему образцу (даже в жестах рук почти двухсот фигур), некоторые архаизирующие различия в деталях явились не в результате его творчества, а в результате использования им несколько более ранней, чем Сильвестровский сборник, лицевой рукописи. По-

литературы, вып. 2, Пгр. 1916 (далее: Д. И. Абрамович. Жития...), стр. 131; А. И. Соболевский. Несколько слов о лицевых рукописях. — ИОРЯС, т. XIII, 1908, кн. 1, стр. 96.

⁹ Д. В. Айналов. Очерки...; ср. также: Н. П. Лихачев. Лицевое житие... стр. 12—13.

¹⁰ ЦГАДА, собр. Моск. синод. типографии, № 1 (53). Сильвестровский сборник, лл. 137—140. См.: И. И. Срезневский. Сказания о свв. Борисе и Глебе. Сильвестровский список XIV века. СПб., 1860 (далее: И. И. Срезневский. Сказания...), стр. 98—101; вставленный летописный текст, 4 вставки, см.: Д. И. Абрамович. Жития... стр. 37—38, 43 (прим. 14, 29) 44—46 и С. А. Бугославский. Україно-руські пам'ятки XI—XVIII вв. про князів Бориса та Гліба. — Пам'ятки мови та письменства давньої України, т. I. Київ, 1928 (далее: С. А. Бугославский и П. М. Памятки...), стр. 80—81, 84—89.

¹¹ А. В. Арциховский. Древнерусская миниатюра... стр. 157 и сл., особенно стр. 173—174.

ложение это нуждается, однако, в более развернутой аргументации.¹² Дополнительные и веские данные о взаимном отношении обеих серий миниатюр могут быть извлечены из сравнительного анализа текста анонимного Сказания в обоих сборниках.¹³ Прежде всего следует отметить, что в том и другом Сказанию предшествует Несторово чтение. Последнее не является копией Чтения Сильвестровского сборника, но, как следует из археографических изысканий С. А. Бугославского, оба текста имеют общий архетип.¹⁴ То же самое можно сказать о взаимном отношении Сказаний обоих сборников в итоге внимательного изучения текстов.

Уваровскому списку Сказания присущи все основные приметы Сильвестровского. В обоих мы встречаем те же описки, те же дефекты текста (в особенности механические пропуски), которые в таком сочетании не только неизвестны иным группам списков, но присущи и другим известным спискам Сильвестровской редакции, кроме Свяжского сборника

¹² Лицевой сборник Уварова XVI в. (ГИМ, Увар. 628) привлек к изучению А. В. Арциховский, используя только миниатюры. Издателям текстов С. А. Бугославскому и Д. И. Абрамовичу Уваровский сборник не был доступен. Он был известен И. И. Срезневскому (И. И. Срезневский. Сказания..., стр. 91), который, издавая рядом с литографией правленный текст житий Бориса и Глеба, в Сильвестровском сборнике не отмечал различий.

¹³ Пергаменный Сильвестровский сборник датирован И. И. Срезневым по палеографическим приметам первой половиной XIV в. Эта датировка, пересмотренная особенно в части, нас интересующей (Чтение Нестора, лл. 89—116; Сказание, лл. 117—164), не вызывает сомнений. Быть может, рукопись ближе к середине этого столетия. Ее описание см.: А. Орлов. Библиотека Московской синодальной типографии. Ч. I. Рукописи. Вып. 1. Сборники. М., 1896, № 1 (53), стр. 1—13.

Уваровский сборник № 628, находящийся в 1917 г. в ГИМ (у архим. Леониды — Систематическое описание славяно-русских рукописей собрания гр. А. С. Ува-

рова, т. II. М., 1893, стр. 399 — числится под № 1107⁸⁹³/₈₇) принадлежал до 1853 г. собранию Н. И. Царского под № 87 (в каталоге 1836 г. № 51) и определялся как рукопись, писанная полууставом XVI в. Судя по водяным знакам, находящим соответствие в рукописях 1524, 1528, 1532, 1536 и 1542 гг. (см. у Лихачева, Вод. зн., №№ 1624, 1630—1635, 1676, у Брикe №№ 4479, 4968), это рукопись 20—40-х годов XVI в. Писанная в 2 столбца, разм. 27,7 × 17,6 см, в 59 листов, она содержит Чтение Нестора (лл. 1—23) и Сказание (лл. 23—59 об.). Сопоставляя этот текст с текстом Чтения и Сказания в так называемом Свяжском сборнике 1555 г. (ГБЛ, собр. Румянц., № 152, лл. 109—191; описание этого сборника см.: А. Востоков. Описание русских и словенских рукописей Румянцевского музеума. СПб., 1842, стр. 200—204), мы приходим к выводу, что последний является копией первого. А так как писец Свяжского сборника сообщает на л. 109 об.: «Списана лета 7063-го в Новгороде Всяжском ис палеи книги изо княже Ивановы Костеньтиновича Сисесева», то следует из этого, что рукопись Увар. 628 составляла первоначально часть этого сборника. Свяжский сборник не иллюстрирован, но он четко передал следы лицевого характера своего оригинала (надписи к рисункам и оставленные для них пробылы). Дата 1555 г. находит подтверждение в водяном знаке свяжской рукописи (вепрь), известном также по познанским рукописям 1542—1546 гг. (Брикe, № 13577) и русской грамоте 1562 г. (Лихачев, Вод. зн. № 2988).

¹⁴ См.: С. А. Бугославский. 1) Памятки..., стр. XV—XVII, 179—206; 2) Древнерусские литературные произведения о Борисе и Глебе. Дисс. Рукопись в ИМЛИ, микрофильм в библиотеке Исторического института Варшавского университета, 1940 (далее: С. А. Бугославский. Древнерусские литературные произведения..., стр. 202—209. Текст Чтения в Уваровском сборнике был доступен С. А. Бугославскому в копии XIX в. (Археограф. ком., № 1 со списка Царского, № 87) и по «разнословиям» списка Царского, приложенным О. Бодянским к изданному им Несторову Чтению по Сильвестровскому сборнику (ЧОИДР, 1859, кн. I, отд. III). Но расхождения, вызванные мелкими неточностями и описками, заставили С. А. Бугославского предполагать, что он имеет дело со следами двух разных списков и считать их восходящими к общему архетипу. Одновременно он метко указывал, что Несторово Чтение в списке Царского по изд. О. Бодянского (т. е. Увар. 628) и в Свяжском сборнике 1555 г. (ср. прим. 13) почти тождественны.

1555 г.¹⁵ После обоснованных колебаний — не скопирован ли Уваровский список с Сильвестровского сборника — мы пришли к выводу об общем для обоих текстов протографе. В пользу этого свидетельствуют редкие различия Уваровского списка, восходящие к более ранним группам списков, возглавляемых Успенским (XII в.) и Чудовским (XIV в.).¹⁶ Именно их исключительный характер при одновременном сохранении Уваровским списком всех остальных описок и пропусков, присущих Сильвестровскому сборнику, позволяет отклонить предположение о привлечении писцом для правки еще другого списка. Следует также отметить, что в Уваровском списке отсутствуют те графические особенности Сильвестровского сборника, которые связаны с языковыми явлениями. Совершенно отсутствует характерная для Сильвестровского списка новгородская мена «ч» — «ц». Нет также в Уваровском того смещения «ѣ» и «и», а также перехода «ѣ» в «и» (например: «биси», «сниди» вместо «бѣси», «снѣди»), присущих Сильвестровскому сборнику. Не наблюдаем также в Уваровском сборнике замены «ѣ» буквы «я» (например: «от единой жены» вместо «от единой...»), которую в Сильвестровском сборнике И. И. Срезневский считал «особенностью извода, с которого писец переписывал».¹⁷ Если принять во внимание, что писец Уваровского сборника не уклонялся от повторения наиболее бессмысленных описок своего протографа (так, например, в Уваровском, л. 40 об., Сильвестровском, л. 138, «приснуша» вместо «притиснуша»),¹⁸ то последовательное отсутствие в нем графических осо-

¹⁵ Это и понятно, если учесть, что Свяжский список скопирован с Уваровского (см. прим. 13). С. А. Бугославский (Древнерусские литературные произведения... стр. 109) в итоге сопоставления Сказания в Сильвестровском и Свяжском списках пришел к выводу, что последний «копирован с текста, почти тождественного тексту Сильвестровского сборника, возможно, и непосредственно с него». Здесь следует обратить внимание на доселе не вошедшую в научный оборот рукопись ГИМ, Музейское собрание, № 1197, которую следует, по всей вероятности, признать копией с Сильвестровского списка. Как и в последнем, в начале Музейского, № 1197, находится Палея Толковая, после Сказания следует Откровение Авраама, лл. 389—418 занимает Несторово чтение, лл. 419—439 об. — отрывок лицевого Сказания: конечная часть похвалы и полностью Сказание о чудесах с 15 миниатюрами. Сохранившиеся миниатюры во всех подробностях ближе к рисункам Сильвестровского сборника, чем Уваровского; то же относится и к тексту. Сборник Музейского собрания, № 1197, в 4°, 500 лл., датирован Т. В. Диановой на основании водяного знака (полумесец), находящегося соответствие в рукописях 1516 г. (Лихачев, Вод. зн., №№ 3648, 3649, Брик № 5189) вторым десятилетием XVI в. Детальному текстологическому изучению лицевых (и скопированных с лицевых) списков Сказания автор намерен уделить особое внимание.

¹⁶ Ср., например: 1) Увар., л. 48: «откопати», Сильв., л. 147 об.: «откоповати» (также Муз. 1197, л. 423); 2) Увар., л. 51: «обетшавше», Сильв., л. 150 об.: «обетшиа обетшавше» (также Муз., л. 426); 3) Увар., л. 27 об.: «помышляеть ... святого мученика Никиты», Сильв., л. 122 об.: «помышлягь ... святого Никиты»; 4) Увар., л. 45 об.: «Богословець Иоан», Сильв., л. 144 об.: «Богословець Иван» (также Муз., л. 420); 5) Увар. л. 26: «в се истинне нашей русти земли», Сильв., л. 145; «в се о стине нашей русти земли». Последнее чтение является несомненно результатом порчи первого, а не первоначального «в се стране русьскеи земли» (Ср.: С. А. Бугославский. Памятки..., стр. 157; Д. И. Абрамович. Жития..., стр. 52, строка 6). Увар., л. 30: «вси языци забывающей бога», Сильв., л. 136: «вси забывающен бога». В Увар. здесь более правильное чтение, так как это выдержка из псалма IX, 18. Такое чтение сохранила группа списков так называемой Чудовской и Синодальной редакции; см.: С. А. Бугославский. Памятки..., стр. 31, вар. 256; стр. 108, вар. 282; стр. 130, вар. 477. С. А. Бугославский, пожалуй, прав, считая это чтение первоначальным и для Сказания (см. там же, стр. 149), хотя оно не присуще спискам Успенской редакции.

¹⁷ И. И. Срезневский. Сказания..., стр. VIII.

¹⁸ Также, например, «положила еста» вместо «пожила еста» (ср.: С. А. Бугославский. Памятки..., стр. 87, 92).

бенностей Сильвестровского сборника, отражающих фонетические явления, ведет нас к выводу, что таковых не содержал и их общий протограф. По времени этот протограф должен был быть очень близок к Сильвестровскому сборнику, так как значительное количество его и Уваровского сборника ошибок и пропусков не содержит группа списков, принадлежащая той же Сильвестровской редакции.¹⁹

О том, что Уваровский список нельзя признать восходящим к Сильвестровскому, свидетельствуют и добавочные подробности. В Уваровском списке «чудо» с начальными словами «В граде Дорогобуже» (л. 53 об.) озаглавлено так же, как и в остальных списках Сказания о чудесах во главе с Успенским XII в.: «Чюдо 5-е о жене сухоруце». В Сильвестровском сборнике заглавие вообще отсутствует (л. 154 об.).²⁰ Предположение, что переписчик Уваровского сборника привлек иную рукопись, отпадает, так как тогда он перенял бы заголовки и иных чудес. Следует также отклонить мнение, что он сам его озаглавил, а очередное число поставил, подсчитав предшествующие чудеса. Этому противоречат следующие изображения. И в Сильвестровском (л. 150 об.), и в Уваровском (л. 50 об.) имеется заголовок «Чюдо 3-е о хромемь». Затем следует статья «О пренесении святою мученику», которая в Сильвестровском (л. 151 об.) и Уваровском (л. 51 об.) изменена в «Чюдо о пренесении святою». За этим описанием торжеств 1072 г. следует чудо с начальными словами «Бяше же некоторый человек нем и хром». В Сильвестровском (л. 153) и в Уваровском (л. 52 об.) оно не имеет заголовка, присущего первоначальной редакции («Чюдо 4-е о хrome и о неме»), хотя графически выделено. Итак, если бы писец Уваровского списка подсчитывал, то чудо с сухорукой было бы названо 6-м, а не 5-м, т. е. так, как в Минейной редакции, основанной на Сильвестровской, где заголовки и номера чудес заново приведены были в порядок.²¹

Следующие соображения касаются надписей, сопровождающих отдельные миниатюры. На 3-м рисунке изображен Христос «в небесах», протягивающий стоящим с обеих сторон Борису и Глебу короны с надписями: в Сильвестровском (л. 117 об.) — «Хс подает венцы Борису и Глебу», в Уваровском (л. 23 об.) — «Хс венца подает Борису и Глебу». Двойственное число последней надписи — не выдумка копииста XVI в., а несомненное отражение протографа.²² На 5-й миниатюре изображен шатер, на фоне которого на подножке икона Спаса, с одной стороны — молящийся Борис, с другой — отрок, держащий открытую книгу. В Сильве-

¹⁹ Из них древнейший — Успенский пергаменный сборник № 3 (1406 г.) и упомянутый лицевой сборник Н. П. Лихачева. См. также текст Сильвестровского списка с разночтениями: С. А. Бугославский. 1) Памятки..., стр. 72—93; 2) Древнерусские литературные произведения..., стр. 110, 113. Однако следует отметить, что издание С. А. Бугославского (также и Д. И. Абрамовича) страдает мелкими неточностями и не отражает некоторых разночтений Сильвестровского и других списков. Это несомненно результат не всегда строгого соблюдения приемов подведения разночтений — труда исключительно трудоемкого и кропотливого. Наблюдения над результатами текстологических и издательских приемов таких видных источниковедов, как Д. И. Абрамович и С. А. Бугославский, делают предельно понятным то детальное внимание, какое уделал технике исследования и издания текста Д. С. Лихачев (Д. С. Лихачев. Текстология, стр. 160 и сл., 511 и сл.).

²⁰ См.: С. А. Бугославский. Памятки..., стр. 162; последующее чудо озаглавлено в Увар. списке «Чюдо о слепом» — это сокращение заголовка в Усп. списке, в Сильв. оно не озаглавлено (там же, стр. 164).

²¹ См.: С. А. Бугославский. 1) Памятки..., стр. 161, 170; 2) Древнерусские литературные произведения..., стр. 169—172.

²² Ср. в тексте Сказания: «и въсприяста венъца небесныя, егоже и въжеласта» (Д. И. Абрамович. Жития..., стр. 43; С. А. Бугославский. Памятки..., стр. 84).

стровском сборнике (л. 123) ее сопровождает четкая надпись: «Молится святый Борис в шатре святому Спасу», в Уваровском, л. 28: «Святый Борис и Глеб молится в шатре милостивому Спасу». Введение в текст надписи Глеба — очевидная бессмыслица, так как отрока, уже по одной одежде и по отсутствию сияния нельзя было принять за Глеба. Ошибка объясняется, если принять, что переписчик Уваровского списка копировал со списка, в котором надпись была полужатерта; он сохранил единственное число «молится», вместо «святому» прочел «милостивому». Его невнимание добавочно объяснимо и тем, что надписи к рисункам были исполнены им раньше, чем сами изображения.²³ Итак, существование общего лицевого протографа можно считать обоснованным.

Даже усилив аргументацию Д. В. Айналова и А. В. Арциховского, нельзя, однако, согласиться с предложенной ими датировкой этого протографа XII в. Анализ стиля миниатюр протографа (т. е. характерных черт, общих миниатюрам Сильвестровского и Уваровского сборников) улавливает столько примет, типичных для XIV в. (господствующих именно в Сильвестровском), что время его составления никак нельзя вынести за пределы этого столетия. То обстоятельство, что протограф был носителем черт более архаичных, выдвигает в свою очередь вопрос о его протооригинале. Собственный, однако, протограф Сильвестровского сборника XIV в. и Уваровского сборника XVI в. возник не ранее начала XIV в., что подсказывается также сравнением списков так называемой Сильвестровской редакции. Сам А. В. Арциховский, отмечая, что представленные мечи и миндалевидные щиты преобладали в XII—XIII вв., указывает, что подобные образцы известны и для XIV в. Существенно также, что сабля в сцене убийства Глеба в обеих сериях одного типа. Это золотоордынская сабля XIV—XV вв., известная по кубанским курганам, с характерной крестовиной с расширенными лопастями.²⁴ Она, вне сомнения, взята рисовальщиками обоих сборников из протографа.

Наконец, следует поставить вопрос, в какой степени хронологическая ограниченность цикла миниатюр может являться свидетельством составления первоначального цикла миниатюр до 1115 г., когда уже появилась завершенная редакция Сказания?

Сказание о чудесах имеет наряду с полной (Успенской) редакцией также разнообразные по составу краткие редакции, а сама статья о перенесении мощей 1072 г. встречается в рукописи отдельно и в различных сочетаниях с другими описаниями чудес. Неизвестен, однако, ни один список анонимного Сказания, который замыкался бы описанием 1072 г. Следует также отметить, что все сохранившиеся списки «кратких» редакций Сказания о чудесах, как показали археографические изыскания С. А. Бугославского, вторичны по отношению к древнейшей редакции, тождественной по составу с Успенским сборником XII в. Это тем более показательно, что сам С. А. Бугославский считал Сказание о чудесах произведением трех авторов, каждый из которых продолжал в разное время труд своего предшественника.²⁵

Отсутствие в рукописной традиции следов, подсказывающих такую возможность, само собой, ее не исключает. Но самое слабое звено в по-

²³ Эта очередность труда четко наблюдается на лл. 47 об., 49 об., 50 об. и 52 об. Уваровского списка. В Сильвестровском сборнике надписи изготовлялись уже после исполнения миниатюр.

²⁴ См.: Сильв. сб., л. 132 об.; Увар. сб., л. 36 (А. В. Арциховский. Древнерусская миниатюра..., стр. 173 и сл.).

²⁵ С. А. Бугославский. 1) Памятки..., стр. XII—XV, текст № 11, стр. 155—170; 2) Древнерусские литературные произведения..., стр. 156—189.

строении Д. В. Айналлова заключено в его главном аргументе — в указании на состав миниатюр Сильвестровского сборника. Утверждение этого исследователя, что серия миниатюр завершается иллюстрацией событий 1072 г., не исчерпывает вопроса. Д. В. Айналлов не имел, по-видимому, в руках подлинной рукописи.²⁶ Дело в том, что по замыслу редактора Сильвестровского сборника, а точнее, и его протографа, рисунки должны были сопутствовать и дальнейшему тексту Сказания о чудесах. Древнерусский книжник последовательно оставил свободное место в тексте для дальнейших восьми миниатюр. Лист 154 оставлен свободным для двух миниатюр к чуду (4) о немом и хромом, л. 156 оставлен свободным для двух миниатюр к чуду (5) с сухорукой; л. 160 — для двух иллюстраций к чуду с заключенными и л. 164 — для двух изображений перенесения мощей Бориса и Глеба 2 мая 1115 г. в новую церковь.

В Уваровском сборнике писец не оставил пробелов для миниатюр, но зато имеются два доказательства в пользу того, что в списке, с которого он копировал, имелись незаполненные места, предназначенные для рисунка. Это видно на л. 53 Уваровского сборника, где писец экономит в конце второго столбца место, удлиняя последние две строки и добавляя одну так, чтобы не переносить описания этого чуда (4) на оборот листа, где в протографе, как видно из Сильвестровского сборника, л. 156, предназначалось место для рисунка. На листе 57 писец оставил пробел в четыре строки, объяснимый только в сопоставлении с л. 160 Сильвестровского сборника, оставленным свободным и разделяющим тот же текст.

Итак, протограф Сильвестровского и Уваровского списков не завершался просто иллюстрацией событий 1072 г., но его редактор имел в виду иллюстрировать и дальнейший текст Сказания о чудесах. Следует отметить, что незавершенным в иллюстрационном плане осталось также и следующее в Сильвестровском сборнике за «Откровением Авраама», украшенным 6 миниатюрами (лл. 164 об. — 182), «Покаяние Кюпреяне» (лл. 183—208), где остались свободными лл. 186 об., 187, 190, 193.

В пользу того, что Сильвестровский сборник скопирован с лицевой же рукописи, свидетельствуют также наблюдения над расположением текста по отношению к рисункам. В Сказании о чудесах это выразилось в стремлении начинать каждое повествование о чуде с новой страницы, и поэтому деление текста не представляло трудностей, хотя писец то оставлял несколько строк, а иногда и половину, три четверти столбца свободными (см. лл. 146 об., 147 об., 149 об., 155 об., 159 об.), то принужден был непоместившийся текст перенести на страницу с рисунками (см. л. 151). В Сказании страстей мы наблюдаем то же явление (см. л. 122 об., 127 об., 130 об., особенно на л. 125, где пробел в 1,5 столбца), но деление текста здесь более зависело от смыслового восприятия книжника. Оно без опасности отрыва от рисунка могло быть иным. И поэтому в этой части Сказания механическое повторение Сильвестровским списком расположения текста своего образца становится особенно наглядным.²⁷

Хотя и лишённая существенного довода, точка зрения Д. В. Айналлова имела бы основание, если принять главную его гипотезу, что это были иллюстрации к утерянной версии Жития Бориса и Глеба. Не подвергая сомнению расхождения между текстом анонимного Сказания и миниатю-

²⁶ Исследователь мог пользоваться упомянутым литографическим изданием И. И. Срезневского. В ГИМ еще до недавнего времени имелись цветные копии миниатюр Сильвестровского списка (ими пользовался А. В. Арциховский), но в феврале 1965 г., когда автор настоящей статьи работал в ГИМ, местонахождение их осталось неизвестным.

²⁷ То же самое в основном можно сказать и об Уваровском списке.

рами, которые объяснимы только при сопоставлении с летописным рассказом и Чтением Нестора, следует, однако, подчеркнуть, что весь этот цикл прежде всего связан с анонимным Сказанием.

В основе положения Д. В. Айналова лежит ошибочное предположение, что рисовальщик должен был строго придерживаться иллюстрируемого текста. Д. В. Айналов не учитывает таких моментов, как начитанность мастера, его собственное осмысление, либо ошибочное понимание текста, наконец, самое существенное — характер, объем и происхождение иконографических источников, которыми пользовался иллюминатор. Как видно из анализа более поздних иконографических памятников, живописцы неплохо знали литературу.²⁸ В нашем случае рисовальщик протографа Сильвестровского сборника, иллюстрируя текст анонимного Сказания, несомненно соприкоснулся с находящимся в том же сборнике Чтением Нестора. Не всегда также он удовлетворительно вникал в содержание. Типичным примером могут здесь быть две миниатюры к тексту, выделенному киноарным заголовком «Чудо 3-е о хромьмь», который содержит описание чуда, описание торжественного обеда после освящения храма (пятикупольного, как следует из предшествовавшего текста) митрополитом в присутствии Ярослава, сообщение о смерти Ярослава и разделении областей между сыновьями и решение Изяслава поставить однокупольный храм.²⁹ Мастер, помня последнюю подробность, дал иллюстрацию чуда с хромым на фоне однокупольного храма. На следующей миниатюре он изобразил княжеский обед на фоне однокупольной церкви, поясняя ее двумя надписями, почти буквально взятыми из указанного фрагмента.³⁰ Выдержка «по литургии позва князь на обед», имеющая в виду в более широком контексте Ярослава, в сопоставлении с надписью «умысли Изяслав поставити церковь нову о едином версе» изменила свой первоначальный смысл. Однако в ошибке мастера, проиллюстрировавшего текст «вспять», нет оснований усматривать «свидетельства древнего текста».³¹ Причина ошибки станет очевидна, если мы заметим, что рисунок сопутствует не всему тексту Сказания о чудесах, но отдельным фрагментам, выделенным графически инициалами и киноарными заголовками. Хорошей иллюстрацией свободного, а вернее невнимательного, отношения к тексту Сказания является надпись «Загореся церковь святого Бориса и Глеба...» к рисунку, представляющему горящую церковь, о которой текст сказания сообщает: «...възгореся церкы святого Василия».³² Следуя приемам Д. В. Айналова, надлежало бы заключить, что надпись к рисунку отражает утерянный текст Жития Бориса и Глеба. Также в надписи к миниатюрам, иллюстрирующим чудо 1-е, мастер назвал исцеленного Миронегом, тогда как в тексте речь идет об исцелении Миронегова отрока (т. е. его слуги).³³ Требуется много доброй воли, чтобы досмотреться тут противоречий в описании чуда в связи с порчей текста и предполагать,

²⁸ Ср.: Э. С. Смирнова. Отражение... стр. 323—324.

²⁹ См.: И. И. Срезневский. Сказания..., стр. 124—125; Д. И. Абрамович. Жития..., стр. 55; С. А. Бугославский. Памятки..., стр. 160.

³⁰ Сильв. сб., лл. 150 об.—151; Увар. сб., л. 50 об.—51. Разница между разворотами листов в обоих сборниках только та, что в Увар., кроме текста чуда с хромым и двух миниатюр, его иллюстрирующих, верх л. 50 об. занят рисунком, относящимся к тексту на л. 50, где не хватило для него места. Ср.: Д. В. Айналов. Очерки..., рис. 38, 39; А. Арциховский. Древнерусская миниатюра..., стр. 170, 171.

³¹ Д. В. Айналов. Очерки..., стр. 119—124.

³² Сильв. сб., лл. 145 об., 147; Увар. сб., лл. 46 об., 47 об. Текст см.: Д. И. Абрамович. Жития..., стр. 53; С. А. Бугославский. Памятки..., стр. 158.

³³ Сильв. сб., лл. 148 об.—149; Увар. сб., л. 49—49 об., Д. В. Айналов. Очерки..., стр. 110—114, рис. 34.

что в первичной версии отрок Миронегга был тезоименен своему господину. Увлеченный собственной гипотезой, Д. В. Айналов не только исключает дедукцию в мышлении иллюминатора, но и более того — он сам отказывается от такой возможности, когда толкует миниатюру, на которой изображено перенесение катафалка с телами Бориса и Глеба в поставленный Ярославом пятикупольный храм.³⁴ По мнению Д. В. Айналова, об этом перенесении упоминает только анонимное Сказание, тогда как Нестору оно неизвестно. Нестор, действительно, не говорит буквально о перенесении. Но об этом перенесении можно заключить из сопоставления двух его сообщений: 1) «Ярославу ... възградившю церковь Бориса и Глеба о клетце, в ней же стояста раце святою»; 2) после ее освящения «раце же святою постави в церквы на десней стране».³⁵ Д. В. Айналов понимает оборот «о клетце» исключительно как вокруг, над клетью-часовней, тогда как предлог «о» обозначает также «у», «около», т. е. рядом, поблизости.³⁶ Иногда предлагаемое Д. В. Айналовым толкование явно ошибочно. Анализируя миниатюру, изображающую исцеление хромого, свидетелем которого был, по анонимному Сказанию, Ярослав, исследователь утверждает, что она основана на тексте Нестора, так как не изображает очевидца.³⁷ Вопреки, однако, утверждению Д. В. Айналова, Нестор также говорит о присутствии Ярослава при чуде, но в иной последовательности.³⁸ Итак, мастер просто не ввел в композицию этой сцены Ярослава, так же, впрочем, как и митрополита. Творческая мысль мастера диктовала ему также дополнения, не отражавшие текстов. Убийцы Бориса приносят Святополку шапку убитого. И в этом случае Д. В. Айналов готов утверждать, что упоминание о шапке содержала утерянная версия Жития Бориса и Глеба.³⁹ Вслед за А. В. Арциховским, который наглядно продемонстрировал тенденциозный характер «неосторожных выводов» Д. В. Айналова о шапке Бориса, заключаю, что рисовальщик, стремясь придать представленной сцене пластичность, воспользовался известной в то время символикой княжеской шапки.⁴⁰ Заслуживает также сравнения в обоих сборниках сцена, изображающая поручение Святополком «Путьшине чади» убить Бориса. В Сильвестровском (л. 123 об.) Святополк восседает перед четырьмя воинами, движением рук как бы объясняя им поручение. Первый из воинов протягивает руку жестом, как бы иллюстрирующим слова Путьши в Сказании «всьи мы можем главы своя положити за тя». В Уваровском сборнике (л. 28 об.; см. рис. 1) та же сцена, но движения рук несколько изменены. Святополк дает меч, к которому протягивает руку первый из воинов. Следует предполагать, что иллюминатор Уваровского списка дополнил сцену, в протографе более близкую Сильвестровскому сборнику.⁴¹ И хотя он отошел от буквы текста, но полнее изобразил его суть. На Коломенской житийной иконе Бориса и Глеба XIV в. встречаем сцену, в которой у изголовья спящего в последний раз земным сном

³⁴ Д. В. Айналов. Очерки..., стр. 115—118, рис. 37; И. И. Срезневский. Сказания..., стр. 123; Сильв. сб., л. 150; Увар. сб., л. 50 об.

³⁵ Д. И. Абрамович. Жития..., стр. 18—19; С. А. Бугославский. Памятки..., стр. 199.

³⁶ См.: Срезневский, Материалы, т. II, стлб. 491—492; ср.: В. Лесючевский. Вышгородский культ..., стр. 235.

³⁷ Д. В. Айналов. Очерки..., стр. 118—120, рис. 38.

³⁸ Д. И. Абрамович. Жития..., стр. 19, ср. стр. 55; С. А. Бугославский. Памятки..., стр. 199.

³⁹ Д. В. Айналов. Очерки..., стр. 74.

⁴⁰ А. В. Арциховский. Древнерусская миниатюра..., стр. 175—176.

⁴¹ В Радзивилловской летописи та же композиция сцены, что и в Сильв. сб.; см.: Радзивилловская или Кенигсбергская летопись, т. I, СПб., 1902, л. 74 об.

Бориса притаился волк. Это — принятая на Руси символика приближающейся смерти, ее связь с народной поэзией несомненна.⁴²

Степень личного почина несомненно была связана с индивидуальностью мастера; однако в значительной степени он зависел от принятых образцов. Только творческая мысль иллюстратора порывала с шаблоном, чему прекрасным примером является Царственная книга, текст которой взят из лицевого синодального тома Никоновской летописи, но миниатюры



Рис. 1. Святополк посылает воинов убить Бориса. (ГИМ, собр. Уварова, № 628, 4°, 20—40-е годы XVI в., л. 28 об.).

композиционно вполне самостоятельны, хотя обе серии стилистически однородны.⁴³

Итак, рядом с действительными расхождениями Д. В. Айналов отметил и мнимые, явившиеся результатом его положения об идеальном восприятии и изображении текста мастером миниатюр протографа Сильвестровского сборника. Причины расхождения между миниатюрами и текстом анонимного Сказания не следует усматривать в предполагаемом древнейшем тексте. Оно является просто свидетельством того, что рисовальщик пользовался разными иконографическими источниками, — отсюда и следы стилей разных периодов. Ведь иконы Бориса и Глеба «в деяниях» в изображении отдельных сцен следуют и летописному рассказу 1015 г.,

⁴² В. И. Антонова, Н. Е. Мневa. Каталог древнерусской живописи, т. I. М., 1963, илл. № 155, фото клейма см. илл. № 157; снимки иконы также в кн.: История русского искусства, т. III. М., 1955, стр. 79; Э. С. Смирнова Отражение..., стр. 316, рис. 1.

⁴³ А. Е. Пресняков. Царственная книга, ее состав и происхождение. СПб., 1893; В. Н. Щепкин. Лицевой сборник имп Рос. исторического музея. — ИОРЯС. т. IV, 1899, кн. 4, стр. 1350—1351; А. В. Арциховский. Древнерусская миниатюра..., стр. 157; О. И. Подобедова. Миниатюры..., стр. 108, 145—150.

и анонимному Сказанию, и Несторову Чтению.⁴⁴ Тесная взаимосвязь житийной миниатюры с лицевым летописанием и иконописанием не подлежит сомнению. Достаточно сравнить рассматриваемую здесь серию Сильвестровского сборника с циклом миниатюр, иллюстрирующих летописный рассказ об убийстве Бориса и Глеба Радзивиловской летописи, чтобы установить четкие параллели в композиции сцен. Не случайно летописная миниатюра, изображающая убиение Бориса «на колах», представляет двух варягов, поражающих мечами князя, тогда как текст говорит только об одном, и, наоборот, та же сцена в Сильвестровском и Уваровском сборниках представляет одного варяга, убивающего Бориса, хотя текст говорит о двух.⁴⁵ Это доказательство длительного и сложного, изобилующего разнообразными воздействиями пути, какой прошла к тому времени миниатюра, связанная с произведениями о Борисе и Глебе. Мы мало о ней знаем, а единичные сохранившиеся лицевые рукописи XIV—XVI вв. весьма скупо освещают ее развитие в предшествующие столетия. Отсюда тот факт, что отдельные указанные серии отражают одновременно содержание родственных памятников, следует воспринимать как определитель времени, протекшего с момента, когда эти произведения были впервые иллюстрированы. В этом отношении показательно лицевое анонимное Сказание в сборнике Н. П. Лихачева конца XV—начала XVI в.⁴⁶ Цикл 32 миниатюр этой рукописи решительно отличается композиционно и стилистически от серий Уваровского и Сильвестровского сборников. Некоторые миниатюры содержат, однако, определенные черты, позволяющие предполагать, что мастеру сборника Н. П. Лихачева была известна серия (или ее фрагменты), отраженная в обоих упомянутых сборниках. Но он порвал с шаблоном в стремлении создать новую редакцию житийных изображений Бориса и Глеба. Стилистика миниатюр Лихачевского сборника далеко отстоит от XIV столетия и более близка миниатюрам и иконам XVI в.⁴⁷ Сам текст анонимного Сказания страстей в сборнике Н. П. Лихачева восходит к так называемой Сильвестровской редакции, имея общий архетип с Сильвестровским и Уваровским лицевыми сборниками.⁴⁸ Списки Сильвестровской редакции содержат вставку обширной выдержки из Повести временных лет (под 6523, 6524 и 6526 гг.) с известием о сражениях Ярослава со Святополком. В противоположность рисовальщику Силь-

⁴⁴ Ср.: П. Л. Гусев. Новгородская икона... стр. 86 и сл.

⁴⁵ Радзивиловская летопись, л. 75 об., Сильв. сб., л. 128; в Увар. сб., л. 32. сцена на колах во всем сходна с Сильв. Ср.: Д. В. Айналов. Очерки... стр. 63—66, рис. 12. Здесь следует указать, что между рисунком и текстом летописи разлад, миниатюра в Сказании повторяет непоследовательность текста: «Святополк послав два варяга и прородоста и (Бориса) мечьмь в срьдце». Меч здесь один, как и на миниатюре, хотя действие выражено в двойственном числе.

⁴⁶ ЛОИИ, собр. Н. П. Лихачева, № 71, лл. 117—151; фототипически издал Н. П. Лихачев (Лицевое житие...); А. И. Некрасов (Древнерусское изобразительное искусство. М.—Л., 1937, стр. 259) датировал изображения 20-ми годами XVI в., но более обоснована осторожная датировка Н. П. Лихачева. Водяные знаки рукописи указывают на 80—90-е годы XV в.

⁴⁷ Н. П. Лихачев. Лицевое житие... стр. 31.

⁴⁸ См.: С. А. Бугославский. 1) Памятки... стр. 72—93; 2) Древнерусские литературные произведения... стр. 104—111. Ср. также прим. 19 и 52. Факт восхождения Лихачевского сборника к архетипу Сильвестровской редакции (в Лихачевском сборнике наряду с общими чертами отсутствуют пропуски и опiski, характерные для Сильвестровского и Уваровского списков) именно с точки зрения его лицевого характера трудно признать случайностью. Если можно считать установленным, что лицевым был протограф Сильв. и Увар. списков, то вопрос о более ранней, ближе стоящей к архетипу редакции лицевого списка остается открытым. Характерно, что известные нам доселе лицевые (и копии с лицевых) списки не выходят за пределы Сильвестровской редакции. Мы надеемся выяснить этот вопрос путем детального исследования всех списков этой редакции.

вестровского сборника (и его протографа) мастер сборника Лихачева снабдил эту вставку миниатюрами. Их никак нельзя возвести к сохранившемуся летописному циклу,⁴⁹ зато установлена их связь с некоторыми изображениями современной сборнику Лихачева житийной иконы Бориса и Глеба.⁵⁰ Некоторые композиции на миниатюрах сборника Лихачева ведут к современному и несколько более раннему иконописанию, посвященному борисоглебской теме, четко свидетельствуя о взаимовлиянии этих двух областей живописи.⁵¹

Присоединенный в сборнике Н. П. Лихачева к тексту анонимного Сказания страстей Бориса и Глеба также иллюстрированный текст Сказания о чудесах представляет собою особую, отличную от Сильвестровской, редакцию, находя соответствия в трех других нелицевых списках: Успенском, 1406 г., Соловецком, 1494 г., и Сахаровском, XVI в.⁵² В Сказании о чудесах в этой редакции пропущена вся вводная часть; начинается описание чуда с безногим (1-е чудо Успенского сборника), выпущены значительная часть описания исцеления хромого (чудо 3-е) и описание событий 1072 г., сообщаются последующие три чуда (4—6 Успенского сборника), и завершается Сказание повторением описания 3-го чуда (4-го по Успенскому сборнику). Вопреки мнению С. А. Бугославского, это не обычное повторение того же текста. Компилятор действительно повторил сюжет того же чуда, но почерпнул его описание не из анонимного Сказания, а из Несторова чтения.⁵³ При этом компилятор был введен в заблуждение: он думал, что это описание другого чуда Бориса и Глеба. Итак, компилятивная редакция Сказания о чудесах, вторичность которой не подлежит ни малейшему сомнению, снабжена серией девяти миниатюр, изображающих отдельные чудеса. Делать отсюда вывод о «первоначаль-

⁴⁹ Ср.: Н. Лихачев. Лицевое житие..., рис. 16—20; Радзивилловская летопись, л. 80 об., 81, 82; не исключено, однако, знакомство мастера Лихачевского сборника с летописной серией, во всяком случае к какому-то общему иконографическому источнику восходит сцена убийства Бориса варягами. Мастер (см.: Н. П. Лихачев. Лицевое житие..., рис. 9) как бы подбирал подробности с обоих изображений — летописного и «сильвестровского». В Сильв. сб., л. 128, и Увар. сб., л. 32 (рис. 2), оба варяга на конях в воинских доспехах; в Радзивилловской летописи пешие, в обыденной светской одежде. В Лихачевском сборнике один варяг на коне в доспехах, второй в «штатском», пеший, и оба, так же как в летописи, вонзают мечи в Бориса. С той же точки зрения обращает на себя внимание одной подробности сцена убийства Глеба (Н. П. Лихачев. Лицевое житие..., рис. 14, Радз. летопись, л. 77 об., Сильв. сб., л. 132 об., Увар. сб., л. 36). Здесь повторена в основном та же композиция, но в летописи и в Лихачевском сборнике носу лодки, в которой находится Глеб, придан зооморфический вид.

⁵⁰ Икона Гос. Третьяковской галереи «Владимир, Борис и Глеб, с житием Бориса и Глеба» первой четверти XVI в. (см.: В. И. Антонова, И. С. Мнева. Каталог древнерусской живописи, т. II, М., 1963, № 410, илл. №№ 17, 18, 20; в комментарии (стр. 60) мелкие неточности. Клейма иконы иллюстрируют не Несторово Чтение, а анонимное Сказание (с отступлениями). На клейме 14-м этой иконы изображено, по-видимому, исцеление внука Долгорукого кн. Мстислава Безокого (см.: НИА под 1177 г.; ср.: Э. С. Смирнова. Отражение..., стр. 321—322). Быть может, его спутали с одним из современных Мстиславов — князем Черниговским. Но ни в коем случае это не Мстислав Тмутараканский (ум. 1036). Об иконографическом родстве этой житийной иконы см.: История русского искусства, т. III, стр. 565, 570—572, 601; Н. П. Лихачев. Лицевое житие..., рис. 3, 16 и 19; Э. С. Смирнова. Отражение..., стр. 323.

⁵¹ См.: Н. П. Лихачев. Лицевое житие..., стр. 35, 36, 38. М. П. и В. И. Успенские. Материалы для истории русского иконописания. СПб., 1908, табл. ХСII.

⁵² С. А. Бугославский. 1) Памятки..., стр. 155—165; 2) Древнерусские литературные произведения..., стр. 110, 166—169.

⁵³ Ср.: Н. П. Лихачев. Лицевое житие..., текст к чуду 6-му (3 последние нумерованные листы) по изложению Нестора. Ср.: Д. И. Абрамович. Жития..., стр. 22—23. У С. А. Бугославского текст этого чуда опубликован отдельно (текст № 14, Памятки..., стр. 175—176).

ной версии» Жития Бориса и Глеба было бы бросающейся в глаза нелепостью.⁵⁴ Цикл миниатюр сборника Н. П. Лихачева при всем своем стилистическом новшестве в композиции и сюжетах отдельных сцен воспринял иконографическую традицию борисоглебской темы, являясь таковой же компиляцией, как и текст, которому он сопутствует.

Опубликованное недавно Э. С. Смирновой интересное исследование, посвященное житийным иконам Бориса и Глеба, наряду с тонким анали-

Убийство Бориса варягами



Рис. 2. Убийство Бориса варягами. (ГИМ, собр. Уварова, № 628, 4°, 20—40-е годы XVI в., л. 32).

зом стиля, композиции сюжетов и литературного воздействия на иконопись явилось новой попыткой применения исследовательского метода Д. В. Айналова. Э. С. Смирнова, анализируя композицию древнейших икон Бориса и Глеба «в деяниях» согласно со сформулированной во введении задачей «выяснения, какие литературные произведения находятся у основ иконографических памятников», установила расхождение между сюжетами отдельных сцен на иконных клеймах и текстом анонимного Сказания и

⁵⁴ С точки зрения свободного отношения мастера-миниатюриста к иллюстрируемому тексту заслуживают внимания две миниатюры Лихачевского сборника со сценами молитвы Бориса. На обеих миниатюрах (Сильв., л. 123, и Увар., л. 28) Борис дважды изображен, согласно тексту, молящимся «зря к иконе Господьни». Мастер Лихачевского сборника изобразил его молящимся один раз перед иконой св. Николая, затем перед образом Божьей Матери, согласно Н. П. Лихачеву (Лицевое житие... стр. 27, рис. 5 и 6), Смоленской. Несомненно, это Богоматерь Одигитрия.

восприняла мнение Д. В. Айналова об утерянной древней версии жития Бориса и Глеба.

Присмотримся ближе к аргументации автора. Э. С. Смирнова в первую очередь рассматривает древнейшую сохранившуюся икону Бориса и Глеба «в житии» XIV в. из Коломны.⁵⁵ Автор убедительно показал, что сюжеты отдельных клейм ближе то одному, то другому тексту известных нам произведений о Борисе и Глебе. Можно ли, однако, располагая памятником XIV в., следовательно, имеющим за собой по крайней мере два столетия существования житийных икон Бориса и Глеба, делать выводы, что он идеально отражает какой-то гипотетический утерянный текст. Даже если бы такой текст действительно существовал и получил идеальное отражение в иллюстрациях, то два столетия развития этой темы в иконописи в постоянном соприкосновении не с утерянным, но с существующими произведениями о Борисе и Глебе должны были ввести существенные изменения в первоначальную композицию цикла. Развитие позднейших житийных икон, кстати, прекрасно иллюстрируемое и представленным Э. С. Смирновой материалом, подтверждает наблюдение Н. П. Лихачева, что «на старых иконах трудно найти две целиком одинаковые серии».⁵⁶ Вот почему на Коломенской иконе находим сюжеты, более близкие то Нестору, то летописи, то анонимному Сказанию. Одна сцена могла одновременно отражать сюжеты, почерпнутые из разных произведений. В равной мере это мог быть результат начитанности мастера, как и соединения им в одну композицию двух родственных сюжетов, перенятых из разных образцов.

Особенного внимания заслуживает в связи с этим толкование сцены убийства Бориса на Коломенской иконе. Изображение представляет на фоне шатра двух воинов, из которых один копьем, а второй мечом поражают лежащего Бориса, и заслоняющего его отрока.⁵⁷ Э. С. Смирнова, признавая эту сцену более близкой Нестору, приходит к выводу, что введение в сцену отрока Георгия, погибающего вместе с Борисом, о чем не знает Нестор, свидетельствует, что рисовальщик следует древнейшему тексту, в котором не было вставки об убийстве Бориса на возу.⁵⁸ Оставляя в стороне вопрос, следует ли вообще описание «второй» смерти Бориса «на колах» в летописном рассказе и анонимном Сказании признать позднейшей вставкой, присмотримся ближе к тексту Нестора. Убийцы «нападающа на нь (Бориса) и внизоша во нь сулицы свои. И се един от престолящих ему слуг паде на немь, они же и того пронизоша и мьнве же блаженаго мертва суща изидоша вон. Блажены же воскочи ... изиде из шатра и ... моляшеся ... един от губитель притек удари в сердце его».⁵⁹

⁵⁵ Фотографии иконы см.: Э. Смирнова. Отражение..., рис. 1; История русского искусства, III, стр. 79; *La peinture de l'ancienne Russie. Collection de la Galerie Nationale Tretiakov*. М., 1958, терг. 33; цветной снимок см.: В. И. Антонова. Н. Е. Мнев а. Каталог, т. I, № 209, илл. 155. В комментарии, стр. 244—245, мелкая неточность: на клейме, получившем № 13 (на правом поле второе клеймо снизу), изображено вокняжение Святополка в Киеве, с надписью «Святополк призва Кияны... одари я» (ср.: Э. С. Смирнова. Отражение..., стр. 318), а не как предлагает В. И. Антонова — награждение убиц Святополком. Поэтому порядок клейм несколько иной, более принятый. Это клеймо 12-е по порядку сцен, а первое клеймо на нижнем поле — не 12-е, а 13-е.

⁵⁶ Н. П. Лихачев. Лицевое житие..., стр. 36.

⁵⁷ См.: В. И. Антонова, Н. Е. Мнев а. Каталог, т. I, илл. 155; История русского искусства, т. III, стр. 79; на левом поле сверху второе клеймо (очередное 5-е). Сцену убийства у Нестора см.: Д. И. Абрамович. Жития..., стр. 11; С. А. Бугославский. Памятки..., стр. 190—191.

⁵⁸ Э. С. Смирнова. Отражение..., стр. 316.

⁵⁹ Д. И. Абрамович. Жития..., стр. 11.

И тут Борис гибнет двукратно, в шатре пробитый сулицей и затем пораженный мечом перед шатром. Рисовальщик, решившись объединить все действия в одной сцене, представил убийство перед шатром, в основном следуя тексту Нестора. Последний, вопреки мнению Э. С. Смирновой, прекрасно знал сюжет о верном слуге, но не отметил только его имени. Его сохранили и летопись, и анонимное Сказание. Рисовальщику, не чуждому древнерусской литературе, а в особенности проникавших в изобразительное искусство агиографических мотивов, оно было хорошо известно. Итак, миниатюра объяснима на основании текста Нестора. Однако, принимая во внимание надпись на этом клейме («Убиша Бориса, потом Георгию отсекоша главу»), следует заключить, что в основном сцена обобщает изложение Сказания, так как об отсечении головы Георгию Нестор не упоминает. Но, пожалуй, происхождение этой композиции проще. Иконный мастер мог располагать уже более приспособленным для его труда источником — не литературным, но изобразительным. В пользу этого говорят две миниатюры Лихачевского сборника. На первой на фоне шатра два воина пронзают копьями Бориса, рядом воин с мечом, у ног которого двое отроков на коленях. На следующем рисунке воин с мечом, у ног его отрок с отрубленной головой. Эту миниатюру сопровождает (в этой серии единственная) пояснительная надпись. — «Георгию отсекоша главу».⁶⁰ Итак, весьма правдоподобно, что иконный мастер, имея среди своих образцов лицевое житие и располагая ограниченным числом клейм, синтезировал содержание обеих миниатюр в одну сцену, как бы оговаривая это в надписи («потом»)⁶¹.

Сходно следует толковать и сцену убийства Глеба. Все известные тексты говорят, что Глеб погиб от руки своего повара, исполнявшего приказ Святополковых воев. На клейме же Коломенской иконы Глеб убивает один из воинов.⁶² Э. С. Смирнова делает из этого вывод об отличной редакции описания смерти Глеба в древней версии Жития. Но можно найти более простое объяснение этой композиции. В основном она следует версии Сказания, и необходимо подчеркнуть, что, представляя воинов Святополка в насаде Глеба, согласно тексту «начаша скакати зълии они в лодию его обнажены меча имуще в руках своих»,⁶³ эта композиция гораздо ближе изложению Сказания, чем соответствующая миниатюра Сказания в Сильвестровском, Уваровском и Лихачевском сборниках. В Сильвестровском, л. 132 об., и Уваровском, л. 36, списках в одной лодке изобра-

⁶⁰ Н. П. Лихачев. Лицевое житие, рис. 7 и 8.

⁶¹ Делать на основании отсутствия той или иной сцены на клеймах житийной иконы какие-либо выводы о «древнейшем тексте», «о различиях в текстах, легших в основу этих серий» (ср.: Э. С. Смирнова. Отражение..., стр. 316—317), нельзя, ведь иконный мастер должен был поместить всю серию на 16 (максимум 20) клеймах. Поэтому он и «сгущал» композиции, пропускал некоторые сцены, пренебрегал хронологической последовательностью. В этом отношении поучительно изображение на правом поле Коломенской иконы — четвертое клеймо сверху. Согласно трем предшествовавшим миниатюрам: 1) Погребение Бориса в Вышгороде; 2) Убийство Глеба; 3) Положение Глеба «между 2 кладами» — и тексту следовало бы ожидать изображения перенесения Глеба в Вышгород. И так можно бы толковать эту сцену на клейме, если бы не две связанные между собой подробности: 1) надпись «Перенесение мощем святомученика Христова Бориса и Глеба»; 2) на рисунке изображены 2 храма, один из которых несколько отодвинут на задний план. Из них явствует, что сцена имеет в виду одно из трех перенесений из старой в новую церковь, описанных уже в Сказании о чудесах. Это знаменательно, если учесть, что все остальные клейма Коломенской серии не выходят за пределы Сказания о страстях.

⁶² Снимок клейма отдельно см.: В. И. Антонова, Н. Е. Мневa. Каталог, т. I, илл. 156.

⁶³ Д. И. Абрамович. Жития..., стр. 40; С. А. Бугославский. Памятки..., стр. 83.

жены посланные Святополком войны, над которыми надпись «убийцы», в другой лодке — Глеб с отроками, один из которых (повар Торчин) подрезывает Глебу горло; над лодкой надпись «заклан бысть святыи Глеб». Итак, верно следуя в одной детали тексту, иллюстратор протографа Сильвестровского и Уваровского списков упростил всю сцену. Подобным образом поступил и иконный мастер, но отметил другую подробность рассказа, а устрояя со сцены непосредственного исполнителя кровавого акта, акцентировал, в согласии с текстом жития, роль насланных Святополком «оканьных убийц», переноса действие на самого Горясеря, который «повеле вборзе зарезати Глеба». Итак, известный нам текст давал широкие возможности художественного толкования и изображения драматической сцены. Этими возможностями не пренебрегали, как видно, древнерусские художники. Добавочным подтверждением этой мысли является изображение той же сцены в Лихачевском сборнике. Здесь войны отсутствуют, и различить отроков Бориса и дружинников Святополка можно по их поведению. Первые сидят в позе «от страха омертвеша», вторые вооружены. в движении, один из них держит натянутый лук. Кто здесь убийца — повар ли Глебов или Горясер, можно только догадываться. Ощущается, что мастер не стремился реалистически воплотить в рисунок все подробности события. Ведущей мыслью его художественного замысла было придать сцене настроение цитируемого автором Сказания псалма «оружие извлекаша грешници, напрягоша лук заклати правыя сьрдьцьм». ⁶⁴ Итак, можно ли утверждать, что каждая из сцен убийства Глеба изображена «по иной литературной основе»? ⁶⁵ Воспринимая так ретроспективный метод исследования, следовало бы и упомянутого выше волка выводить из утерянной, якобы, древней версии Жития Бориса и Глеба. Следуя предложенным Д. В. Айналовым и Э. С. Смирновой путем, надлежало бы принять, что анализ двух памятников XIV в. Сильвестровского сборника и Коломенской иконы доказывает существование двух разных утерянных версий Жития. Оба цикла житийных изображений слишком различаются, чтобы можно было защищать более вероятную гипотезу об одной утерянной версии. Как указывает проведенный Э. С. Смирновой анализ позднейших (XVI—XVII вв.) икон «в житии», где автор более осторожен и не делает подобных заключений, ⁶⁶ почти каждый иконографический «житий-

⁶⁴ Д. И. Абрамович. Жития..., стр. 43; С. А. Бугославский. Памятки..., стр. 85.

⁶⁵ Ср.: Э. С. Смирнова. Отражение..., стр. 317.

⁶⁶ Ср.: там же, стр. 323; см. также: В. И. Антонова, Н. Е. Мнева, Каталог, т. I, № 67; т. II, № 410. В клеймах Коломенской иконы имеются перемещения сцен, нарушающие последовательность изложения. После клейма 10-го, изображающего перенесение мощей Бориса и Глеба, следуют 3 сцены: 11-е клеймо — на фоне шатра сидит Борис, перед ним стоит Георгий; 12-е клеймо — Святополк одаряет Киян; 13-е клеймо — Святополк посылает убить Бориса. За ними три последние клейма (14—16) иллюстрируют возмездие — сражение Ярослава со Святополком и гибель последнего. Э. С. Смирнова права, не объясняя этого перемещения утерянной версией.

Заслуживает внимания ее предположение, что иконописец располагал лицевой рукописью с перепутанными листами (Э. С. Смирнова. Отражение..., стр. 318—319). Так как нам неизвестен житийный цикл миниатюр, охватывающий всю изображенную на иконе тематику, можно предположить, что живописец располагал несколькими иконографическими источниками и довольно неуклюже, нарушая и логику, и хронологическую последовательность, но не без сознательного замысла, составил из них свой цикл. Изобразив мученическую смерть Бориса и Глеба, иконный мастер, прежде чем перейти к изображению возмездия, решил показать братоубийцу, который до того не выступал. Это своего рода введение, возвращающее зрителя во времени к началу событий, когда Борис у походного шатра горевал о смерти отца, и в Киеве вокняжился Святополк (ср. двукратное упоминание о вокняжении Святополка, вводящее в разные события в летописной статье 1015 г. — ПСРЛ, т. I, Л., 1926, стлб. 132,

ный» памятник, если к нему применить предложенный Д. В. Айналовым исследовательский метод, может доставить данные для всех новых утерянных версий Жития Бориса и Глеба.

Среди иконографических памятников, привлеченных к изучению вопроса происхождения и взаимного отношения Несторова Чтения и анонимного Сказания, особое место занимают литые из медных сплавов кресты-энколпионы и иконки с изображениями Бориса и Глеба. В результате их изучения В. И. Лесючевский пришел к выводу о старшинстве Несторова Чтения. Следует поставить вопрос, действительно ли представленный В. И. Лесючевским иконографический материал дает основание для такого вывода.

Автор выделяет по основным иконографическим признакам три группы древнейших изображений Бориса и Глеба, отражающих, по его мнению, три этапа в развитии их культа.⁶⁷ К первой группе принадлежат изображения князей без всяких специальных атрибутов, кроме крестов в руках — это прежде всего изображения на окладе Мстиславова евангелия, Рязанских бармах, Учительном евангелии Константина и росписи алтаря Нередицы. Ко второй группе В. И. Лесючевский относит изображения князей с крестами и моделями храмов в руках на крестах-энколпионах, датированных им XI—XII вв.⁶⁸ Третью группу составляют, по мнению автора, изображения князей-мучеников на тех же крестах и иконах XII в. в виде конных воинов с мечами и копьями.

Особенно много внимания В. И. Лесючевский уделил изображениям Бориса и Глеба с моделями храмов в руке и пришел к выводу, что иконографически эти памятники тождественны и не содержат никаких вариантов. Борис всегда держит в руке пятикупольный храм, Глеб же — однокупольный. Автор делает отсюда вывод, что модели храмов не являются результатом свободного художественного творчества, но повторением какого-то конкретного произведения искусства. Сопоставляя эти данные с текстом Несторова Чтения и анонимного Сказания, В. И. Лесючевский датирует эти изображения на энколпионах временем после 1072 г., когда поставлен был однокупольный храм в Вышгороде, модель которого Глеб держит в руке, и не позднее начала XII в., когда святые начали выступать с атрибутами воинов-защитников Русской земли, что четко отразило анонимное Сказание, составленное после 1115 г.⁶⁹

Борис и Глеб не были ктиторами церквей, и потому следует согласиться с толкованием В. И. Лесючевского, что святые держат в руке модели посвященных им храмов. Однако дальнейшее предположение, что Глеб держит в руке модель однокупольной святыни, так как она была посвящена исключительно ему, так же как более ранняя, пятикупольная — исключительно Борису, хотя само по себе интересно, но построено на весьма шат-

140). Третья сцена — это акт обвинения Святополка, зачинщика злодеяния. Она мотивирует последующие сцены возмездия, делает его понятным. Быть может, расположенный клейм на Коломенской иконе можно дать более убедительное толкование; во всяком случае здесь — неловкое повествование художника, нежели случайная путаница.

⁶⁷ В. И. Лесючевский, Вышгородский культ..., стр. 240 и сл.

⁶⁸ К этой группе В. И. Лесючевский причислил выходную миниатюру Слова Ипполита об Антихристе в рукописи XII—XIII вв., считая, что на ней изображен Борис, держащий в руке модель пятикупольного вышградского храма. Тонкий анализ рукописи и миниатюры показал, что это памятник болгарского происхождения, а на миниатюре изображен болгарский князь Борис-Михаил. См.: В. С. Голышенко. К вопросу об изображении князя в Чудовской рукописи XII—XIII вв. — Проблемы источниковедения, т. VII, М., 1959, стр. 391—415. Ср. также: В. Иванова. Ктиторийский образ в Ипполитовия сборник на Исторически музей в Москва. — Археология, год 1, кн. 3—4, София, 1959, стр. 13—23.

⁶⁹ В. И. Лесючевский, Вышгородский культ..., стр. 233—240.

ких предпосылках. На некоторых крестах-энколпионах встречается и обратное явление: Борис изображен с однокупольным, а Глеб с пятикупольным храмом в руке.⁷⁰ Изображения князей не обязательно инспирировал «конкретный памятник искусства». Если даже мастер рисунка на энколпионе мог иметь перед глазами однокупольный храм Изяслава (1072—1115), то не существовал ведь уже пятикупольный храм, модель которого держат переменно Борис и Глеб. Вполне объяснимым источником мог быть текст Жития. Не исключена возможность, что посредствующим звеном было иконное изображение, но следы его ни в иконописи, ни в миниатюре не сохранились. Наконец, эти памятники XI—XII вв., не имеющие точной датировки ни археологического, ни стилистического характера,⁷¹ не столько следует относить к определенному времени, сколько к определенному месту культа — Вышгороду, на что уже указывалось.⁷² Композиция с моделями храмов отражает, по мнению В. И. Лесючевского, тот этап в истории их культа, когда они были уже признанными чудотворцами-целителями, но еще им не приписывались свойства воителей-защитников — «земля русьская забрала». Именно то, что Чтение изображает князей-мучеников как чудотворцев-целителей, тогда как в Сказании звучат более поздние, «воинские» мотивы, является, согласно В. И. Лесючевскому, одним из доводов старшинства Несторова произведения.

Действительно, подчеркнутое в Сказании свойство князей быть «земля русьская забрала и утверждение и меча обоюду остра», не выдвинуто Нестором. Если, однако, обратим внимание на то, что Нестор часто избегает всего, что может придать местный, русский колорит его Житию, стремясь верно следовать метафрастовским образцам, отказывающийся от исторических реалий, то отсутствие «патриотических струй» не составит само по себе аргумента в пользу тезиса В. И. Лесючевского.⁷³ Иссле-

⁷⁰ Благодаря любезности Л. Д. Лихачевой автор имел возможность ознакомиться с коллекцией произведений мелкой пластики в собрании Гос. Русского Музея (ГРМ). Среди 10 крестов-энколпионов с изображениями Бориса и Глеба с моделями храмов на трех выступает обратный вариант: 1) ГРМ $\frac{ДР}{М}$ 1559, медное литье с чернью, $8,8 \times 4,9 \times 0,8$ см, Борис держит однокупольный храм, Глеб — пятикупольный (различить можно 3 купола); 2) ГРМ $\frac{ДР}{М}$ 1561, медное литье, чернь, $9,2 \times 4,9 \times 0,9$ см, Борис — однокупольный, Глеб — пятикупольный; 3) ГРМ $\frac{ДР}{М}$ 1567, медное литье, $7,7 \times 5,2 \times 0,5$ см, створка креста с Глебом, держащим модель пятикупольной церкви.

⁷¹ Энкалпионы коллекции ГРМ датированы Н. Г. Порфиридовым XII в. Экземпляры с чернью со сплеленными рельефными фигурами по концам креста датирует Г. Ф. Корзухина временем ближе середины XII в. О классификации и датировке русских энколпионов см.: Г. Ф. Корзухина. О памятниках «Корсунского дела» на Руси (по материалам медного литья). — Византийский временник, т. XIV, М., 1958, стр. 133; см. также: Т. В. Николаева. Произведения мелкой пластики XIII—XVII вв. в собрании Загорского музея. Загорск, 1960 (далее: Т. В. Николаева. Произведения мелкой пластики...), стр. 12, 18—21; Т. В. Николаева разделяет мнение В. Хвойко, что «медное литье плохо поддается датировке» (там же, стр. 18, 102—103, см. на створке энколпиона XIII в. и на шиферной иконке XIII в. изображения Бориса и Глеба в рост с крестом и мечом в руках). Эту же иконку А. Л. Монгайт (в кн.: А. Л. Монгайт. Рязанская земля. М., 1961, стр. 304, рис. 141) датирует XII в. См. также каменный образец XII—XIII вв. из мелкозернистого песчаника в собрании ГРМ $\frac{ДР}{Кам}$ 244 и XIII—XIV вв. — $\frac{ДР}{Кам}$ 26.

⁷² В. С. Голышенко. К вопросу об изображении князя в Чудовской рукописи XII—XIII вв., стр. 408.

⁷³ Ср.: С. А. Бугославский. К вопросу о характере и объеме литературной деятельности преподобного Нестора. — ИОРЯС, т. XIX, 1914, кн. 1, стр. 131—186; кн. 3, стр. 153—191; F. v. Lilienfeld. Die ältesten russischen Heiligenlegenden.

дователь этот не обратил также внимания на те фрагменты текста, которые решительно сводят на нет его утверждение, что Нестору не был еще известен третий этап культа, отраженный в иконографических памятниках с XII в., на которых князья изображены с оружием и на конях.⁷⁴ В рассказе Нестора прибывших святых узники видят «на росну коню», на конях прибыли также Борис и Глеб, сопутствуемые св. Николой, чтобы наказать работавшую в праздник женщину.⁷⁵ Из того факта, что в анонимном Сказании святые князья никогда не выступают на конях, мы не решились, однако, сделать обратный вывод о взаимоотношении этих произведений. Следует только отметить, что, согласно обоснованной в литературе датировкой Несторова Чтения,⁷⁶ уже в 80-е годы XI в. Борис и Глеб выступали с воинскими атрибутами. Впрочем, о ратной доблести Бориса упоминает и Нестор: «... ратьнии же, яко же услышаша блаженаго Бориса идуша с вои, бежаша: не дерзнуша стати блаженому».⁷⁷ Иконки с конными изображениями князей (оставляем в стороне более поздние) также хронологически не определены и, по всей видимости, древнейшие из них принадлежат XIII—XIV вв.⁷⁸

Что касается изображений, отнесенных В. И. Лесючевским к первой группе (с крестом в руке), то все они принадлежат XII—XIII вв. Древнейшее из них, на эмалях Мстиславова евангелия, где к тому же князья представлены по груди, несколькими годами моложе полной редакции анонимного Сказания.

Итак, рассмотренные В. И. Лесючевским иконографические памятники, посвященные Борису и Глебу, не представляют оснований для хронологического расслоения развития их культа и тем более не обосновывают утверждения о старшинстве Несторова Чтения. Существенные для истории культа Бориса и Глеба в памятниках искусства, они не являются источником, который может быть привлечен для выявления сложной проблематики посвященных им литературных произведений.

Критический разбор исследований иконографии культа Бориса и Глеба привел к заключению, что в сохранившемся виде источники этого типа не бросают света на первичный состав анонимного Сказания и не содержат

Studien zu den Anfängen der russischen Hagiographie und ihre Verhältniss zum byzantinischen Beispeil. Aus der Byzantinistischen Arbeit der DDR, 1, Berlin, 1957, ss. 241, 264—265 (Berliner Byzantinistische Arbeiten, V. V).

⁷⁴ Ср.: В. И. Лесючевский, Вышгородский культ..., рис. 5 (4, 5), рис. 6.

⁷⁵ Д. И. Абрамович. Жития..., стр. 20, 23; С. А. Бугославский. Памятки..., стр. 200, 204.

⁷⁶ Вопреки мнению С. А. Бугославского (обоснованному в указанных выше сочинениях) и следовавшего за ним Л. В. Черепнина (Л. В. Черепнин. Повесть временных лет, ее редакции и предшествующие ей летописные своды. — ИЗ, т. 25, М., 1948, стр. 311—312), относивших составление Чтения о Борисе и Глебе и Жития Феодосия Печерского к началу XII в., мы разделяем мнение А. А. Шахматова, датировавшего эти памятники 80-ми годами XI в. Подробное обоснование этой датировки см.: А. Порре. Chronologia utworów Nestora-hagiografą. — Slavia Orientalis, rocz. XIV, Warszawa, 1965, № 3. s. 287—305.

⁷⁷ Д. И. Абрамович. Жития..., стр. 8; С. А. Бугославский. Памятки..., стр. 187.

⁷⁸ Ср.: ГРМ, коллекция $\frac{ДР}{М}$ 937, 938, 939, 941, 2395, 2399. Не исключена их датировка XV в. Ср. публикуемую Т. В. Николаевой (Т. В. Николаева. Произведения мелкой пластики..., стр. 137—138, № 30) шиферную иконку первой половины XIV в. в сканной оправе. На лицевой стороне Борис и Глеб на конях. Судя по фреске с фигурами двух всадников церкви Бориса и Глеба в Кидекше, расписанной в 80-е годы XII в. (Н. Н. Воронин. Владимир, Боголюбово, Суздаль, Юрьев Польской. М., 1965, рис. 104, стр. 244, 249), изображающей, по мнению Т. В. Николаевой, Бориса и Глеба (Т. В. Николаева. Произведения мелкой пластики..., стр. 21), последние изображались конными и в XII в.

указаний, которые облегчали бы определение отношения этого произведения к Несторову Чтению. Принимаемое до сих пор как аксиома утверждение Д. В. Айналова об утерянном Житии Бориса и Глеба — первоисточнике сохранившихся произведений является прежде всего результатом ошибочного применения ретроспективного метода. Ни серия миниатюр анонимного Сказания в Сильвестровском сборнике XIV в. и более поздних списках, ни памятники станковой живописи, в том числе житийная икона XIV в., не отражают уже начального момента возникновения и формирования иконографии Бориса и Глеба. В течение с лишним двух столетий ее предшествовавшего развития первоначальная серия, если она и была построена на материале исключительно одного литературного произведения, не могла не подвергнуться влияниям со стороны, стремлению художника засвидетельствовать свою начитанность, воздействию и слиянию неоднородных и разновременных систем художественного выражения. Если, однако, первоначальный цикл миниатюр мог быть сюжетно связанным только с иллюстрируемым произведением, то иконописание изначально могло черпать и черпало сюжетную основу для своих композиций из чтения не только одного произведения, хотя бы такого популярного, как анонимное Сказание, но подвергалось воздействию всей литературы, посвященной братьям-мученикам. Достаточно сравнить серии четырех древнейших житийных икон св. Николая XIV в., чтобы убедиться, что ни одна из них не верна исключительно одной из нескольких известных на Руси версий Жития этого святого.⁷⁹ Поэтому-то применение к станковой живописи приемов Д. В. Айналова позволило более четко заметить их методическую ошибочность. Одновременно Э. С. Смирновой удалось с большой полнотой показать воздействие всех трех произведений о Борисе и Глебе на их житийные иконы. Результаты же исследований Д. В. Айналовым Сильвестровского сборника, поддержанные изучением А. В. Арциховским миниатюр Уваровского сборника, представляют интересные данные по истории древнерусской миниатюры вообще и иконографии Бориса и Глеба в особенности. Они устанавливают, что анонимное Сказание не впервые было снабжено иллюстрациями и если даже общий протограф, как показано выше, не выходит за пределы XIV в., то сохранные в рисунке все же кое-где архаизмы, присущие XII—XIII вв., указывают, что начало иллюминирования борисоглебской темы следует быть может, приписать именно этим столетиям. Присутствие в сюжетах миниатюр Сказания в лицевом списке начала XIV в. (протографе Сильвестровского и Уваровского списков) моментов, близких другим произведениям о Борисе и Глебе, являются свидетельством филиаций и перемен, которым подвергся первоначальный цикл прежде всего под влиянием житийной иконописи и тех серий миниатюр, которые сопутствовали летописному рассказу о Борисе и Глебе.

Из факта асинхронности серии миниатюр, доведенной до описания событий 1072 г. в протографе Сильвестровского и Уваровского списков, с его текстом, представляющим полную редакцию Сказания, завершаемую

⁷⁹ В. И. Антонова. Московская икона начала XIV в. из Киева и «Повесть о Николе Зарайском». — ТОДРА, т. XIII, М.—Л., 1957, стр. 375—392. Ср. также снимки и описания житийных икон Николы в Гос. Третьяковской галерее: В. И. Антонова, Н. Е. Мнева. Каталог, т. I, №№ 156, 172, 175, 182, 211, 214, 302; т. II, №№ 407, 452, 557. Характерно, что ни одна из серий изображений на этих житийных иконах не повторяется, хотя сюжетные и художественные воздействия очевидны. Ср. с текстами Жития у В. О. Ключевского (в кн.: В. О. Ключевский. Древнерусские жития святых как исторический источник. М., 1871, стр. 453—459); ВМЧ, под 6 декабря, стр. 589 и сл., 695 и сл.; Леонид, архим. Житие и чудеса св. Николая Мирликийского и похвала ему. — ПДП, № 34, СПб., 1881—1882.

изложением борисоглебских торжеств 1 и 2 мая 1115 г., нельзя делать вывода о лицевом Житии Бориса и Глеба в утерянной первоначальной редакции начала XII в. Анализ иконографического и рукописного наследия не дает к этому достаточных оснований. Нельзя, конечно, исключить возможность того, что в лицевом проторигинале текст и миниатюры завершались событиями 1072 г. и редактор лицевого протографа Сильвестровского и Уваровского списков решил продолжить его иллюминирование; однако мастеру-миниатюристу не хватило творческого воображения, чтобы заполнить оставленные для этой цели свободные листы.⁸⁰ Но и принятие этой точки зрения оставляет открытым вопрос: отражал ли этот лицевой первооригинал первичную или вторичную редакцию анонимного Сказания? Рукописи не подтверждают этого.⁸¹ Из анализа содержания анонимного Сказания не следует также, что первоначальная редакция завершается описанием торжества 20 мая 1072 г.⁸²

⁸⁰ Иллюстрированию текста до конца могли помешать внешние обстоятельства. Такой вывод подсказывает судьба тверской рукописи Хроники Георгия Амартола, где оставлены пустые места для миниатюр и часть их недоделана. См.: О. И. Подобедова. Миниатюры..., стр. 12, 36, 44—46.

⁸¹ Кроме изложенного выше, автором учтены результаты археографического изучения рукописей произведений о Борисе и Глебе С. А. Бугославским.

⁸² Вопросы сложения и хронологии анонимного Сказания в его составных частях рассмотрены подробно автором в исследовании «Предание о Борисе и Глебе в древнерусской письменности XI—начала XII в.» (рукопись на польском языке). Изложение итогов исследования на русском языке см. в публикации резюме докладов на V Международном конгрессе славистов в Софии в 1963 г. (в печати).

Г. К. ВАГНЕР

«Моление Даниила Заточника» — скульптура Георгиевского собора — «Слово о погибели Рускыя земли»

Все три перечисленные в заглавии произведения никогда еще не объединялись и, на первый взгляд, как будто необъединимы: стиль «Моления» близок к памфлету, «Слово» приближается к лирической поэме, а скульптура Георгиевского собора до последнего времени вообще хранила «каменное молчание». Но в этих трех произведениях много родственного. Более того. Они могут быть сравнены с высказываниями как бы одного лица, находящегося в разных жизненных ситуациях: в положении личного бедствия, вышедшего из этого бедствия и вновь потерявшего все, но уже не лично, а со всем русским народом. В чем здесь дело? Нижеследующие строки представляют не решение, а скорее постановку вопроса, могущего бросить новый свет на взаимоотношения древнерусской литературы и искусства.

«Моление Даниила Заточника» почти единогласно относится к времени княжения в Переславле-Залесском Ярослава Всеволодовича (1213—1238), а Н. Н. Ворониным эта дата сужается до 20-х годов XIII в.¹ Георгиевский собор в г. Юрьеве-Польском построен в 1230—1234 гг. братом Ярослава Всеволодовича Святославом. Таким образом, наши памятники сближаются хронологически, территориально и даже средой возникновения.

Уже одно это не могло не наложить на них печать общности, что не ускользнуло от внимания Н. Н. Воронина, исследовавшего «Моление». В настоящее время, после теоретической реконструкции и идейно-художественного истолкования скульптуры Георгиевского собора,² черты общности можно значительно увеличить и конкретизировать. При этом точек соприкосновения между «Молением» и скульптурой Георгиевского собора оказывается так много, что для ясности можно прибегнуть к методу параллелизации, как это делается при сличении разных редакций одного произведения и как это сделал сам Н. Н. Воронин, сличая текст «Моления» с текстом «Слова Даниила Заточника». В левой колонке приводятся наиболее характерные места «Моления»,³ причем разрядкой выделены

¹ Доклад Н. Н. Воронина на секторе славяно-русской археологии Института археологии АН СССР 1 декабря 1960 г.

² Г. К. Вагнер. Скульптура Владимиро-Суздальской Руси. Г. Юрьев-Польской. М., 1964.

³ По Чудовскому списку. См.: Н. Н. Зарубин. Слово Даниила Заточника по редакциям XII и XIII вв. и их переделкам. Л., 1932, стр. 53 и сл.

строки, свойственные именно «Молению», а не «Слову Даниила Заточника». В правой колонке — соответствующие черты скульптуры Георгиевского собора.

1. «Княже мой, господине! Помяни мя во княжении своем... аз един жадаю милости твоея, аки елень источника водного». (Князем «замещается» Господь).

1. Ктиторский портрет князя Святослава помещен на западном притворе выше двух рельефов Спаса Нерукотворного (рис. 1).

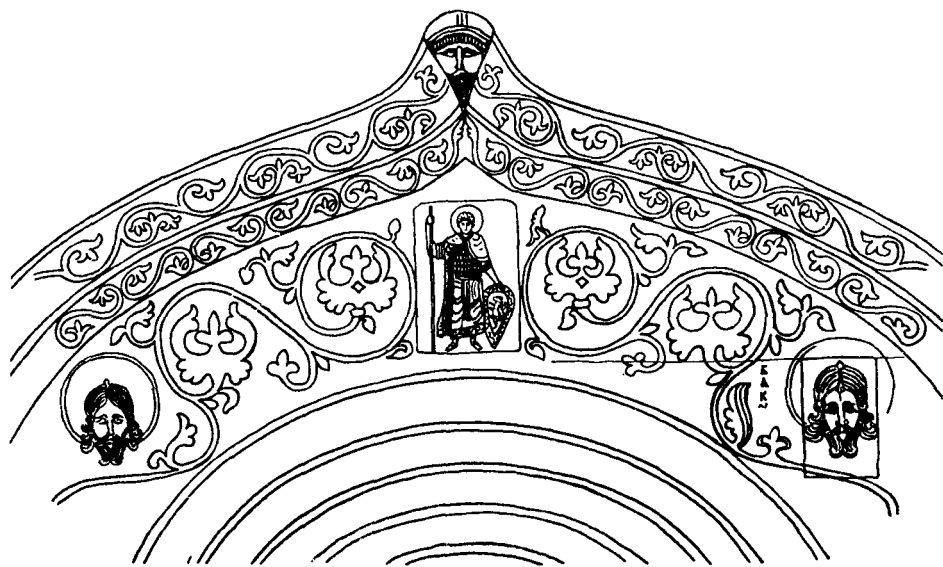


Рис. 1. Ктиторский портрет князя Святослава Всеволодовича наверху северного притвора Георгиевского собора в Юрьеве-Польском (реконструкция А. В. Столетова).

2. «Княже мой, господине! Яви ми зрак лица твоего... Образ твой красен... Ланиты твоя яко сосуд ароматы... Вид твой яко ливан избран; очи твои яко источник воды живы».

(Идеализация облика князя).

3. «Нищ бо, а мудр... Храбра, княже, борзо добудешь, а умен дорог. Мудрых полцы крепки и гради тверды... Давид рече: словеса твоя паче меда устом моим. Соломон рече: уста медвенные — словеса добрая; уста праведного каплют премудрость».

(Библейское обоснование важности мудрых людей при князе).

4. «Златом бо мужей добрых не добудешь, а мужми злато, и серебро, и градов добудешь».

(Панегирик мужам, воинам — опоре князя).

5. «Княже мой, господине! Яко же дуб крепится множеством кореня, тако и град наш твоею державою... Ко-

2. Лицо князя Святослава предельно идеализировано. Оно холеное, с пухловатыми гладкими щеками, большими добрыми глазами, прилежно расчесанной бородой, усами и челкой волос над бровями (рис. 2).

3. В скульптуру введен большой пророческий чин с изображениями пророков Давида и Соломона во главе. Рельефы Давида и Соломона приближены к изображениям патროнов владимиросуздалских князей, в руках их развернутые свитки с мудрыми изречениями. «Похвала мудрости» отражена и в рельефах двух Китоврасов на стене княжеской ложи.

4. Много «масок» княжеских воинов вперемежку с масками львов (символ храбрости) изображено на стене княжеской «ложи». Головы воинов изображены на капителях и даже на барабане главы.

5. Изобилие рельефов святых воинов — патროнов владимиросуздалских князей. Св. Георгий с гербовым щитом,

раблю глава кормник, а ты, княже, людем своим... Тело крепится жилами, а мы, княже, твою державою... Гусли строятся персты, а град наш твою державою».

(*Панегирик сильной княжеской власти*).

6. Княже мой, господине! Орел птица царь надо всеми птицами, а осетр над рыбами, а лев над зверми, а ты, княже, над переславы. Лев рыкнет, кто не устрашится; а ты, княже, речеши, кто не убоится?».

(*Сравнение князя с царем*).

7. «Воспоет, рече, ряп, созовет птенца, их же роди и их же не роди; тако и ты, княже, многи слуги совокупи, не токмо своя, домочадца, но и от инех стран совокупи притекающа к тебе...».

(*Хвала князю — собирателю иноплемненных «мужей»*).

8. «Весна украшает землю цветы, а ты нас, княже, украшаеши милостию своею... Земля плод дает обилия, древесна оwoшь; а ты нам, княже, богатство и славу... Ни моря уполовню вычерпать, ни нашим иманием дому твоего истощити».

(*Сравнение богатства княжеского двора с изобилием природы*).

9. «Лучши ми есть тако скончати живот свои, нежели, восприимиши ангелскии образ, солгати».

(*Неприятие монашеского аскетизма*).

10. «Княже мой, господине! Ратори, могистри, дуксове... форозе — и те имеют честь и милость у поганых салтанов».

(*Требование чести и милости княжеским мужам*).

11. «О града, «лучше», «птица», «сыч», и т. д. вместо: «плот», «лепше», «потка», «нетопырь» и т. д. в «Слове Даниила Заточника».

(*Конкретизация литературного языка*. Отмечено Н. Н. Ворониным).

на котором изображена эмблема силы — лев. Остальные воины включены в деисусный чин и приравнены к апостолам, это сравнение распространяется и на самих князей. Идея покровительства неба владими́ро-суздальским князьям пронизывает собою всю скульптуру Георгиевского собора. При этом князь выступает в окружении «мужей».

6. Изображения львов помещены по бокам входов, на княжеской «ложе», по бокам окон и на барабане главы. Барсовидный лев — эмблема владими́ро-суздальских князей — изображен на геральдическом щите, который держит св. Георгий.

7. Кроме князя Святослава, на стенах собора изображены воины разного этнического облика (рис. 3).

8. В основании всей скульптурной системы Георгиевского собора, символизовавшей Владимиро-Суздальскую землю, дана картина цветущей природы в виде пышных «деревьев жизни» с птицами и зверями у корней. Роскошный растительный орнамент заполняет все свободные от рельефов участки стен, создавая картину красоты и изобилия владими́ро-суздальской земли.

9. Во всей скульптуре Георгиевского собора, несмотря на обилие религиозных сюжетов, мощно и оптимистично звучит гимн красоте мироздания, в котором тонет церковный идеал аскетизма.

10. Изображения княжеской «гридыбы» вынесены на узловы́е места фасадов — на подзакомарные капители — и даже венчают барабан главы.

11. Конкретизация художественных образов: вместо условного «древа жизни» — более народная его форма, с введением элементов реальной флоры (ирис, ромашка); вместо абстрактных общесредневековых грифонов — более национально-сказочные их образы; вместо чудовищных парных львов об одной голове — мирно дремлющие львы; появление национального типажа в изображениях святых.

Таковы самые общие результаты «визуального» сравнения текста «Моления Даниила Заточника» и реконструированного «иконографического текста» (термин А. Н. Грабара⁴) скульптуры Георгиевского собора.⁵ Они

⁴ А. Н. Грабар. Светское изобразительное искусство домонгольской Руси и «Слово о полку Игореве». — ТОДРА, т. XVIII, М.—Л., 1962, стр. 261.

⁵ Параллелизация текстов «Моления» и скульптуры Георгиевского собора в двух колонках, конечно, не означает композиционного их тождества. Если в «Молении» мысль автора отправлялась от характеристики князя, а затем переходила к оценке

говорят о многом. Но «Моление» и скульптуру собора следует сравнивать не только по бросающимся в глаза общим местам текста, но и в более крупном плане. Большая начитанность автора «Моления», обилие цитат и житейских притч, вольность обращения с ними, усиление церковных и фольклорных мотивов, усложнение изобразительного языка и композиции произведения, уподобление его «Пчеле» — все это находит поразительные параллели в скульптуре Георгиевского собора. Мастера скульптуры проявили громадную эрудицию в знании искусства Востока, Византии, Западной Европы и самой Руси. Они обращались с византийской иконографией довольно свободно, ввели в скульптуру много таких мотивов, каких не было ранее (драконы, сирены, мужские маски), заполнив резьбой буквально каждый камень, что превратило фасады здания в своеобразный «рог изобилия». Конечно, в изначальной системе скульптуры Георгиевского собора было несравненно больше стройности, чем в литературной структуре «Моления»,⁶ но в смысле «распространения и умножения изречений», как выражался И. Н. Жданов,⁷ «Моление» очень родственно скульптуре здания.

Такая же родственность наблюдается и в смысле усиления в сравниваемых памятниках личного авторского начала. Относительно «Моления» это отмечено давно.⁸ В резьбе Георгиевского собора об этом стало возможно говорить лишь после ее теоретической реконструкции. При этом я имею в виду не столько общее отличие индивидуализированной скульптуры Георгиевского собора от эпического стиля скульптуры Дмитриевского собора, сколько различие в ней руки определенного мастера, о котором будет речь ниже. Как и в «Моле-



Рис. 2. Рельефное изображение князя Святослава Всеволодовича (Георгиевский собор в Юрьеве-Польском).

мудрых мужей и восхвалению богатства князя, то в скульптуре правильнее говорить об обратном ходе мыслей: сначала воспевается природа, лежащая в основании всего, а затем на фоне ее развертывается картина могущества владимиросуздальских князей. Это важно для дальнейшего сравнения скульптуры со «Словом о погибели Рускыя земли».

⁶ Следует учитывать, что программа скульптуры Георгиевского собора была предметом предварительной разработки и согласования, а написание «Моления» и лежащего в его основе «Слова Даниила Заточника» было индивидуальным и единовременным творческим актом. Но если сравнивать «Моление» и скульптуру Георгиевского собора с учетом всех изменений и переделок, то «Моление» окажется более стройным, чем скульптура.

⁷ И. Н. Жданов. Слово Даниила Заточника. — Сочинения, т. 1, СПб., 1904, стр. 323—325.

⁸ Н. К. Гудзий. Моление Даниила Заточника. — В кн.: История русской литературы, т. II, ч. 1. М.—Л., 1946, стр. 40.

нии», перед нами новый жанр скульптуры, отличный от владими́ро-суздальского искусства XII в.

Ввиду такого множества черт сходства необходимо отдать себе отчет в том, что здесь является общими «чертами эпохи», что можно считать общим в более конкретно-историческом, «областном» плане и, наконец, что остается общим за вычетом того и другого.



Рис. 3. Рельефные «маски» княжеской гридбы на капителях Георгиевского собора в Юрьеве-Польском.

К «чертам эпохи», по-видимому, следует отнести все то, что касается вопросов общего стиля. Я имею в виду, конечно, не такие специфически литературные особенности «Моления», как афористичность (впрочем, это тоже «черта эпохи», но не черта всего искусства эпохи) или особенности сугубо личной манеры автора, как например элементы скоморошества, а черты более широкого художественного плана. В первую очередь здесь следует отметить известное освобождение художественного языка (литературного и скульптурного) от средневековых архаизмов. Оно началось во Владимирском летописном своде 1212 г.,⁹ продолжено в «Молении» (см.

⁹ Д. С. Лихачев. Русские летописи и их культурно-историческое значение. М.—Л., 1947, стр. 278—279.

текст 11 левой колонки) и в равной степени характеризует скульптуру Георгиевского собора. К этой же области относятся такие черты, как большая изобразительность и яркость картин, сравнений, реалистическая конкретность в деталях, свобода в цитатах, слияние книжного и фольклорного, усложнение ткани произведений, усиление личного начала в них, что в равной степени характеризует «Моление», скульптуру Георгиевского собора, галицкое летописание¹⁰ и т. д. Все это было результатом интенсивного развития светской городской культуры, подъема городских слоев населения, и даже в стилистических грубостях «Моление» представляло не снижение стиля, а его поступательное движение в смысле освобождения от церковности.

Идея сильной княжеской власти и ее «тератологическое оформление» (ср. тексты 5 и 6) тоже может считаться «чертой эпохи», так как аналогичные явления наблюдаются в Галицко-Волынской Руси. В галицкой летописи князь Роман называется «самодержцем всея Руси», его сила сравнивается с львом, ненависть к врагам — с рысью, а быстрота передвижения — с орлом.¹¹ Сын Романа князь Даниил сравнивается с матицей пчелиного улья, с источником, к которому приникают жаждущие,¹² т. е. перед нами набор тех же сравнений, что и в «Молении» (ср. текст 1, 5, 6 левой колонки).

Однако, хотя идеи сильной княжеской власти зрели и в Галицко-Волынской Руси, их все же нельзя отождествлять с тем, что происходило на Северо-Востоке. Это были синхронные процессы, но в них слишком много специфического.¹³ И не случайно, что идейно-художественное родство галицкого летописания, «Моления Даниила Заточника» и скульптуры Георгиевского собора при более аналитическом сравнении последней с «Молением» превращается в своего рода «генетическое родство».

Образ сильного, прекрасного князя-господина, конечно, довольно шаблонен, но «замещение» князем-господином самого господа (!) впервые развернуто в «Молении»¹⁴ и отразилось в скульптуре Георгиевского собора. Прославление княжеской силы нашло в скульптуре бесконечные вариации, начиная с прославления святых воинов — патронов князей и кончая рельефом св. Георгия с геральдическим щитом. Своей кульминации оно достигло в рельефе князя Святослава, размещенном выше рельефов Спаса Нерукотворного.

Далее, если «дружинная» тема в «Молении» восходит к «Слову Даниила Заточника», то в скульптуре Георгиевского собора она настолько нова, что следует предположить какие-то особые обстоятельства ее возникновения, особое идейное движение, имевшее место между возникновением «Слова Даниила Заточника» и временем сооружения собора, т. е. синхронно возникновению «Моления». По-видимому, не только при дворе Ярослава Всеволодовича, но и при дворе его брата Святослава в 20—30-х годах XIII в. задавали особый тон дворовые люди и гридьба, занимающие большой удельный вес и в «Молении», и в скульптуре Георгиевского собора. Любопытно, что в скульптуре собора, как и в «Молении», это не столько «домочадцы», сколько «от инех стран притекающая», так как

¹⁰ Там же, стр. 248—258. См. также: Л. В. Черепнин. Летописец Даниила Галицкого. — Исторические записки, № 12, М.—Л., 1941, стр. 233 и сл. Н. Н. Воронин. Зодчество Северо-Восточной Руси XII—XV веков, т. II. М., 1962, стр. 14.

¹¹ ПСРЛ, т. II, СПб., 1843, стр. 155.

¹² Там же, стр. 175.

¹³ В. Т. Пашуто. Очерки по истории Галицко-Волынской Руси. М., 1950, стр. 181.

¹⁴ Д. С. Ляхачев. Социальные основы стиля «Моления» Даниила Заточника. — ТОДРА, т. X, М.—Л., 1954, стр. 116.

лица гридников в большинстве своем не русского облика. И можно ли придумать большую «честь и славу» для княжеских мужей, как расположить их изображения в верхних частях собора, где по христианской традиции, было место святым мученикам! Это было не только новшеством, но и дерзостью, таким же вольнодумством, как и свободное обращение с цитатами из Священного писания у автора «Моления». Думаю, что вместе с этим мы приближаемся и к ясно намеченной в «Молении» теме свободы личности.¹⁵

Из сказанного можно заключить, что скульптура Георгиевского собора, как и «Моление», обращалась не только к князю, но и к широкому кругу служилых людей, а также к горожанам. О последнем позволяет думать трактовка темы Земли в скульптуре.

Тема княжеского изобилия есть и в «Слове Даниила Заточника», и в скульптуре Дмитриевского собора. Но в «Слове» она не развита, а в скульптуре Дмитриевского собора — растворяется в полумифической фантастике. В «Молении» и скульптуре Георгиевского собора она конкретна. Картина цветущего сада в резьбе Георгиевского собора — это не рай, а одновременно и Владимиро-Суздальская, и Русская земля вообще.¹⁶ Но и то и другое преломлено через идею богатства и силы владими́ро-суздальских князей, которыми держится «держава». Отсюда прямой путь к теме рога изобилия, которая звучит в «Молении» (ср. текст 8 в левой колонке). Кстати сказать, и в представлении автора «Моления» рай — это не библейский парадиз, а реальный фруктовый сад.¹⁷

Апология красоты мира определила сходство скульптуры Георгиевского собора с «Молением» и в отношении авторов к церковным сюжетам. Значительное увеличение их в наших памятниках по сравнению со «Словом Даниила Заточника» и скульптурой Дмитриевского собора говорит не об усилении церковности как таковой, а об углублении политического сознания, о более прочном обосновании государственной политики владими́ро-суздальских князей.¹⁸

Интересна еще одна черта «генеалогического родства» скульптуры Георгиевского собора и «Моления». В «Молении», по замечанию Н. Н. Воронина, тактично опущено упоминание о Новгороде, с которым у Ярослава Всеволодовича были связаны неприятные воспоминания о политических неудачах. То, что это было сделано умышленно, т. е., что упоминание о Новгороде имело определенный смысл, говорит сохранение определенных «новгородизмов» в скульптуре Георгиевского собора (этимассия над Распятием, богоматерь Знамение, целители Козьма и Дамиан, китоврасы, расположение композиции Вознесение вверху скульптурной системы). Интерес к «новгородской проблеме» у Ярослава и Святослава был общий, об этом, конечно, велись оживленные дебаты при их дворах. В «Молении» это заставило автора обойти большую тему, а в скульптуре Георгиевского собора незачем было ее обходить, наоборот, были все условия для ее демонстрации.

Остановимся в заключение на такой общей особенности «Моления» и скульптуры Георгиевского собора, которая, пожалуй, наиболее сближает наши памятники. Я имею в виду текст «Моления» о воинской чести и ми-

¹⁵ См.: Н. К. Гудзий. Моление Даниила Заточника, стр. 40 и сл.

¹⁶ Г. К. Вагнер. Скульптура Владимиро-Суздальской Руси, стр. 156—162.

¹⁷ Д. С. Лихачев. Социальные основы стиля «Моления» Даниила Заточника, стр. 109.

¹⁸ Именно такое значение этой особенности в литературе Северо-Восточной Руси давно и очень тонко отметил И. Некрасов. См.: И. Некрасов. Зарождение национальной литературы в Северной Руси. Одесса, 1870, стр. 146—147.

лостях (текст 10 левой колонки) и упомянутые резные «маски» воинов на капителях собора. И в том и в другом до сих пор остается какая-то загадочность.

В тексте «Моления» от лица автора говорится: «Княже мой, господине! Коболязи бо и коврели, фрязи, лютери, нагистови, башгордид, ковари, офорозе, ратори, могистри, дуксове, боркошди, форозе — и те имеют честь и милость у поганых салтанов».¹⁹ Не будем касаться мнений тех исследователей, которые считали этот текст поздним привнесением в «Моление», так как ошибочность этих мнений давно доказана. Н. Н. Воронин привел интересные данные, дополняющие мысли А. И. Лященко²⁰ о связи цитированного текста с Галицко-Волынской Русью и далее с Венгрией. Дело в том, что владимиристо-суздальские князья и в первой трети XIII в. интересовались жизнью Галицко-Волынской Руси, даже поддерживали родственные связи с ее князьями.²¹ Через Галицко-Волынскую Русь, по мнению Н. Н. Воронина, в Переславль-Залесский и могло попасть неизвестное нам литературное сочинение, использованное автором «Моления».

В рассматриваемом тексте «Моления» обращено особое внимание на бесстрашие в проявлении рыцарской верности, за что рыцари («ратори») и удостаиваются «чести и милости». Любопытен перечень людей, заслуживающих королевских милостей. Могистри (магистры), ратори (рыцари) и дуксове (вожди, воеводы) не нуждаются в объяснении. Сложнее обстоит с остальными. По разысканиям А. И. Лященко, башгородид и ковари — это названия венгров; королязи — венгерские каролинги; фрязифорозе-офорозе — это всадники.²² Таким образом, перед нами разнообразный западноевропейский «вассалитет», ближайшее королевское окружение, своего рода королевская «гридьба». Мне думается, что сведения об этом «вассалитете» могли просочиться в «Моление» и внелитературным путем, через какого-либо галицко-волынского выходца при дворе князя Ярослава, в каких в то время не было недостатка (ср. текст 7 — «от инех стран притекающая к тебе»). На основании специального исследования сейчас можно утверждать, что галицко-волынского происхождения был и главный мастер скульптуры Георгиевского собора — Бакун.²³ Конечно, размещая по капителям Георгиевского собора изображения гридников, Бакун мог выполнять пожелание князя Святослава, который был удачливым военачальником и, вероятно, всячески жаловал при своем дворе «воев». Но не исключено, что, приняв участие в разработке программы скульптуры, Бакун сам подсказал князю эту идею, несомненно знакомую ему по западноевропейским образцам, т. е. из того же источника, откуда появились в «Молении» сведения о разных могистрах, раторях и форозях. Уже отмечалось, что облики «воев» не русские. Они ближе всего к тем степнякам, которые проникали и в русскую, и в венгерскую «дружину», заноса с собою свои моды. П. Голубовский отмечал, что венгерская знать под их влиянием стала «брить бороды и стричь во-

¹⁹ Н. Н. Зарубин. Слово Даниила Заточника по редакциям XII и XIII вв. и их переделкам, стр. 70—71.

²⁰ А. И. Лященко. Из комментария к «Молению» Даниила Заточника. В кн.: Историко-литературный сборник, посвященный В. И. Срезневскому. Л., 1924, стр. 412—419.

²¹ Н. Н. Воронин. Зодчество Северо-Восточной Руси, т. II, стр. 125.

²² А. И. Лященко. Из комментария к «Молению» Даниила Заточника, стр. 412—419.

²³ Г. К. Вагнер. К вопросу о главном мастере Георгиевского собора. — Советская археология, М., 1966, № 3.

лосы, как половцы, и носить тюркские колпаки».²⁴ То же самое могло происходить и при дворах русских князей. Закрученные вверх усы на рельефном портрете князя Святослава Всеволодовича могут быть отражением кочевнической моды.

Мастер Бакун был очень сведущ в западноевропейской романской скульптуре, через которую и проявлял большой интерес к светским мотивам в архитектурном декоре. Скорее всего, Бакун мог предложить князю Святославу изобразить на щите св. Георгия вздыбленного («восстающего», по геральдической терминологии) льва, так как подобные мотивы были уже в ходу в западноевропейской феодальной геральдике.

Так или иначе, но ни цитированный выше текст «Моления» о «ратоярх», ни рельефы воинов на капителях Георгиевского собора не представляются какими-то случайными и изолированными явлениями, они восходят к общему источнику, каким могли быть галицко-волынские выходцы при дворах Ярослава и Святослава Всеволодовичей. Таким же галицко-волынским выходцем представляется и мастер Бакун. Я не исключаю, что Бакун был знаком не только с «Молением» (если, конечно, оно было написано до 1230 г.), но и с его автором, жившим почти рядом с г. Юрьевом-Польским. Во всяком случае круг их интересов и знаний был один и тот же. Только один творил в условиях признания своего дарования, а другой изливал горечь своего отстранения от двора. Так представляется мне взаимоотношение скульптуры Георгиевского собора и «Моления Даниила Заточника».

Вскоре после нашествия татаро-монголов в той же Владимиро-Суздальской земле было создано небольшое, но замечательное литературное произведение — «Слово о погибели Рускыя земли»,²⁵ которое некоторые исследователи относят к 60-м годам XIII в. и считают введением к Житию Александра Невского.²⁶ Первый издатель «Слова», Х. М. Лопарев, видел в его авторе переславца, с чем согласен и Н. К. Гудзий,²⁷ а также, по-видимому, А. В. Соловьев.²⁸ Таким образом, перед нами произведение, географически, хронологически и даже «областнически» тесно примыкающее к «Молению Даниила Заточника» и скульптуре Георгиевского собора. Оно примыкает к ним и идейно-художественно, как бы синтезируя в них все самое главное.

1. Идея изобилия княжеского двора в «Молении» через картину цветущей Владимиро-Суздальской земли в скульптуре Георгиевского собора развивается в «Слове» до всеобъемлющего поэтического образа «украшно украшенной» Русской земли, которая «многими красотами удивлена еси».²⁹

2. Концепция сильной «державы» в «Молении» как бы воплощается в скульптуре Георгиевского собора, символизирующей покровительствуемое богоматерью владимиросуздальское княжество, и развивается в широчайшую географическую и политическую панораму Русской земли: «отселе до угор и до ляхов..., до литвы, до немец..., до корелы..., от моря до болгарь..., от черемис до мордвы — то все покорено было ...

²⁴ П. Голубовский. Половцы в Венгрии. — Университетские известия, Киев, 1889, № 12, стр. 57—58.

²⁵ Н. К. Гудзий. О «Слове о погибели Рускыя земли». — ТОДРА, т. XII, М.—Л., 1956, стр. 528—545, особенно стр. 542.

²⁶ См. критику этих мнений там же.

²⁷ Там же, стр. 542.

²⁸ А. В. Соловьев. Заметки к «Слову о погибели Рускыя земли». — ТОДРА, т. XV, М.—Л., 1958, стр. 102.

²⁹ Н. К. Гудзий. Хрестоматия по древней русской литературе. М., 1947, стр. 154.

великому князю Всеволоду». По-видимому, в этом перечислении народов следует видеть не только границы русской земли, как они рисовались автору, но и факт включения в них по крайней мере некоторых из перечисленных народностей. Если это так, то предвосхищение этой идеи можно видеть в развернутом по капителям Георгиевского собора цикле разноэтнических масок.

3. Образы «Слова»: «дубравы чистые», «поля дивные», «винограды обителны», «звери различные» и «птицы бесчисленные», т. е. своего рода земной рай, через изображение богатейшей флоры и фауны в скульптуре Георгиевского собора, восходят к идее рая — фруктового сада в «Молении».

4. «Князья грозные» и «вельможи многие» «Слова» продолжают идеи и образы «Моления» и скульптуры Георгиевского собора, причем и в «Слове» автор отталкивается от образа князя Ярослава Всеволодовича, которого автор «Моления» сравнивал с грозным львом.

5. «Города великие» и «дома церковные» в «Слове о погибели» — это то, о чем мечтал и автор «Моления». Автор «Слова», конечно, исходил из реальных городов и домов церковных Владимиро-Суздальской земли, представлявших яркое явление не только русской, но и общеевропейской истории.

6. Народные эпитеты и фольклорные образы одинаково свойственны всем трем памятникам.

Конечно, приведенные примеры далеко не исчерпывают родства «Слова о погибели Руския земли» со сравниваемыми памятниками, но задачи и размеры статьи позволяют ограничиться сказанным. Важно отметить поразительное совпадение архитектоники зачина «Слова» с перечислением всех «чудес» Русской земли и программы скульптуры Георгиевского собора, в которой «многие красоты» Владимиро-Суздальской земли развертываются в том же порядке: сначала общая панорама природы (орнамент первого яруса), затем «винограды обителны», звери и птицы (орнамент второго яруса), на фоне чего демонстрируется сила и мощь владимиросуздальских князей в виде многочисленных патрональных рельефов. Если это единство в последовательности развертываемых картин можно отнести за счет естественно-логического процесса мысли, то единство идейно-образное говорит не только об историческом родстве замыслов, но и об «авторском соприкосновении» (см. ниже). И это тем более примечательно, что авторы сравниваемых произведений творили в различных жизненных обстоятельствах и эмоциональное отношение к действительности у них было разное. Создается такое впечатление, что автор «Слова» в своем поэтическом порыве исходил из тех же сокровенных мыслей и чувств, которые двигали создателями скульптуры Георгиевского собора и которые ощутимы уже у автора «Моления Даниила Заточника».

Можно ли в авторе «Слова» видеть автора «Моления», как думали Х. М. Лопарев, а вслед за ним В. А. Келтуяла³⁰ и некоторые другие? Фактических данных для этого нет, но идейное родство всех трех памятников настолько велико, что в авторе «Слова» следует видеть человека, очень близкого к княжеским дворам Переславля-Залесского и Юрьева-Польского,³¹ следовательно, могущего быть знакомым и с автором «Моления», и с мастером Бакуном.

³⁰ В. А. Келтуяла. Курс истории русской литературы, ч. 1, кн. 1. СПб, 1913, стр. 793.

³¹ А. В. Соловьев считает, что автором «Слова о погибели Руския земли» был «дружинный певец» князя Ярослава Всеволодовича (А. В. Соловьев. Заметки к «Слову о погибели Руския земли», стр. 102).

Древнерусская, особенно домонгольская, культура по природе своей поразительно синтетична, поэтому взаимоотношения литературы и изобразительного искусства были очень глубокими и многосторонними. В настоящей статье этот вопрос нельзя осветить даже схематично. Сопоставление «Моления Даниила Заточника», скульптуры Георгиевского собора и «Слова о погибели Руския земли» показывает, что среди прочих форм взаимосвязи литературы и изобразительного искусства могло иметь место и прямое «авторское соприкосновение». Под «авторским соприкосновением» я имею в виду если не вполне возможный «личный контакт» авторов, то совершенно несомненное заведомое знание их друг о друге и интерес друг к другу в творческом, идейном смысле. Идейно-художественное единство их творчества обуславливалось не только общностью конкретно-исторических условий, но и единством умонастроения, интересов, образов, идеалов, что заставляет думать о какой-то более тесной связи между авторами рассмотренных здесь произведений. Конечно, отсюда не вытекает, что между нашими памятниками можно ставить знак тождества. В них много специфического. При этом несколько разбросанные идеи и образы «Моления» синтетизированы и обогащены в «Слове», пройдя, как через обогатитель, через скульптуру Георгиевского собора. Так представляется мне взаимоотношение всех трех памятников. В нем не очень многое изменится, если даже признать, что «Слово о погибели Руския земли» действительно было написано в связи с Житием Александра Невского.

Сопоставление «Моления Даниила Заточника», скульптуры Георгиевского собора и «Слова о погибели Руския земли» дает лишний материал для высокой оценки идейно-художественной жизни Владимиро-Суздальского княжества даже после раздробления его на уделы. Оно позволяет отвергнуть антиисторический взгляд на «печалование» Александра Невского о всей Русской земле (т. е. включая Новгород) как на унаследованное дедовского уважения к новгородскому вечевому строю, а не отцовского стремления к единой русской государственности.³² Это стремление было связано, конечно, не с одним Ярославом Всеволодовичем,³³ но и с его братьями Юрием и Святославом, которые после смерти их отца — Великого Всеволода III сумели сохранить единство Владимиро-Суздальской земли.³⁴ Отсюда — особая идейно-художественная глубина памятников литературы и искусства Северо-Восточной Руси начала XIII в. От них идет линия развития к Повести об Александре Невском,³⁵ к повести о князе Васильке, к тверской Повести об убиении князя Михаила Ярославича, к псковской Повести о Довмонте, к похвале князю Юрию Всеволодовичу в Лаврентьевской летописи, к образам святых воинов в Федоровском евангелии, к композициям московских иконостасов со св. Георгием, Дмитрием Солунским и апостолом Андреем — «просветителем» Руси, а также ко многим другим родственным произведениям, в горниле которых рождалась великорусская культура.

³² В. Л. Комарович. Повесть об Александре Невском. — В кн.: История русской литературы, т. II, ч. 1, стр. 56—57.

³³ Ср. развернутую характеристику князя Ярослава Всеволодовича в указанной выше работе А. В. Соловьева.

³⁴ А. Е. Пресняков. Образование великорусского государства. Пгр., 1920, стр. 47.

³⁵ В свете отмеченных выше галицких связей «Моления» и скульптуры Георгиевского собора приобретает еще более прочную почву установленная Д. С. Лихачевым галицкая литературная традиция в Житии Александра Невского. См.: Д. С. Лихачев. Галицкая литературная традиция в Житии Александра Невского. — ТОДРЛ, т. V, М.—Л., 1947, стр. 36—56.

В. Г. БРЮСОВА

Фреска Вседержителя новгородской Софии и легенда о Спасовом образе

Среди многочисленных легенд, созданных на почве Новгорода вокруг памятников живописи и архитектуры,¹ несомненно наибольшую популярность получила легенда о Спасовом образе. Легенда входит составной частью в «Сказание о св. Софии».² Приведем текст «Сказания».³

«В лето 6553. Заложил великий князь Владимир Ярославич, а внук великаго князя Владимира Киевского и всея России, крестившаго Русскую землю, в Великом Новеграде церковь каменную святых Софии, при втором епископе Луки; а делали ю 7 лет, и устроиша вельми прекрасну и превелику; а в том время служили во храме святых праведных богоотцев Иоакима и Анны. И устроив церковь приведоша иконных писцов из Царяграда, и начаша подписывати во главе, и написаша образ Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа со благословящею рукою. Во утрий день виде епископ Лука образ господень написан не благословящею рукою, иконописцы же писаша по три утра, и на четвертое утро глас бысть от образа Господня, иконным писцом глаголющ: Писари, писари, о писари! не пишете Мя благословящею рукою, напишите Мяс жсатою рукою, Аз бо в сей руке моей сей великий Новъград держу; а когда сия рука моя распространится, тогда будет граду сему скончание».⁴

В «Сказании», как и во многих древних легендах и сказаниях, реальные исторические факты и события тесно переплетаются с поэтическим вымыслом, стирается грань между естественным и сверхъестественным. В начале «Сказания» повествуется в стиле летописной записи о построении и росписи Софийского собора, затем следует рассказ о «чуде» от Спасова образа во время написания десницы Спаса. Эта легенда о Спасовом образе принадлежит к кругу распространенных в христианском мифотворчестве легенд о «говорящих» иконах, но ее поэтический строй отмечен эпическим духом, свойственным искусству Новгорода древнейшей поры. По-

¹ Как справедливо отмечает Д. С. Лихачев, новгородская письменность «...вся пронизана интересом к искусству... Основным героем литературных произведений были памятники зодчества и живописи» (Д. С. Лихачев. Памятники искусства в литературе Новгорода. — В кн.: Новгород. К 1100-летию города. Изд. «Наука», М., 1964, стр. 48 и 52).

² «Сказание» представлено большим количеством списков в рукописных сборниках XVI—XVIII вв. и в XVII в. было включено в состав НЗЛ. Из списков XVI в. можно назвать следующие: ГИМ, Синод. 963, Летописец, л. 3 об.; ГПБ, Соф. 1245, сборник, л. 256 об.; Соф. 1448, сборник, л. 12, и ряд других.

³ Текст приводим по изданию: Новгородские летописи. Изд. Археографической комиссии, СПб., 1879, стр. 181—182.

⁴ В конце «Сказания», как и во многих других его списках, прилагается «мера спасову образу»; эту часть мы опускаем как не имеющую прямого отношения к нашей теме.

добно Зевсу-громовержцу, Вседержитель вселенной властно вторгается в деяния людей. Воображение живо представляет момент, как из уст колоссальной фигуры Спаса раздаётся могучий голос, повергающий в трепет свидетелей «чуда», и как затем постепенно постигается великое значение свершившегося: сам верховный владыка берет под свое покровительство Великий Новгород.

Под фантастикой религиозного мифа отчетливо выявляется глубоко символический смысл идеи, облеченной в форму поэтического вымысла, олицетворяющего собою представления новгородцев о нерасторжимой связи Софии и Спасова образа с судьбами Новгородской земли. Источником возникновения легенды послужило вполне земное чувство восхищения величественным созданием архитектурного гения — храма св. Софии, грандиозностью центральной фигуры росписи — изображения Вседержителя, наконец, вполне конкретной деталью этой фрески — необычным видом благословляющей десницы, имеющей вид «сжатой» руки. Магической силой поэтического воображения, чуткого к специфике пластического языка образительного искусства, «необычное» превращается в «чудесное», зрительно-осязаемый мотив преломляется в художественный образ широкого общения.

Легенда о Спасовом образе, как и все «Сказание о св. Софии», несомненно заслуживает специального исследования и как памятник художественно-поэтического творчества, и как исторический источник.⁵ В настоящем сообщении мы рассматриваем только один вопрос, имеющий непосредственное отношение к происхождению легенды, а именно — иконографическую особенность изображения благословляющей руки Вседержителя, получившей название «сжатой» десницы. До сих пор не установлено происхождение этого иконографического варианта в древнерусском искусстве и его значение. Необычность такого изображения, послужившая основанием для определения его как «самописанной»⁶ десницы, и до сих пор сохраняет свою загадочность, поскольку оно представляется единственным в своем роде изображением.

Прежде чем исследовать вопрос об иконографии «сжатой» десницы, необходимо выяснить, в чем же заключается особенность данного вида изображения. Важно также установить, насколько достоверным в иконографическом отношении является то изображение купольной фрески Софийского собора, которое известно нам по сохранившимся воспроизведе-

⁵ «Сказание о св. Софии» как памятник литературы до настоящего времени остается не исследованным. Авторами XIX в. ценность его как исторического источника не подвергалась сомнению. В связи с открытием в 90-х годах прошлого столетия древней росписи в главе Софийского собора В. Мясоедов высказал сомнение в достоверности указанной в «Сказании» (по НЗЛ) даты росписи купола (1052 г.), считая «Сказание» источником поздним и недостоверным; он отдал предпочтение дате, указанной в Н1А под 1108 г. (В. Мясоедов. Фрагменты фресковой росписи св. Софии Новгородской. Записки Русского археологического общества, т. X, СПб., 1915, стр. 15—34. Эта точка зрения является общепринятой. По вопросу о происхождении «Сказания» Д. С. Лихачевым было высказано мнение о том, что время возникновения легенды следует отнести к XV—XVI вв. (Д. С. Лихачев. Новгород Великий, М., 1959, стр. 79—80). В настоящее время нами предпринимается изучение текста «Сказания» по всем спискам, в результате которого можно будет установить, когда возникло «Сказание». В качестве предварительного вывода можно сказать, что мнение Д. С. Лихачева является справедливым по отношению к окончательной редакции. В основу «Сказания», вероятно, положены записи более раннего времени — второй половины XI в.

⁶ Это название имеется в некоторых списках «Сказания», как например в «Сборнике летописном» третьей четверти XVIII в. (ГБЛ, Музейное собр., ф. 178, № 733, л. 91 об.).

ниям этой композиции, ныне утраченной, а также дать краткое описание современного состояния купольной росписи Софии.

Древняя роспись центральной главы и барабана Софии сохранилась до наших дней с большими повреждениями. Уцелели, хотя и с большими утратами, фигуры семи пророков между окнами барабана и нижняя половина расположенных над ними фигур архангелов.⁷ Фреска Вседержителя в куполе погибла в 1941 г., во время Великой Отечественной войны, в результате разрушения от прямого попадания бомбы. Вид фрески до ее разрушения сохранили только некоторые недостаточно хорошо выполненные издания.⁸

Исследования штукатурки, несущей фресковую живопись, на уцелевших участках купольной росписи Софии, произведенные в процессе проведения реставрационных работ в 1962—1963 гг.,⁹ показали, что еще до разрушения фрески фигура Вседержителя и верхние части трех фигур архангелов (до пояса или по грудь) были переписаны на новой штукатурке позднейшего происхождения. На это указывали уже В. В. Суслов и Ю. Н. Дмитриев,¹⁰ однако по недоразумению эти дополнения датировались XVI—XVII вв. Присутствие в составе грунта асбестовых наполнителей и мела позволяет датировать эти дополнения не ранее чем XIX столетием.¹¹ Таким образом, как памятник древней живописи изображение Вседержителя было утрачено еще до разрушения главы Софии в 1941 г., а следовательно, даже те репродукции, которые имеются в нашем распоряжении, дают представление не о древней росписи купола, а о позднейшей реставрации ее в XIX в. Естественно, что сколько-нибудь точных сведений о стиле древней живописи они дать не могут. Что касается иконографии этой композиции, то есть основание полагать, что поновление столь известного и почитаемого изображения, причисленного к «чудотворным» иконам, хотя и произведенное негласно, должно было быть проведено достаточно осторожно и максимально приближенно к его первоначальному, хорошо известному виду. По-видимому, при поновлении положение благословляющей десницы Спаса, послужившее основанием для создания легенды, было с максимальной точностью зафиксировано в росписи при замене грунта стенописи.

Как видно по воспроизведениям купольной фреске Вседержителя, благословляющая рука имеет действительно несколько необычное сложение перстов. Знак благословения выражен тем, что большой палец присоединен к среднему, остальные персты — указательный, безымянный и мизинец — сильно склонены, или «согбены», как то отмечает один из списков

⁷ К числу древних изображений принадлежит только одна голова архангела в северо-восточной части барабана (рис. 1).

⁸ См.: А. Конкордин. Описание Новгородского Софийского собора. Новгород, 1901, вклейка между стр. 36 и 37; История русской литературы, т. II, ч. 1. Изд. АН СССР. М.—Л., 1946, стр. 374 и др.

⁹ Автор статьи принимал непосредственное участие в работах в качестве руководителя сектора живописи Центральной научно-реставрационной мастерской. По ходу работы нами совместно с представителями Новгородского историко-архитектурного музея-заповедника и Новгородской специальной научно-реставрационной производственной мастерской была составлена коллекция образцов фресковой росписи Софийского собора, переданная в музей. Эта коллекция может быть положена в основу научной классификации образцов фресковой росписи Софии.

¹⁰ См.: В. В. Суслов. Краткое изложение исследования Новгородского Софийского собора. — Зодчий, 1894, № 23, стр. 85—97; Ю. Н. Дмитриев. Стенные росписи Новгорода, их реставрация и исследование. — В кн.: Практика реставрационных работ. М., 1950, стр. 138—139.

¹¹ Живопись могла быть дополнена во время реставрационных работ, связанных с «возобновлением» стенописи, произведенных в 1835 г.

«Сказания»,¹² что и послужило поводом к тому, чтобы назвать руку «сжатой».¹³

А. И. Некрасов объяснял появление в куполе Софии изображения Спаса со «сжатою» рукою как следствие неумения художника воспроизвести сложенную для благословения кисть руки на вогнутой поверхности купола Софии новгородской.¹⁴ Это предположение следует признать несостоятельным ввиду несоразмерности руки Спаса и площади купола: ракурс руки не может быть настолько значительным, чтобы исказить положение пальцев.

Ближе к существу вопроса, как нам представляется, подходит Д. С. Лихачев, предлагая следующее разъяснение: «...реальное происхождение недоразумения (т. е. спора между епископом Лукой и иконописцами, — В. Б.) объясняется тем, что греческие иконописцы, расписывавшие Софию, написали Вседержителя с рукою, благословляющей троеперстием вместо привычного новгородцам двоеперстия».¹⁵ Несомненно, что изображение «сжатой» десницы Спаса появилось не случайно, как это предполагает А. И. Некрасов, но воспроизводит некое вполне определенное начертание перстов благословляющей руки Христа. Однако нельзя безоговорочно утверждать, что здесь воспроизведено троеперстное сложение руки и что именно этот вид перстосложения является особенностью изображения руки Спаса.

Как мы отмечали, в руке Спаса большой палец присоединен к безымянному, а все остальные наклонены внутрь, причем указательный палец несколько отделен в сторону. Этот вид перстосложения нельзя назвать определенно троеперстным, поскольку троеперстное значение подразумевает сложение первых трех перстов вместе. Но его нельзя определить и как одноперстное, поскольку указательный палец не выпрямлен, а несколько приклонен к большому и среднему пальцу, хотя и отделен от них. Поэтому этот вид перстосложения может быть в одинаковой степени определен или как неточное троеперстие, или как неточное одноперстие (но не двоеперстие и не именованное).

Но если перстосложение Спасовой десницы является в достаточной степени неопределенным с точки зрения его символического значения,¹⁶

¹² ГИМ, Воскр. 154, л. 1399 об.

¹³ По наблюдению Д. С. Лихачева, рука на фреске представлена не сжатой, а полуоткрытой (см.: Д. С. Лихачев. Новгород Великий. М., 1959, стр. 79—80). Мы исходим, однако, из того предположения, что первоначально рука имела тот же, или почти тот же вид, что и после ее повывления.

¹⁴ Древнерусское изобразительное искусство. М., 1935, стр. 5.

¹⁵ Д. С. Лихачев. Новгород Великий, стр. 80.

¹⁶ Троеперстие должно было выражать догматическую идею о троичности лиц в божестве, одноперстие — идею единства божия. По вопросу о перстосложении см.: Е. Голубинский. История русской церкви, вторая половина 2-го тома. М. 1917, гл. V («Перстосложение»), стр. 465—504; А. Голубцов. Из истории изображения креста. — В кн.: Творения св. отцов. Кн. I. Прибавления, М., 1889, стр. 236—300; Н. Ф. Каптерев. Патриарх Никон и его противники в деле исправления церковных обрядов. Вып. I. М., 1887, стр. 53—91; Н. И. Барсов. Как учил о крестном знамении святейший Иов, патриарх Московский и вся Русь. СПб., 1890; преосв. Никанор. Беседа о перстосложении для крестного знамения и благословения. — Странник, 1888—1890; Поморские ответы. М., 1911, и др.

Не рассматривая здесь всех видов перстосложения и их символического значения, которое видоизменялось с тем или иным вероучением, отметим, что иконография памятников христианского искусства допускает значительные вариации, которые не всегда могут быть связаны с определенной канонической формой. Например, Никанор насчитывает около 14 видов перстосложений в памятниках греческого искусства (Странник, 1889, стр. 410—415), однако и этот перечень не охватывает всех известных нам видов перстосложений на древних памятниках. Это объясняют тем, что жест благословения перешел в христианское культовое искусство от жестов языческих ора-

то оно тем не менее представляет собою вполне определенный вид как иконографический вариант, особенностью которого является приклонение всех трех свободных пальцев руки, что и послужило поводом к тому, чтобы назвать руку «сжатой».¹⁷ Является ли этот вид перстосложения изобретением мастеров, расписавших купол Софии?

Обращаясь к кругу памятников византийского искусства, наиболее близких по времени софийской фреске, мы находим весьма близкую аналогию такому виду изображения благословляющей руки Христа в купольной мозаике Пантократора храма в Дафни XI в.¹⁸ В этом изображении положение пальцев благословляющей руки Христа почти такое же, как на новгородской фреске, с тем небольшим отличием, что здесь указательный палец несколько более отстранен в сторону и сильнее выявлен изгиб в суставе.¹⁹

Этот же вид перстосложения встречается и в греческих памятниках более позднего времени — XIV—XVI вв., например в мозаическом изображении «Христос—страна живых», в нарфике Кахрие-Джами начала XIV в.;²⁰ в купольной композиции Фетие-Джами начала XIV в.;²¹ на фреске с изображением Христа в Успенском соборе в Протате, на Афоне, XVI в.²²

Сходство иконографии софийской купольной росписи с мозаиками Дафни не ограничивается подобием изображения благословляющей руки Христа, но распространяется и на весь состав росписи: в Дафни, как и в Софии, между окнами барабана изображены фигуры пророков. Купольные мозаики Византии эпохи Македонской династии, выработавшей декоративную систему, которая стала со временем канонической,²³ предостав-

торов и философов и первоначально должен был выражать собою знак обращения и разговора (А. Голубцов, Е. Голубинский). Считают также, что неточность изображения того или иного вида перстосложения происходила в ряде случаев по воле или неумению иконописцев (Странник, 1888, стр. 622; Возобличение на Поморские ответы игумена Парфения. М., 1867, стр. 7).

¹⁷ Возможно, такое изображение руки появилось вследствие желания иконописцев передать некое переходное положение пальцев или состояние непринужденности жеста. См., например, объяснение Никанора в отношении к подобному же изображению: «Это закругление указательного пальца происходило, как и обыкновенно на деле при перстосложении происходит, оттого, что указательный палец, простираемый свободно без напряжения, при нарочитом разнообразии сложения других перстов натурально делает с линией ладони одну закругленную линию, но вовсе не в отмену усвояемого сему персту знаменования» (Странник, 1889, стр. 38). Любопытное объяснение такого рода изображений предлагает Андрей Денисов, отмечая, что иконописцы изображают и молящихся в различных позах: в поклоне до земли или преклонивших колена, или только голову, «хотяши показати завод или начатие действу и сред и конец, или поклонов или знаменования. Тако и перстослагающую обычною последующе, на образах изображают, благословящия и молящияся руки, начатие и недосложение, и совершенное совокупление пишут» (Поморские ответы, стр. 131).

¹⁸ См.: В. Н. Лазарев. Мозаики Софии киевской. М., 1960, рис. 14.

¹⁹ Этот вид перстосложения, возможно, является вариантом одноперстия, известного, например, по изображению Пантократора на мозаике свода нарфика церкви Успения в Никее, 1025—1028 г. (В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. II, М., 1948, табл. 100), или на мозаической иконе первой половины XII в. «Христос Милосердный», в берлинском Кайзер-Фридрих-музее (там же, табл. 196).

²⁰ I. A. Lebedewa. Andrei Rubljow. Dresden, 1962, табл. 2. В мозаике купольной композиции внутреннего нарфика Кахрие-Джами (В. Н. Лазарев, История византийской живописи, т. II, табл. 276) пальцы благословляющей руки Христа имеют также приклоненный вид, но перстосложение отчетливо обозначено как двухперстное.

²¹ В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. II, табл. 290.

²² Н. Покровский. Очерки памятников христианской иконографии и искусства. СПб., 1900, стр. 234.

²³ Ср.: В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. I, М., 1947, стр. 77.

ляют центральное место изображению Пантократора; ниже следуют изображения архангелов,²⁴ а простенки между окнами барабана занимают фигуры апостолов или пророков. В киевской Софии на простенках барабана изображены апостолы.²⁵ Изображение в барабане новгородской Софии не апостолов, а пророков свидетельствует о том, что мастера, расписавшие ее, исходили не из тех образцов, которыми руководствовались киевские мозаичисты, но из других, известных греческому искусству прототипов, которые были близки иконографии мозаик Дафни — памятника, принадлежащего константинопольской школе.²⁶

Несмотря на различие в стиле мозаик Дафни и росписей новгородской Софии, в них можно заметить и некоторую близость, указывающую на сходство их общего прототипа; обращает на себя внимание сходство общего абриса фигуры пророка Даниила²⁷ и других пророков.²⁸

Таким образом, фрески купола Софии новгородской довольно прочно связываются иконографическими истоками с тем направлением в византийской живописи, которое известно нам по мозаикам Дафни и в то же время весьма далеко отстоит от мозаик киевской Софии. Если это не является полным основанием тому, чтобы связывать их с работой греческих иконописцев, то во всяком случае показывает хорошее знакомство мастеров с памятниками греческого искусства. Впрочем, если такие фрески, как фигуры пророков в Софии, далеко отстоят от круга произведений столичного византийского искусства, то этого никак нельзя сказать о единственном сохранившемся изображении головы архангела в купольной росписи Софии (рис. 1): вряд ли можно сомневаться в том, что оно принадлежит греческому мастеру, а именно — представителю царьградской школы. Необычной для русских стенописей является и техника выполнения фресок, написанных по очень толстому слою штукатурки с большим количеством соломистых наполнителей.²⁹

Таким образом, сообщение «Сказания о св. Софии» о вызовс греческих мастеров не представляется беспочвенным.

Так или иначе вряд ли могут быть убедительные основания настаивать на том, что фрески купола новгородской Софии выполнены русскими мастерами, без участия греков. Весь древнейший период русского искусства показывает многочисленные примеры сотрудничества греческих и русских мастеров, и именно это близкое знакомство с высокими образцами византийского искусства обеспечило в дальнейшем высокое и самобытное развитие русского искусства. Однако вопрос о происхождении софийских фресок требует специального исследования, которое выходит за пределы нашей работы.

²⁴ В некоторых случаях, при недостатке места, фигуры архангелов располагались ниже; в Дафни они размещены в боковых стеновых нишах (там же, т. I, стр. 117).

²⁵ Изображение апостолов в барабане имелось также в росписи церкви Покрова на Нерли (История русского искусства, т. I, М., 1953, стр. 448) и в росписи Нередицы (История русского искусства, т. II, М., 1954, стр. 102).

²⁶ Изображение пророков в купольных росписях Новгорода встречается в целом ряде памятников XII—XIV вв.: в церкви Георгия в Старой Ладобе, в церкви Николая на Липне, в церкви Успения на Волоотовом поле, в церкви Спаса на Ильине и во многих других памятниках.

²⁷ Ср. фреску новгородской Софии (В. Н. Лазарев. Искусство Новгорода. М., 1947, табл. 1-а) и мозаику Дафни (В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. II, табл. 168).

²⁸ О сходстве новгородской фрески Вседержителя с мозаикой Пантократора Дафни говорит и Ю. Н. Дмитриев (Ю. Н. Дмитриев. Стенные росписи Новгорода, их реставрация и исследование, стр. 139).

²⁹ Эта техника характерна именно для памятников юга, она позволяла задержать быстрое высыхание штукатурного грунта.

Возвращаясь к иконографии «сжатой» десницы Спаса, мы должны констатировать, что данный вид перстосложения не является исключительным и на русской почве. Близкий вид имеет рука Вседержителя в купольной фреске Феодана Грека Спасо-Преображенского собора в Новгороде (рис. 2). Правда, тип перстосложения здесь несколько иной: большой палец прислонен не к среднему, а к безымянному пальцу, что позволяет определить перстосложение скорее как именованное, но остальные три



Рис. 2. Феодан Грек. Вседержитель. 1378 г. Новгород, ц. Спаса на Ильине.

перста — указательный, средний и мизинец — находятся в приклоненном положении, и вся рука имеет вид «сжатой».³⁰ Фреска Спаса на Ильине близка софийской фреске и общим контуром силуэта Христа, фигура которого широко распластана по площади купола, занимая более половины всего пространства, как бы обнимая собою все мироздание. Невольно возникает мысль о том, что, выполняя эту роспись, Феодан Грек ставил себе целью в каких-то наиболее существенных чертах воспроизвести прославленную софийскую фреску.

Изображение «сжатой» десницы можно видеть также на фреске Вседержителя в куполе церкви Федора Стратилата 70—80-х годов XVII в., а также в купольной росписи церкви Рождества на Поле конца XIV в. Макарий упоминает также, что изображение Спаса со «сжатой» десницей

³⁰ Сходство этих изображений косвенным образом подтверждает иконографическую достоверность позднейшего поновления софийской фрески.

имелось и в росписи церкви апостола Филиппа (церковь XIV в., фреска не сохранилась).³¹

Как видно из приведенных аналогий, иконография «сжатой» десницы Спаса получила распространение в памятниках новгородского происхождения. По-видимому, это явление нельзя назвать случайным.

В связи с этим представляет интерес текст одного из списков «Сказания» XVIII в.³² В этом списке после изложения легенды о Спасовом образе следуют комментарии автора:

«И оттоле прияша обычай в Великом Новъграде вообразати образ господень во главах святых церквей произволяющи же и на протчих святых иконах жзатою рукою. Зрите и слышите сия правовернии какову при благодать прият град сей от спасителя нашего Спаса Христа, яко благоволи бог образа своего честней десницы содержати его и окончание ему показа. Древле убо Костянтин град создав царь вручил пресвятей богородицы в соблюдении. Зде же много человеколюбец бог содела, сам прият его во одержание свое. Воистинну довлеет сему по Давиду реши град царя великого, его же избра господь и изволи его в жилище свое и освяти селение свое вышния».

Это пространное толкование «Сказания о св. Софии», хотя оно и принадлежит автору позднего времени, представляет собою несомненный интерес, так как оно отчетливо формирует патриотическую идею, выраженную в «Сказании». Для нашей темы особенно интересно указание на то, что софийская фреска Вседержителя вызвала в Новгороде многочисленные подражания, превратившиеся в обычай писать во главах новгородских церквей Спасов образ со сжатою рукою. Рукопись подтверждает наше предположение о том, что сходство фрески Феофана Грека и софийской купольной росписи является не случайным. Она дает повод предполагать, что, кроме известных нам изображений Вседержителя со сжатою рукой, в Новгороде имелось много других подобного рода изображений, ныне утраченных, как в памятниках стенописи, так и в иконах.

Об этом же свидетельствует упоминание в описи Софийского собора 1751 г. о том, что в приделе церкви Рождества богородицы в то время имелся «образ Спасов подобием тем, каков во главе соборной церкви».³³

Таким образом, исследование иконографии купольной росписи новгородской Софии позволяет сделать следующие выводы.

Необычное изображение благословляющей руки Спаса как «сжатой» не является единственным примером изображения такого рода перстосложения. Ряд аналогий показывает распространенность этого иконографического варианта в греческом искусстве, благодаря чему он получает вполне определенное место в иконографии памятников восточнохристианского искусства. Вполне вероятно предположить, что греческие мастера перенесли этот хорошо им знакомый вариант и в роспись новгородской Софии.

Иконографический вариант Спаса со «сжатой» десницей вызвал на почве Новгорода ряд сознательных подражаний. Причиной этому послужило патриотическое истолкование иконографического содержания данного изображения, что нашло свое выражение в создании легенды о Спасовом образе.

³¹ Археологическое описание церковных древностей в Новгороде и его окрестностях, т. I, М., 1860, стр. 384.

³² ГБЛ, Муз. 733, л. 92. По определению С. Н. Азбелева, рукопись (Сборник летописный) представляет собою копию Забелинского списка Новгородской летописи (С. Н. Азбелев. Новгородские летописи XVII века. Новгород, 1960, стр. 72).

³³ Труды XV археологического съезда в Новгороде, т. I, М., 1914, стр. 173.



Рис. 1. Архангел. Фрагмент фресковой росписи купола Софийского собора в Новгороде. XI в.

Н. Н. РОЗОВ

Древнерусский миниатюрист за чтением Псалтири

Древнерусская книжная миниатюра пользуется вниманием советских исследователей: только за последние два года ей было уделено значительное место в монографии А. Н. Свирина, а одному из ее важнейших видов посвящено капитальное исследование О. И. Подобедовой. Кроме того, ряд статей — в эти и в предыдущие им годы — был опубликован в различных периодических изданиях.¹

Эти монографии и статьи рассматривают книжную миниатюру с различных точек зрения — преимущественно с искусствоведческой и историко-художественной. В различных объемах и хронологических рамках они посвящены либо определенному кругу памятников, либо отдельным лицевым рукописным книгам. Такое разнообразие аспектов и масштабов исследований миниатюры наряду с их значительным количеством свидетельствует о многогранности и неисчерпаемости предмета изучения.

Предлагаемая статья является попыткой рассмотреть миниатюры одной из самых выдающихся и известнейших русских лицевых рукописных книг — Киевской псалтири 1397 г. (ГПБ, ОЛДП, F № 6) лишь в одном аспекте: насколько миниатюры этой книги являются именно книжной иллюстрацией, как они помогают раскрытию содержания книги и как, наконец, они отразили понимание Псалтири в Древней Руси.

Задача эта представляется не менее трудной, чем те, что стояли перед исследователями миниатюр исторических и житийных книг: текст Псалтири по своей жанровой природе не является ни однородным, ни простым. Элемент повествовательный перемежается в нем с аллегорией и абстрагированием, а изложение поступков персонажей переплетается с описанием чувств и переживаний ее героя. Все это придает Псалтири необыкновенную многогранность. Она отразила множество бытовых ситуаций и реалий, выражает тончайшие оттенки переживаний страдающей и мятущейся личности, является настоящей энциклопедией человеческой психологии.

Псалтирь была одной из самых распространенных книг Древней Руси — ее тексты входили во все церковные ритуалы и обряды, широко использовались в монашеском «келейном правиле» и в мирском быту: во многих случаях жизни полагалось читать определенные псалмы. Ими измерялось иногда даже время: длительность церковного благовеста, напри-

¹ А. Н. Свири н. Искусство книги Древней Руси. Изд. «Искусство», М., 1964; О. И. Подобедова. Миниатюры русских исторических рукописей (к истории русского лицевого летописания). Изд. «Наука», М., 1965. В обеих книгах привлечен обширный круг литературы вопроса, указаны новейшие работы советских исследователей по книжному орнаменту и миниатюре. Не указана лишь статья, посвященная памятнику, о котором будет идти речь ниже: П. М. Жолтовський. Київські мініатюри 1397 р. — Матеріали з етнографії та мистецтвознавства, вып. VI, Київ, 1961, стр. 125—143.

мер, определялась однократным или многократным чтением 50-го псалма. По Псалтири, наконец, наши предки начинали и обучение грамоте. Поэтому знание всей Псалтири наизусть не было редкостью, особенно среди монахов и церковнослужителей, о чем свидетельствует Киево-Печерский патерик и другие литературные памятники.

Во многих и уже древнейших памятниках русской литературы используется Псалтирь, используется по-разному, что доказывает, насколько глубоко и разносторонне понимали ее их авторы. Если в «Слове о законе и благодати» отдельные стихи различных псалмов цитируются преимущественно там, где это требуется для усиления торжественного звучания (недаром в изданиях «Слова» почти все псалтирные цитаты отмечаются восклицательным знаком), то Владимир Мономах в своем «Поучении» рассказывает, что, «разгнув» Псалтирь наугад, нашел место, гармонирующее с его грустным настроением, и стал выписывать аналогичные места подряд; после этого цитируются значительные по объему куски из 35-го и других псалмов. И это — не только гадание, как принято данное место комментировать: при гадании по Псалтири довольствовались обычно лишь одной-двумя фразами, которыми старались придать отличный от контекста тайный смысл. Цитатами из Псалтири начинается также «Моление Даниила Заточника». Приведенные примеры, взятые из трех различных по жанру памятников, говорят сами за себя.

И совершенно не случайно, что именно Псалтирь была одной из первых книг, которая на Руси стала иллюстрироваться; именно иллюстрироваться, а не украшаться изображениями авторов, заказчиков или их эпиграмм, как было принято в первые века существования русской книги. Старейшая русская лицевая Псалтирь (Хлудовская в ГИМ) относится к XIII в.; она старше лицевых житийных и историографических книг — тверского списка Хроники Георгия Амартола, Сильвестровского сборника, Радзивилловской летописи и многих других.

Киевская псалтирь 1397 г. занимает в ряду лицевых псалтирей особое место; Псалтири именно такого типа переписывались и разрисовывались вплоть до XVII в. — конца монопольного господства в России рукописной четвей книги.

Какими же качествами именно эта Псалтирь обеспечила себе столь длительную существование? Прежде всего своими высокохудожественными — живописными и графическими — качествами, далеко еще не исчерпывающе раскрытыми в работах специалистов-искусствоведов. Во-вторых, менее заметным и менее известным свойством — большой выразительностью и доступностью своих иллюстраций, их органической и ясной связью с текстом книги. В иллюстрациях Киевской псалтири с необыкновенной, предельной ясностью отразилось понимание Псалтири древнерусским читателем, который в данном случае является одновременно и ее иллюстратором. Энциклопедизм содержания Псалтири нашел в этих иллюстрациях свое всестороннее отражение; ее содержание стало благодаря им понятным и близким читателю.

Последнему способствует прежде всего исключительно продуманное и удачное расположение иллюстраций, их гармоническое соотношение с текстом. Иллюстрации не врываются в текст и не перебивают его; они, как иконные клейма, лишь окаймляют отдельные псалмы; они, как сходи античных рукописей, помогают читателю глубже вникать в текст. И это одна из важнейших особенностей именно Киевской псалтири: в Хлудовской и некоторых других лицевых русских, а также греческих и южнославянских псалтирях XIII—XIV вв. иллюстрации располагаются не только на полях, но и на отдельных листах (часто по несколько на каждом), в проме-

жутках между псалмами, а иногда и внутри самих псалмов, разрывая их текст.

Связь иллюстраций с соответствующими им местами текста осуществляют в Киевской псалтири тонкие киноварные линии; они не мешают чтению текста, но в нужных случаях указывают, к каким именно словам относится та или иная иллюстрация.² Необходимость таких указаний диктуется отмеченными выше сложностью и неоднородностью жанровой природы Псалтири, наличием в ней нескольких смысловых слоев. Одно и то же место может восприниматься и в буквальном, точнее — реальном смысле, и в поэтическом — как аллегория, символ или пророчество. В текстах псалмов перемежаются, наслаиваясь друг на друга, эпизоды жизни царя Давида, сцены из некоторых книг Ветхого завета, наконец, самые разнообразные, подчас сложные и противоречивые, описания чувств и переживаний героя Псалтири. К этому всему иллюстратор прибавил изображения огромного количества эпизодов из различных книг Нового завета; они относятся к тем местам Псалтири, которые воспринимаются как предсказания этих событий, или к стихам, которые цитируются в службах соответствующих праздников, или, наконец, помогают раскрытию аллегорического смысла отдельных образов и иносказаний. Кроме всего этого, поля Киевской псалтири испещрены многочисленными изображениями отдельных фигур святых, преимущественно героев и авторов агиографической и патристической литературы.³ Один лишь перечень сюжетов и персонажей иллюстраций Киевской псалтири говорит о чрезвычайном многообразии и многоплановости последних, что вполне соответствует сложной жанровой природе и разнообразию восприятия иллюстрируемого литературного памятника.

В систему поэтических образов Псалтири, отраженных в иллюстрациях, художник вводит читателя уже с первого псалма, начинающегося фразой: «Блажен мужъ иже не иде на свѣт нечтивых» (так! — *Н. Р.*). Киноварная линия от начала этой фразы идет вниз, к довольно крупному изображению (оно вдвое больше находящегося сверху, в центре заставки, Деисуса)

² Вопрос о том, кем были сделаны эти соединительные линии, не имеют в данном случае существенного значения. Если они были сделаны художником, то это показывает его восприятие связей иллюстраций с текстом в процессе рисования, если же кем-то из читателей, то они отражают те же связи, возникающие во время чтения. В обоих случаях киноварные линии имеют одно и то же назначение — подсказать, где это необходимо, как «читать» иллюстрации в связи с текстом. Этой же цели служат кратко, обычно однословные, надписи на многих иллюстрациях. Некоторые надписи сделаны по-гречески, их можно признать за «родимые пятна» — свидетельства восхождения иллюстраций к греческим оригиналам. Однако преувеличивать значение этого факта не следует: греческие надписи на русских изображениях в значительной степени были данью традиции; так, например, по-гречески надписывались до самого последнего времени изображения богоматери.

³ Имеются изображения мучеников Гурья, Самона и Авива (дважды), отшельников Антония, Арсения, Саввы, Симеона столпника (дважды), Григория Богослова, священномученика Елєвферия, привязанного к хвосту коня и волоцащегося по земле (л. 51 об.), Василия (Великого?), святых Феклы, Артемия, Алимпия столпника, Агафангела и Клима, Матфея (апостола?), Феодула, Прова, Тарха и Андроника, Иоанна Златоуста, беседующего с Христом, Иоанна Милостивого с двумя нищими, святых Никифора, Ануфрия, Павла Фивейского, Иоанна Кушника, Арефы и Захарии, пророка Захарии и Елизаветы (последняя с ребенком, надписанным «Иоани»). Кроме того, есть неизвестные святые, надписанные без имени («иерарх», «священномученицы», «безмездницы») или вообще не надписанные. Среди изображенных святых, кроме отмеченных двух- и трехфигурных статичных изображений, есть и динамичные, иногда многофигурные композиции — сцены встречи Марии Египетской с Зосимой и сложная, состоящая из трех частей, иллюстрация истории сорока мучеников. Всего на полях Киевской псалтири около 300 отдельных малофигурных изображений и многофигурных композиций.

группы сидящих вокруг стола с книгой на высоком пюпитре мужчин и женщин, над которыми киноварью сделана пояснительная надпись «нечестивии» (второй раз такое «заседание нечестивых» около пустого кресла изображено в иллюстрациях стиха 25-го псалма: «Не седох съ снемом суетнымь»). На правом поле Христос благословляет Давида под деревом, от корней которого течет ручей. Соединительных линий с текстом у этого рисунка нет, они и не нужны, и так понятно, что это иллюстрации двух следующих стихов: «Но въ законе господни воля его и в законе его поучится день и ночь. И будетъ яко древо сажено при исходящих водъ». Третья, заключительная иллюстрация, наоборот, нуждается в привязке к тексту, так как она не связана непосредственно с его фразой: «Сего ради не въскрсутъ нечестивии (так! — Н. Р.) на суд, ни грешници въ свѣт (так! — Н. Р.) праведных». Рисунок изображает Авраама с чело-веческой душой на руках; остальные души толпаются за спинкой его трона. Такова первая в этой книге иллюстрация ветхозаветного сюжета, изображающая участь душ «праведных» после «общего воскресения».

Первая иллюстрация на новозаветный сюжет, изображающая взятие Христа воинами под стражу, привязана к первой фразе второго псалма: «Въскую шаташася языци». Она, так же как и предыдущая, изображающая «лоно Авраамово», связана с текстом далеко не непосредственно; художник вводит читателя в круг образов, наваянных Псалтирью и хорошо знакомых ему по церковным ритуалам. В «лоно Авраамово» с надеждой на «причтение к праведным» направлялся умерший в чине отпевания, а взятие Христа под стражу начинало цикл его «страстей», хорошо знакомый иллюстратору и читателям Псалтири по евангельским чтениям. Следующая иллюстрация того же псалма непосредственно связана с его текстом и изображает один из эпизодов жизни Давида — его избрание царем. Последняя иллюстрация второго псалма возвращает читателя в круг событий Нового завета, изображая Рождество Христово. Она привязана к фразе «Сын мой еси ты — аз днесь родих тя», употребляющейся в рождественском богослужении; в дальнейшем Рождество изображается еще два раза и также на тексты из богослужений в этот день.

Единственное изображение около следующего, 3-го псалма, иллюстрирует его заглавие, точнее, обстоятельства написания: «Псалом Давидов егда убежа от лица Авесолома сына своего». Она — первая в ряду батальных сцен иллюстраций этой книги и в точности соответствует тексту: за всадником с нимбом, над которым написано «Давид», гонится группа конников, сзади которых скачет другой всадник с развевающимся плащом, сопровождаемый еще тремя конными воинами.

Иллюстрации первых трех псалмов заключают в себе основные иконографические и смысловые типы изображений Киевской псалтири, развивающиеся в дальнейшем. Так, из сцен Нового завета еще дважды изображается эпизод взятия Христа под стражу, есть четыре варианта Распятия, изображены восемь «двунадесятых» праздников (некоторые в нескольких вариантах) и многие другие евангельские эпизоды, а также сцены сошествия Христа во ад (два варианта) и «вещания» апостолов — одна из самых многофигурных композиций среди иллюстраций этой книги, состоящая из 12 групп (лл. 23 об.—24, псалом 18). Для раскрытия содержания иллюстрируемой книги эта группа дает, пожалуй, меньше, чем остальные, но она интересна иконографически, давая различные (обычно многофигурные) варианты изображений одного и того же сюжета. Примечательно, что в отличие от икон рамки этих изображений лишь намечены: прямыми линиями ограничены только их нижние и частично боковые стороны, но никогда нет верхней линии. Тем самым иллю-

страции Киевской псалтири монолитно сливаются с ее текстом; они как бы «растворяются» в белом фоне пергамента — общего и для текста, и для иллюстраций.

Цикл эпизодов из жизни Давида включает, кроме названных, изображения его встреч и бесед с пророком Нафаном, царем Саулом, а также сцены помазания на царство, бегства и гибели Авесалома. Во всех этих сценах Давид изображен царем — в короне, царских или воинских одеждах. Лишь в конце, после псалмов и перед библейскими песнями, Давид изображен юношей-пастухом, в простой одежде (л. 205). Это — иллюстрация псалма, который «особь писа Давид и вне числа . . . егда един брася с Голиафом» (так сказано в заглавии); в нем Давид вспоминает свою молодость, свою жизнь до поставления на царство.

Самая сложная многофигурная и, пожалуй, наиболее интересная иллюстрация эпизода жизни Давида изображена на л. 79 об., в начале 59-го псалма. Из текста Киевской псалтири выпало надписание этого псалма, рассказывающее об обстоятельствах его появления; из других списков известно, что он был написан во время войны с Сирией. В центре композиции — массивная башня, которую осаждают враги (два из них факелами пытаются поджечь ее); осаждаемые бросают сверху камни и стреляют в них. На нижнем поле изображена динамичная сцена бегства и преследования врагов; впереди их мчится всадник с большим красным щитом и в развевающемся плаще, а под их ногами — лежащий конь и распростершийся на земле убитый воин. За ними гонится группа всадников, идущая в сомкнутом строю со знаменами и копьями; часть копий летит и вонзается в спины преследуемых врагов или, наоборот, устремляется в преследователей. Всю композицию венчает великолепная конная фигура Иоава, нарисованная над башней. Таковы иллюстрации Киевской псалтири, отражающие биографию Давида.

Остальные и гораздо более многочисленные изображения Давида относятся к тем местам, где он олицетворяет героя Псалтири.⁴ В большинстве случаев это двухфигурная композиция, диалог; фигура Давида дается в значительном разнообразии вариантов, а его собеседник Христос изображается менее разнообразно, иногда в полный рост, на земле, но чаще — в пояс, в небе, в золотом круге или сегменте, изредка в киотце. В некоторых случаях, преимущественно в тех, когда Давид не беседует с богом, а молится ему, сверху нарисована благословляющая десница, протянутая также из золотого, а иногда красочного круга или сегмента.

Особенно интересны и содержательны изображения Давида в тех случаях, когда тексты псалмов описывают душевные переживания человека; в них используется интерьер, бытовой реквизит, пейзаж, батальные и бытовые сцены. Так, в начале 6-го псалма содержится обращение к богу больного, который просит не «обличать» его яростью и не «показывать»

⁴ В целом ряде случаев человек, переживания которого описываются в псалме, не отождествляется с Давидом. Так, у начала 40-го псалма — «Блажен разумеваля на нища и убога» — перед двумя нищими стоит старик с мешком, надписанный «милостивый»; у стиха 72-го псалма («держал еси руку десную мою») Христос держит запястье старика с надписью «праведный», а другой старец — «преподобный» изображен молящимся перед Христом в начале 76-го псалма в той же позе, в которой рисуется обычно Давид. Герой псалмов 85-го и 101-го изображен в образе нищего. Нельзя было изображать одного Давида и в тех псалмах, где употребляется множественное число. Таков псалом 43-й («Боже ушима наша услышахом, отци наши възвестиха нам»), стих 52-го псалма («бог с небесе приниче на сыны человеческия») и, наконец, четырехфигурная композиция — коллективный портрет героя 118-го псалма («Блажени непорочнии в путь ходящеи. . .»), динамичная группа идущих друг за другом людей, надписанная «вси святини» (л. 166 об.).

(так! — *Н. Р.*) гневом. Никакой эпизод жизни Давида ни в заглавии псалма, ни в его тексте не упоминается, но его герой, как и в подавляющем большинстве случаев, отождествляется художником с тем, кому давняя традиция приписывала авторство и кто изображен на фронтисписе книги — единственном ее изображении во весь лист. На полях этого псалма Давид изображен дважды: в первом случае он лежит на одиноко стоящем ложе, а во втором, где он плачет в подушку (иллюстрируются слова «слезами моими постелю мою омочю»), сзади изображен каменный дом под черепичной крышей, а рядом — несколько деревьев за решеткой. Такое же каменное строение и на том же месте, но с деревьями позади, изображено в иллюстрации псалма 115-го (л. 164). Перед Давидом стоит слуга, а на нижнем поле изображен гончар, отделывающий кувшин, стоящий на чаше, такой же (лишь в увеличенном размере), как и та, из которой пьет Давид (киноварная линия тянется от этой чаши к стиху: «Чашю спасения прииму и имя господне призову»). Значение изготавливаемого кувшина для иллюстрации этого псалма неясно (к нему нет никакой привязки), но изображение гончара — одна из любопытнейших бытовых реалий Киевской псалтири.

Большинство переживаний героя Псалтири связано с кознями его противников, которые олицетворяются в собирательных образах «нечестивых» или «врагов». Они изображаются иногда воинами, и такие иллюстрации являются как бы связующим звеном между циклами иллюстраций жизнеописания Давида и изображениями переживаний героя Псалтири. Такова иллюстрация заключительного стиха 11-го псалма — «окрест нечестивии (так! — *Н. Р.*) ходить» (она находится немного не на своем месте — в начале следующего псалма): Давид лежит, укрывшись в пещере внутри горы, вокруг которой ходят четыре воина — все в разных доспехах и с различным оружием. Аналогичная композиция иллюстрирует 16-й псалом — Давид стоит на фоне горы в окружении воинов, над которыми написано: «врази Давидовы». Большая группа врагов окружает массивную башню, из которой убегает Давид; это иллюстрация начала 58-го псалма: «Изми мя от враг моих боже . . . нападаша на мя крепции» (л. 78). Иногда «врагов» олицетворяет не группа воинов, а лишь один: такова, например, иллюстрация начала 63-го псалма, в котором содержится просьба: «. . . От страха вражия изми душу мою».

Интересны изображения «нечестивых» как олицетворение некоторых человеческих качеств и свойств. Так, например, на полях 72-го псалма изображены две мужские фигуры с высунутыми длиннейшими языками; это — буквальный «перевод» в изображении фразы «и язык их преиде по земли». Интересно, но не совсем понятно изображение около стиха 36-го псалма: «Видех нечестиваго превозносящася и высящася яко кедры ливаньския» (л. 50 об.). К нему привязаны две фигуры — Давида под высоким деревом и «нечестивого» с небольшим мешком или сосудом в одной руке и со змеей в другой. Можно лишь предположить, что художник изобразил здесь стяжателя (если понимать змею как символ коварства и зла), а может быть, и отравителя, собирающего змеинный яд. Изображение скупого, скареда можно усмотреть в рисунке побизости, всего через три листа: на стуле — мужская фигура в богатой одежде, держащая с помощью слуги большой открытый мешок (такой же мешок в руках у Иуды на л. 81 об.), а ниже нарисован навьюченный верблюд с погонщиком и носильщиком с тюком на спине. Оба изображения привязаны к стиху 38-го псалма «схрывает и не весть кому собирает». Очень выразительны атеисты (л. 15 об.) — две оживленно жестикулирующие мужские фигуры; они привязаны к началу 13-го псалма: «Рече безумен в сердце своем — несть

бога!». Сверху, из золотого круга, на них смотрит Христос, что можно соотнести с одним из последующих стихов того же псалма: «Господь съ небесе приниче над сыны человеческия».

Наконец, «нечестивии» изображаются в виде чертей, и на этой детали следует остановиться подробнее. Все изображения этой книги и их детали, даже самые мелкие (например, огонь факелов, перья в крыльях ангелов и др.) — красочные и отделаны филигранно, все же фигуры чертей — темные, силуэтные. Такая контрастность увеличивает экспрессивность и впечатляемость их изображений.

В образ «нечестивых» черти Киевской псалтири входят постепенно, сначала лишь как сопровождающий элемент, а потом уже самостоятельно, заменяя их. Впервые они появляются в иллюстрации начала псалма 10-го: «На господа уповах — како речеть души моеи, привитай по горамь яко птица; яко се грешници напягоша лук, уготоваша стрелы втуѣ (так! — *Н. Р.*) състреляти въ мраце правыя сердцемъ» (л. 13 об.) (рис. 1). На высокой, узкой горе сидит птица, а под горой — две динамические фигуры «нечестивых», стреляющих вверх из луков: один — с колена, другой — как бы замерев в беге. Ниже, еще более экспрессивны, две маленькие сероватые крылатые фигурки, протягивающие вверх, к стреляющим «нечестивым», тонкие, как комариные ножки, руки. Фигурки этих чрезвычайно живых подстрекателей еще больше динамизируют всю эту сцену.⁵

Находка, вероятно, понравилась художнику Киевской псалтири, и он повторяет изображения чертей вскоре, около текста 16-го псалма. В нем есть фраза «изми душу мою от нечъстивых», к которой привязано обычное изображение Давида перед Христом. Иллюстратору этого показалось мало, и он ниже нарисовал двух таких же маленьких крылатых силуэтных чертей; в руках у них тонкие длинные крючки, которыми они замахваются на ближайшие строки текста. У этих миниатюрных фигурок есть новая деталь — взъерошенные волосы, какие обычно рисовались на головах дьявола, демонов и другой «нечистой силы». Найденная иллюстратором композиция повторяется около 30-го псалма: опять Давид беседует с Христом, а под ними летят вниз головами в бездну те же крылатые и лохматые силуэтные черти, выронив свои крючки. Эта иллюстрация привязана к тексту: «Да постыдятся нечтивии и снидуть в ад». Еще два изображения черта в дальнейшем уже тесно связаны с текстом; первое из них, являясь деталью композиции, связано с текстом даже крепче, чем основной персонаж. Около стиха 108-го псалма «постави нань грешника и диявол да станеть одесную его» выразительно нарисован повесившийся Иуда и рядом с ним (слева от зрителя) — знакомая черная крылатая, но на сей раз статичная фигура. У начала 127-го псалма изображен умирающий «праведный»; ангел вынимает из него душу, к которой тянется та же маленькая черная крылатая фигурка (справа была, очевидно, такая же, но ее обрезали при переплетении книги: остался только профиль). А в сложной многофигурной композиции страшного суда на л. 180, где в адском пламени сидит сам сатана, а два рослых черта толкают группу людей в ад (им помогает ангел, влетевший тоже в ад), — опять две динамичные фигурки маленьких чертиков. Один из них летит навстречу идущим в ад, как будто приветствуя старых знакомых, а второй крючком

⁵ Не совсем понятна еще одна фигура этой композиции — стоящий сверху, между птицей и «нечестивыми», молодой человек с распростертыми руками. Надпись над ним гласит «Діасо»; если принять ее за греческую, то можно рассматривать ее как начало слова, производного от глагола «διασπρέω» со значением «разгонять». Вероятно, в роли такого «разгонителя нечестивых» и нарисован здесь этот персонаж, хотя в тексте псалма он не упоминается.

пытается склонить чашу весов, которые держит другой ангел (третий ангел поражает его трезубцем в лоб).

Что касается изображений ангелов в Киевской псалтири, то они очень многочисленны и довольно разнообразны, но их роль редко бывает самостоятельной: они выступают лишь как воины, посланцы и слуги небесного царя. Только в одном случае ангел выступает как самостоятельный и центральный персонаж: в изображении «чуда архангела Михаила в Хонех» (л. 130 об.) — сюжете, довольно распространенном в древнерусской живописи. Поэтому роль изображений ангелов в раскрытии содержания книги не очень велика, но они всегда оживляют, динамизируют изображения и тем способствуют усилению впечатления от иллюстраций.

Так, например, на полях псалма 36-го изображено пять фигур «грешников»: первый из них лишь «назирает праведнаго», как сказано в тексте, он подходит, угрожающе жестикулируя, к последнему; два других стреляют из луков «нища и убогаго», а еще два падают вниз. Эту несколько статичную группу оживляет фигура стремительно летящего ангела, вонзающего в одного из падающих «грешников» трезубец; оба «грешника» уже пронзены копьями и, как явствует из текста, своими же: «оружье их внидет въ сердца их». Столь же стремительно поражает летящий ангел копьем в пятку падающего в бездну грешника при стихе псалма 7-го «и впадется въ яму, яже створи». А в иллюстрации псалма 58-го ангел, изображенный в пояс, с такой силой вонзает копье в плечо одного из двух «врагов», что из раны фонтаном брызжет кровь. Наконец, очень динамичны и красочны ангелы в иллюстрациях новозаветных сюжетов, особенно в композициях Вознесенья (изображено в трех вариантах).⁶

Еще более динамично и развернуто, чем действия небесных сил, изображены земные батальные сцены. Чаще всего это большие, многофигурные композиции, представляющие большой интерес как изображения крепостных сооружений, оружия и орудий, различных методов ведения боевых действий. Художника не смущает то обстоятельство, что в иллюстрируемом тексте не всегда есть описания батальных сцен, как это бывает в тех случаях, когда в псалмах речь идет о некоторых «боевых» эпизодах жизни Давида, о чем говорилось выше. Так, например, в начале 78-го псалма лишь упоминается о разорении Иерусалима, хотя с некоторыми подробностями и яркими сравнениями («положиша Иерусалима яко овощное хранилище, положиша трупия раб твоих брашна птицамъ небеснымъ, плоти преподобных твоих — зверемъ земнымъ»). На иллюстрации же изображен только начальный момент вспоминаемого события (она и привязана к первой фразе псалма) — нападение на город, но с подробностями, которых нет в тексте. Два всадника по краям преследуют пеших воинов, пытающихся укрыться в башне, изображенной в центре; один воин закалывает поверженного противника ударом кинжала в горло, а его самого поражает копьем всадник, другой воин режет противника ножом (л. 111). Ни птиц, ни зверей, упоминаемых в тексте, нет, хотя, как будет показано ниже, изображение животных — один из самых распространенных сюжетов иллюстрации Псалтири.

Текст 105-го псалма богато иллюстрирован: на полях показано, как «отверзеса земля и пожре Дафана» и как евреи, забыв своего бога-благодетеля, «поклоняются истуканам» (эта сцена варьируется трижды), как

⁶ Запоминаются фигуры двух ангелов, несущих «врата господня» (л. 166): они, перегнувшись вниз головами, подпирают звездный овал, на котором изображены створки ворот, спинами и затылками, так как руки у них заняты пеленами.

приносят им человеческие жертвы.⁷ Кара за все эти преступления рисуется в тексте скорее эмоционально, чем описательно: «И разгневался яростью господь на люди своя, и омерзе ему достояние его и предасть их в руде врагом»; иллюстрировано же все это весьма конкретно — динамичной сценой боя конницы с пехотой, на которую в тексте нет даже намека (л. 151 об.).

По богатству и разнообразию композиции, динамичности и насыщенности реалиями, наконец, по ярким и разнообразным пейзажам батальные сцены Киевской псалтири уступают лишь бытовым массовым сценам в иллюстрациях этой книги. Это по большей части развернутые композиции на сюжеты отдельных эпизодов Ветхого завета, о которых либо рассказывается, либо вспоминается в псалмах.

Иллюстрации ветхозаветных сюжетов по манере изображения можно разделить на две группы — изображения отдельных эпизодов с ограниченным числом действующих лиц и массовые народные сцены. К первым относятся иллюстрации эпизодов жизни Иосифа (два варианта сцены с Пентефрием, продажа его в рабство), Иова (два изображения), «видения» пророков Даниила, Моисея, Гедеона, сцена жертвоприношения Исаака и некоторые другие. По своей композиции и общему облику они близки к некоторым сценам из жизни Давида; их объединяет какая-то «камерность» исполнения, хотя большинство иллюстрированных эпизодов происходит вне интерьера и архитектурный элемент имеет в них лишь декоративное значение. В них, наконец, полностью отсутствует пейзаж.

В такой же «камерной» манере исполнены некоторые, немногочисленные массовые сцены из Ветхого завета, например иллюстрация стиха 104-го псалма «И вниде израиль въ Египет». Переселение целого народа изображено в виде двуколки, запряженной парой волов, в которой сидят шесть человек (л. 147); изображенная на соседней странице сцена продажи Иосифа гораздо более многофигурна и сложнее по композиции. Но зато целым рядом интереснейших многофигурных композиций, данных иногда на фоне пейзажа, иллюстрирован «исход» израиля из Египта.

Первая из них иллюстрирует стих 76-го псалма «извел еси, яко овца, люди своя рукою Моисеевою и Аронею» (л. 105). Вся сцена происходит на крутом откосе горы, обращенном влево, к тексту, который она иллюстрирует. Внизу стоит Моисей, нащупывая жезлом дорогу, выше его — Арон, обернувшийся и глядящий вверх, как будто сообщая толпящемуся на горе народу о результатах поисков Моисея. Через две страницы изображен первый вариант сцены перехода через Чермное море — небольшая, немного сжатая композиция, разворачивающаяся также сверху вниз: вверху — группа всадников, внизу — группа израильтян с Моисеем и Ароном позади. Разделяет эти группы небольшое пространство — суша среди моря и вода, по которой идут израильтяне. Столь же незначителен элемент

⁷ «Истуканы» — золотые статуи воинов с копьями и щитами изображены (в двух случаях из трех) на двух высоких колоннах из разноцветного камня, соединенных сверху брусом. Строительство таких же, но деревянных пьедесталов изображено раньше, около 95-го псалма, с мельчайшими подробностями. Нарисованы люди, заготавливающие материал, несущие его на спинах по наклонной доске и поднимающие с помощью блока в сосуде, напоминающем лампаду. Два строителя работают вверху, на горизонтальном бруске, а третий лезет по правой колонне помогать им. И все это — иллюстрация одной только фразы. «яко вси бози язык — бесове». Обломки строительного камня, в частности мрамора, изображены в сценах сошествия Христа в ад и разрушения «адских врат» (л. 31). Кроме того, фактура хорошо отполированного камня подчеркнута на некоторых из многочисленных изображений кивориев или сеней над ковчегом завета и над престолом (в зависимости от того, кто перед ним молится — ветхозаветный или новозаветный персонаж).

пейзажа и в последующей иллюстрации того же псалма — в сцене извлечения Моисеем воды: из скалы, над которой Моисей замахивается жезлом, течет вода; к ней с жадностью прильнула лежащая у ног пророка фигура, а остальные четыре израильтянина пьют эту воду из чаш. Дальнейшие сцены — чудесного насыщения народа манной, «хлебом ангельским» и птицами — даны вообще вне пейзажа, хотя и насыщены бытовыми подробностями и очень динамичны. Люди собирают манну в различные сосуды, едят ее, сидя у большой чаши, ловят падающих с неба птиц, варят их в котле и поджаривают нанизанными на прут (лл. 107—107 об.).

Два других, последующих варианта иллюстрации перехода через Черное море сделаны с большим количеством элементов пейзажа; за счет их увеличения и варьируется уже известная читателю композиция около 77-го псалма. Во втором варианте (л. 109 об.) композиция прежде всего растягивается, переходя с бокового поля на нижнее; в левой ее части, выше, войско фараона затопляется водой, а евреи внизу идут по траве (замыкающий шествие Моисей ударяет жезлом по наступающей их воде). Композиция эта свободно переливается с одного поля страницы на другое, «обтекая» весь ее текст, в котором иллюстрирует лишь одну маленькую фразу: «и враги их покры море». В третьем варианте того же сюжета (л. 205 об.), значительно удаленном от первых двух, в основу взят второй вариант: в нем та же композиция, охватывающая левое и нижнее поле, но войско египтян уже поглощено водой (видны плавающие кони, щиты), а на суше, по которой идут евреи (их группа изображена очень близко ко второму варианту), нарисованы горы и деревья.

В некоторых изображениях ветхозаветных сюжетов элементы пейзажа объединяются с архитектурными; такова, например, иллюстрация истории пророка Ионы (л. 220). Это сложная многочастная композиция, развернутая на боковом и нижнем поле страницы. Вверху Иона сидит под деревом, склонившим над ним свои плоды, под ярким красным солнцем; ниже расположен каменный пустой город. На нижнем поле господствует и объединяет все элементы изображения море: по нему плывет лодка, с которой сбрасывают Иону, а в воде — два фантастических зверя; правый готовится проглотить Иону, а левый выплевывает его на берег.

Иллюстрации ветхозаветных сюжетов в Киевской псалтири отличаются от новозаветных гораздо большей свободой композиции, широтой и многоплановостью ее развертывания. И это не случайно: если новозаветные иллюстрации имеют свои аналогии в иконах, ограниченных размером и формой доски, то ветхозаветные сюжеты изображались обычно в стенописях и были более свободны от пространственных и масштабных ограничений.⁸ Это несомненно отразилось в ветхозаветных иллюстрациях старинных русских книг, которые до сих пор производят гораздо большее впечатление, чем варианты икон, перенесенные на страницы или поля книги. Последнее особенно чувствуется в Киевской псалтири, где связь иллюстрации с текстом наиболее органична, о чем уже говорилось выше.

Неотъемлемым и органическим элементом иллюстраций этой книги являются изображения растительного и животного мира.

⁸ Связи иллюстраций Киевской псалтири с современной ей станковой и монументальной живописью отмечаются в книге Г. Логвина, где воспроизведены две иллюстрации (Г. Н. Логвин. Украинское искусство. Изд. «Искусство», М., 1963, стр. 109—110). Несколько иллюстраций, в том числе одна целая страница (в красках, но, к сожалению, в уменьшенном масштабе), воспроизведены в книге А. Н. Свирина «Искусство книги Древней Руси» (стр. 218—222). Среди этих репродукций дважды (у Г. Логвина — в красках) воспроизведена сцена танцев перед царем Саулом — одна из наиболее известных иллюстраций Киевской псалтири.

Растительный мир в этих иллюстрациях не играет большой и самостоятельной роли. Рисуются чаще всего отдельные деревья, иногда олицетворяющие сравнения и символы, иногда отражающие реалии и детали, о которых говорится в тексте. Первое дерево, изображенное на первой странице, иллюстрирует, как уже отмечалось выше, сравнение; высокое, стройное дерево иллюстрирует сравнение-символ псалма 127-го: «жена твоя яко лоза плодovitа» (л. 183). В изображении входа Христа в Иерусалим (л. 9 об.) дерево уже необходимая реалия: хотя иллюстрируется лишь стих «изо уст младенецъ и съсущих свершил еси хвалу», из евангельского изложения этого события известно, что народ приветствовал Христа срезанными «ветвями древес». Отдельные или немногочисленные деревья в качестве декоративного элемента изображены еще на многих иллюстрациях; наряду с горами они показывают, что действие происходит на воздухе. Две больших группы деревьев нарисованы около стиха 77-го псалма «изби градом винограды их»; это уж настоящая иллюстрация. Больше же всего деревьев изображено в иллюстрациях тех псалмов, где идет речь о рае, «насажденном», по библейскому сказанию, богом. На фоне деревьев дважды изображен Авраам (лл. 2 об. и 29 об.), и три группы изящных деревьев изображены у начала 119-го псалма: «Руце твои створиште мя и создасте мя». Иллюстрируется это сценой «творения» Адама, происходящей в раю, который изображен в виде сада, населенного птицами; на нижнем поле две великолепно разрисованные «райские птицы» — павлины.

Животные являются неотъемлемым элементом пейзажа, и их в Киевской псалтири очень много; они весьма разнообразны не только по своим изображениям, но и по своим функциям: изображаются животные, упоминающиеся или действующие в тексте псалмов, животные, иллюстрирующие сравнения или символы, т. е. элемент уже не реальный, а поэтический.

Первая большая группа животных иллюстрирует стих 8-го псалма: «Вся покорила еси под нозе его — овца и вола вся, еще же и скоты польския, птица небесная, рыбы морския» (л. 9 об.) (рис. 2); кроме перечисленных в тексте, изображена пара коз и две лошади, очевидно, для пополнения числа «скотов польских». Особенно разнообразны здесь птицы: две — в полете, три — на земле (две черные, с хищными клювами и раздвоенными хвостами, одна белая, «пешая», вероятно, куропатка). Овцы, вола, «скоты польския» (травоядные) и птицы изображены вне природы, вне среды своего обитания, но рыбы (их тоже несколько видов) изображены в своей стихии, в воде. Последнее, конечно, не случайно, а отражает реальную действительность: рыба не может жить без воды. Много разнообразных животных, птиц и рыб — реальных и фантастических — изображено в конце Псалтири, около так называемой «Песни трех отроков», в которой говорится, как «всякое дыхание» хвалит бога (лл. 224 об.—225). На л. 83 изображены две лисы, иллюстрирующие соответствующий стих 62-го псалма. Среди фантастических зверей-людоедов весьма реалистически изображен медведь (л. 144 об.). Из фантастических животных (их в Киевской псалтири сравнительно немного) особенно интересен «аспид глухий и затыкаяй уши свои»; делает он это кончиком раздвоенного хвоста, а перед ним играет на длинной дудке человек в остроконечной шапке (л. 77 об.).

Многие звери на полях Киевской псалтири иллюстрируют сравнения, которыми изобилуют псалмы. Коварные и хитрые враги сравниваются обычно со львами. Первый из таких львов, сиреневый, нападает на человека из-за скалы каким-то призраком (л. 8); второй, зеленый, бросается на человека в открытую, хотя и иллюстрирует стих 9-го псалма «лаеть

в тайных яко левъ въ ограде своей» (л. 12 об.). Не является ли необычная окраска двух этих львов приемом художника, желавшего подчеркнуть, что в данном случае изображены не реальные, а «мысленные» львы? В дальнейшем животные окрашены уже в естественные цвета. На л. 41 об. дикая лошадь и мул иллюстрируют обращение: «Не будете яко конь и меск, им же несть разума». На полях псалма 48-го, обращенного к богатым и знатым, а также к умным и глупым с напоминанием о том, что все смертны, «человек в чести» дважды уподобляется «скотам немисленным»; к этому сравнению привязано изображение свиней, подкапывающих дерево, с которого сыпятся желуди.

Одними из распространённых сравнений Псалтири являются сравнения с птицами, употребляющиеся обычно при описании душевных переживаний героя. Многие из этих сравнений отразились в иллюстрациях Киевской псалтири. С жизнью птиц сравнивается одиночество и беззащитность героя — в псалме 10-м, об иллюстрациях которого (стреляющие грешники и черти-подстрекатели) говорилось выше, а также в 101-м псалме, где говорится об одинокой птице на крыше, — или наоборот, относительная безопасность и отсюда спокойное расположение духа, умирение. Так, в начале псалма 83-го говорится: «Коль възлюблена села твоя господи сил . . . сердце мое и плоть моя възрадовастся о бозе живе, ибо птица обрете собе храмину и горлица собе гнездо, идеже положи птенца своя». Иллюстрировано это весьма конкретно и реалистично: на высоком, мощном дереве — гнездо с птенцами, вокруг которого летают две птицы — одна крупная, другая меньше (л. 116 об.). Аналогичная иллюстрация около стиха второй песни Моисея (л. 209 об.): «И схрани его, яко зеницю ока, яко орел покрыти гнездо свое» (речь идет о народе израильском). Сравнение с орлом иллюстрируется еще в одном месте — около стиха 102-го псалма: «обновится, яко орлу уношь твоя»; под деревом, на котором сидит орел, стоит старец. Птицы на деревьях, видно, так понравились художнику, что он даже петуха перед апостолом Петром посадил на дерево (л. 54).

От изображений животных, иллюстрирующих сравнения, естественно перейти к иллюстрациям зооморфных символов и аллегорий: символика часто рождается из сравнения и перерастает в аллгорию; все это можно проиллюстрировать на примере Киевской псалтири.

Так, например, в 21-м псалме описывается отчаяние оставленного всеми и окруженного врагами человека, которое ассоциируется у иллюстратора с описанием крестных страданий Христа, очевидно, потому, что первый стих этого псалма — «Боже, боже мой, вонми ми вьскую мя остави!» — почти буквально приводится в Евангелии в качестве последнего, предсмертного крика Христа. Многие стихи этого псалма употребляются в богослужениях страстной недели; поэтому зооморфные сравнения его иллюстрируются не изображениями соответствующих животных, а более сложными, символическими фигурами. Стихи «Обыдоша мя телци мнози, унци (быки, — Н. Р.) тучнии одержаша мя» и «яко обиидоша мя пси мнози» иллюстрируются изображениями воинов, окружающих Христа; в первом случае (л. 27 об.) они в рогатых шлемах,⁹ во втором — с песьими головами. И тут же рядом изображены обычные воины, весьма реалистично прибавляющие к кресту Христа и делящие, сидя на щитах, его одежду.

Зооморфная аллегория представлена в Киевской псалтири как отдельными фигурами, изображенными обычно вне пейзажа, так и сложными

⁹ В рогатых шлемах изображены «грешники» и в иллюстрации стиха 74-го псалма «вся рогы грешных сломаю» (л. 193). Так буквально понял художник слово «рог», символизирующее в Библии силу, могущество преимущественно царей.

композициями, в которых для раскрытия символики образов используется и животный, и растительный мир. Такова, например, иллюстрация довольно сложной аллегории 79-го псалма, в котором народ израильский олицетворяется в образе винограда, принесенного из Египта. «Простре розгы его до моря и до рек отрасли его», но «вьскую разори оплоты его . . . озоба и вебрь от луга и инок дивий поял и есть». Между двумя реками, впадающими в море (имеется в виду, вероятно, междуречье Тигра и Евфрата), на горе стоит высокое дерево, нижние ветви которого уже объедены вепрем, зайцем и каким-то желтым зверьком.¹⁰ Здесь же и антропоморфная аллегория: истоки обеих рек изображены как две обнаженные человеческие фигуры, льющие воду из кувшинов.

Изображения таких водолеев — древних, еще античных, «языческих» символов рек и других водных потоков, встречаются в Киевской псалтири очень часто. Такой исток (он льется прямо изо рта сидящей на камне фигуры) изображен и у ручья, по которому идет олень, иллюстрирующий сравнение в начале 41-го псалма (л. 57), и у Иордана, изображенного при том же псалме на следующем листе, и у символического «града божия» в начале 45-го псалма (здесь два потока льются изо ртов двух голубых голов), и у «реки божией» в 63-м псалме, у которой два истока — два водолея, выливающие воды из глиняных кувшинов (л. 85), и во многих других случаях, даже в иллюстрациях новозаветных сюжетов (чудо архангела Михаила в Хонех и третий вариант Крещения на л. 162). Два красные водолея, выливающие из кувшинов красные потоки, иллюстрируют стих 77-го псалма: «И преврати в кровь реки их» (л. 108 об.).

Из других стихий антропоморфными аллегориями изображены ветры, например в иллюстрации соответствующего стиха псалма 134-го (л. 186 об.) — в голубом круге нарисованы четыре фигуры в пояс, дующие в трубы; над ними надпись: «4 ветри — вьсточный и полудньный, западный, полунощный». В иллюстрациях следующего псалма изображены «солнце» и «месяць» — две одинаковые по рисунку и различающиеся только по цвету аллегории: фигура с нимбом, стоящая на колеснице, в которую впряжены скачущие в разные стороны кони. Изображение светил небесных в виде двух голов в профиль есть и на л. 125, причем голова, олицетворяющая солнце, нарисована в круге. А на л. 23 об. изображения двух (красной и голубой) голов-светил в кругах помещено в голубом сегменте неба, усыпанном золотыми звездами.

Из антропоморфных аллегорических фигур в иллюстрациях Киевской псалтири очень часто изображается ад в образе обнаженного бородатого человека. Обычно она является лишь атрибутом, но не действующим лицом композиции или сочетания нескольких отдельных рисунков. Так, например, около стиха 15-го псалма «яко не оставиши душа моя въ аде» изображена обычная фигура молящегося Давида; сверху, из сегмента, к нему протягивает руку Христос, а внизу полулежит знакомая уже чита-

¹⁰ Его, вероятно, художник Киевской псалтири изобразил в качестве того, кто в гексте назван «инок дивий». Это не совсем понятное словосочетание, которое соотносится с греческим выражением «μοῦνος ἄγριος» (А. Х. Востоков. Словарь церковнославянского языка, т. 1. СПб., 1858, стр. 157), в некоторых древнейших списках Псалтири заменено выражениями «скот полевой», «уединенный зверь», «одинец» (Амфилохий. Древлеславянская Псалтирь (Симоновская до 1280 г.), т. 3, М., 1881, стр. 428). Последнее слово в точности соответствует греческому тексту Псалтири «... ἐλυμῆνατο αὐτὴν ὅς ἐξ ἐμοῦ καὶ μοῦνος ἄγριος κατενεμήσατο αὐτήν», что буквально можно перевести так: «... погубила ее свинья из леса и живущий одиноко дикий кабан захватил себе» (см.: В. И. Даль. Толковый словарь живого великорусского языка, т. 2, М., 1955, стр. 651: «Одинец — ... кабан вебрь одинец, самый крупный и злой, старый, который отбивается от косяка и бродит один»).

телю фигура (она до этого попадалась уже два раза), символизирующая ад. Но в некоторых случаях эта фигура участвует в изображенном действии. На л. 11 об. она протягивает руки, чтобы принять группу маленьких человеческих фигурок, которых толкает к нему копьём ангел («да възвратяся грешницы в ад», говорится в привязанном к этому изображению стихе); дважды (л. 37 об. и 140) из ее объятий ангел извлекает маленькую фигурку Давида. В двух вариантах сошествия Христа во ад антропоморфная аллегория ада изображена побежденной: в первом случае ее крепко держит за руки ангел (л. 31), а во втором она лежит скорченная и безжизненная (л. 87 об.).

Наконец, интересны два случая, когда антропоморфная аллегория была понята художником буквально. В 4-м псалме говорится о «тяжкосердных» людях, и этой фразе привязано изображение двух лежащих на земле людей, над которыми склонился ангел (л. 5). Здесь слово «тяжкосердие» понята художником без всяких аллегорий: «тяжкосердие» — просто люди, которым тяжело подняться с земли. Еще «буквальнее» другая, находящаяся поблизости иллюстрация — к стиху 5-го псалма «гроб отверст гортань их». Маленькая фигурка тянется к Христу в золотом круге сверху, а обе ее ноги уже начинают проглатывать крупные мрачные фигуры (л. 6 об.). Не случайно, вероятно, что оба эти примера находятся в начале книги, когда художник еще не освоил всей сложной системы ее поэтических образов и многое понимал буквально — не только две эти аллегии, но и сравнения с зверями, о которых уже говорилось. К концу же своей работы иллюстратор Киевской псалтири уже настолько овладевает ее образным и аллегорическим языком, что дает очень сложные и большие композиции, используя изображения всех видов аллегии — зооморфную, растительную и антропоморфную.

Ярким примером сказанного является иллюстрация стиха 143-го псалма «человек суете уподобися — дние его яко сень преходят», в котором жизнь человеческая представлена в образе дерева, подтачиваемого двумя — черной и белой — мышами (л. 197) (рис. 3). Впервые и единственный раз в этой книге изображение сопровождается длиннейшая аннотация, написанная киноварью и представляющая из себя не что иное, как отрывок одной из «притч» Повести о Варлааме и Иосафе — «Притчи о инърозе» (единороге).¹¹

Введение в иллюстрацию целого куска текста литературного памятника несколько неожиданно и необычно — ничего подобного на полях Киевской псалтири до этого не было. Но это не случайность, а закономерный результат творчества читателя-художника. Рисуя на полях иллюстрации, художник обнаружил не только глубокое понимание текста иллюстрируемого памятника, но и знание других, связанных с ним, преимущественно гимнологических и литургических текстов. Он был также начитан в патристической и агиографической литературе; только этим

¹¹ Кроме аннотации, более подробно, чем на других иллюстрациях Киевской псалтири, надписаны все составные элементы этой композиции. «Древо есть житие человеце» — написано сверху, у кроны; «Се есть подобие . . . (эта надпись, как и аннотация сверху, немного обрезана при переплете книги) льсти мир[скими] прелшающ[и]хся» — написано около человека, забравшегося на дерево и с ужасом смотрящего вниз, на мышей, подъедающих ствол, надписанных «день» и «ночь». Единорог, гонящийся за другой человеческой фигурой, устремляющейся к дереву, имеет также пояснительную надпись: «Инорог убо образ есть смерти». Пропасть под деревом объясняется как «мир съ испльнен всяческих зол и смертоносных сетей», а разинутая в ней пасть объяснена так: «Змиа разумевай страшную адову утробу». От последних двух надписей потянулись к изображению киноварные линии; хотя они и не доходят до объясняемых предметов, направление их ясно.

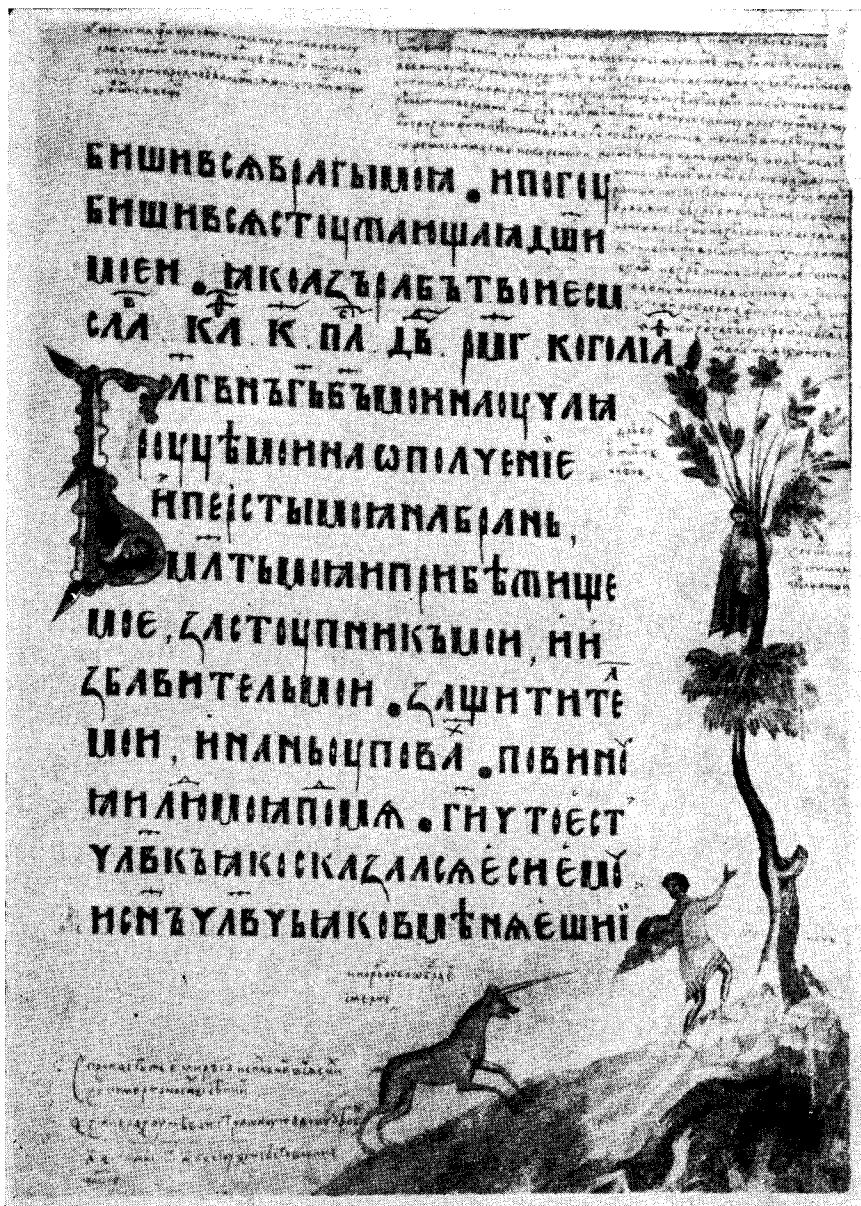


Рис. 3. Киевская псалтирь. 1397 г. (ГПБ, ОЛДП, Ф № 6, л. 197).

можно объяснить наличие на полях книги значительного количества изображений героев и авторов, знакомых древнерусскому читателю по прологам, патерикам, торжественникам и другим сборникам, а иногда, быть может, и по памятникам оригинальной русской литературы.

Так, например, дважды, при 15-м и 32-м псалмах, изображены мученики Гурий, Самон и Авив; их мощи и церковь в Царьграде видел и описал новгородский паломник Антоний (Добрыня Андрейкович), автор одного из первых русских «хождений». В начале 19-го псалма изображен монах в пещере, надписанный «Анфоний»; это скорее всего знаменитый основоположник монашества Антоний Великий, живший, по свидетельству его Жития, в пустыне, в гробнице, но, может быть, это и Антоний Печерский — основатель монастыря в Киеве и основоположник русского монашества. Без всякого фона и атрибутов изображен отшельник, надписанный «Сава» (л. 34 об.); здесь также можно высказать двойное предположение: либо это Савва Освященный, мощи которого видел вблизи Иерусалима русский паломник XII в. игумен Даниил, либо соименный ему монах того же Киево-Печерского монастыря. В двух последних случаях, быть может, предпочтительнее вторые толкования изображений — как Киевских святых, если иметь в виду происхождение Псалтири из того же города. Многочисленные изображения на полях этой книги палестинских и сирийских отшельников свидетельствуют о хорошем знании ее иллюстратором Синайского, Скитского, а может быть, и Киево-Печерского патериков.¹² Знанием литературных памятников, в том числе русских летописей и воинских повестей, их влиянием, быть может, можно объяснить и явную любовь иллюстратора Киевской псалтири к изображению батальных сцен, которыми насыщены поля рукописи. В некоторых из этих сцен можно даже усмотреть русские доспехи и оружие, но этим вопросом могут заняться и решить его лишь специалисты-археологи.

Связь иллюстраций Киевской псалтири с древнерусской литературой усматривается не только, точнее, не столько в заимствовании некоторых сюжетов и персонажей, а в самом принципе иллюстрирования.

Изображения на полях этой книги не только весьма разнообразны по содержанию, но и разностильны по манере; поэтому трудно предположить, что они восходят лишь к какой-нибудь одной лицевой Псалтири: художник скорее всего знал их несколько и компоновал свои иллюстрации самостоятельно, подчиняя их своему пониманию иллюстрируемого текста и добавляя многое от себя, от своего художественного мышления. Он действовал так же, как действовали составители древнерусских «изборников»; писец старейшего из них — Изборника 1076 г. — заявляет в выходной записи, что материал для своей книги он заимствовал «от многих книг княжьих». И хотя многие статьи Изборника 1076 г. надписаны именами византийских авторов, их греческие оригиналы до сих пор не найдены, да и вряд ли когда-нибудь будут обнаружены: слишком уж преобразовались они под пером составителя Изборника, компоновавшего их по своему усмотрению и растворившего их в своем творчестве. Тради-

¹² Изображения отшельников и мучеников на полях Киевской псалтири чаще всего привязаны к стихам, в которых есть какой-нибудь намек на мученические или отшельнические подвиги. Так, например, стих 65-го псалма «Пройдохомь сквозе огнь и воду и изведе ны в покой» дал повод художнику для сложного многочастного изображения истории сорока мучеников Севастийских — изображения, насыщенного мельчайшими подробностями и бытовым реквизитом (л. 86). Около стиха 36-го псалма «Весь день милует и взаемь дает праведный» (л. 50) изображен архиерей, надписанный «милостивый»; художник, вероятно, имел в виду конкретное историческое лицо — Иоанна, патриарха Александрийского, прозванного «милостивым».

ции такого составления литературных «изборников» получили быстрое и повсеместное распространение; они могли оказать влияние не только на писцов-составителей, но и на иллюстраторов рукописных книг. Так скорее всего поступил и иллюстратор Киевской псалтири: он, как художник-мозаичист, составляющий изображения из кусков смальты, свободно компоновал, а иногда и добавлял от себя изображения, знакомые ему по греческим и южнославянским Псалтирям. Свободная манера рисунка, широта и своеобразие композиций, а также отдельные случаи несовпадения иллюстраций с текстом свидетельствуют о том, что художник-иллюстратор не копировал оригиналы, но рисовал по памяти, проявляя при этом своеобразную и широкую свою «иконографическую» эрудицию.

Таким образом, вопрос об источниках изображений Киевской псалтири, об их использовании и переработке, отражает проблему многосторонних и разнообразных связей литературы и искусства Древней Руси; он требует специального, очень тщательного и очень нужного исследования. Решать этот вопрос следует не только путем сравнения отдельных иллюстраций греческих и южнославянских Псалтирей XIII—XIV вв. с Киевской, но и с помощью анализа всей системы соотношений текста каждого списка с его иллюстрациями.¹³

Несколько легче будет разобраться не в «предках», а в «потомках» Киевской псалтири; этот вопрос для истории русской книги имеет также немаловажное значение. Здесь налицо достаточное количество материала: Угличская псалтирь 1485 г. (ГПБ, F 1 № 5), считающаяся копией Киевской, хотя это общепризнанное мнение и не совсем верно, и свыше двух десятков так называемых Годуновских псалтирей конца XVII в. В изучении этого материала может помочь опыт литературоведов-текстологов, изучающих различные списки памятников древнерусской письменности, распределяющих их по редакциям и вариантам, устанавливающих архетипы и протографы списков. Для изучения традиции книжной иллюстрации такой прием еще не применялся, и в данном редком случае, когда имеется рукописная традиция не только текста, но и иллюстрации, его можно попробовать применить.

Однако решить все эти и многие другие вопросы, связанные с изучением Киевской псалтири, можно только в случае хорошего факсимильного многокрасочного издания последней. Попытка черно-белого издания этого памятника, предпринятая ОЛДП в 1890 г., но не законченная (в нем нет двух последних тетрадей), не выдерживает критики, и корректурные листы этого издания для работы с иллюстрациями непригодны. Вопрос о новом многоцветном издании Киевской псалтири сейчас уже не может казаться совсем нереальным, после того как были изданы болгарская Псалтирь Томича и книга о грузинской Псалтири XV в.

Киевская псалтирь 1397 г. является слишком важным памятником искусства книги Древней Руси и русского изобразительного искусства, чтобы не поставить вопрос об ее хорошем многоцветном издании. Ведь

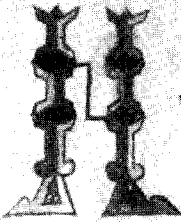
¹³ В решении этого вопроса большую помощь окажет книга И. Тикканена, дающая свод изображений греческих, южнославянских и русских средневековых Псалтирей с классификацией их по редакциям (J. J. Tikkanen. Psalterillustration im Mittelalter. Helsingfors, 1895), а также многие другие исследования книжной миниатюры, в том числе иллюстрации Псалтири, особенно недавно вышедшее издание — исследование южнославянской Псалтири Томича (М. В. Шепкина. Болгарская миниатюра XIV в. М., 1963). Краткий обзор истории изучения иллюстраций древних греческих, а также славянских и русских псалтирей с перечнем основных работ о них имеется в книге Л. А. Шервашидзе «К вопросу о средневековой грузинской светской миниатюре» (Изд. «Мецниереба», Тбилиси, 1964, стр. 2—18).

это — единственная из сохранившихся русских книг, написанных в Киеве в пору, когда «мать городов русских» еще не оправилась от многочисленных разорений междоусобных войн и иноземных нашествий.¹⁴ Эта книга является ценнейшим, уникальным памятником не только русского, но и украинского искусства. И делом чести современных русских и украинских историков книги и изобразительного искусства должно стать достойное издание этого памятника.

¹⁴ Книга имеет выходную запись писца с указанием времени и места ее создания, а также имен ее заказчика — епископа Михаила и писца — протодиакона Спиридония. Другая, пространнейшая запись свидетельствует о дальнейшей судьбе этой книги, попавшей в Литву. Это — вкладная «подскарбия земского Великого книжества Литовского» Авраама Езофовича в церковь св. Николая в Вильне 1518 г. Литовские владельцы оставили на книге несколько польских и латинских надписей — преимущественно переводов надписаний иллюстраций, а последний из них — Езофович украсил первую страницу изображением своего фамильного герба. Записи воспроизведены в кн.: Е. Э. Гранстрем. Описание русских и славянских пергаменных рукописей. Л., 1953 (Труды Отдела рукописей ГПБ), стр. 36—37.

К

ТИСА УЛВКЩМАЗЕМЛИ
ВКІНЕЦЬ . ПЛМЪ . ДБДЪ . І .



ЛГОЩПВАХЪ , КЛКМЕУЕТЬ
ДШНЩЕН . ПРНВІТАНПОГО
ЛМЫАКОПТИЦА . ІАКОСЕ
ГРЪШНЦНАПРАГОШЛО



КЪ . ОУГОТОВАШАСТРЪЛЫВТІ
ЦЪ . СЪСТРЪЛАТНВЫШАЦЪ
ПРАВЫАЩОШЬ . ДНЕМАТЕУСЕ
РШН . ОННАЗРОЩНША . ПРАВЕДЬ
НІКАУТОТВОИ . ГЪВЫЦКВІСТЪ
НСВІЕН . ГЪМАНЪСПРТАВЕГІ
ОУНЕГІМАНІЩАГІПРНЗНАЕТЪ
ВЪМДНЕГІНСПЫТАЕТЪСНЫУЛ҃КЫ
ГЫСПЫТАЕТЪПРАВЕДНАГІННЕУТІ

МІОФНІА . Л . Ф . НІ . ІКЦІ . С . МЦІ
АПРЕ . І . ДНЬ .

Рис. 1. Киевская псалтирь. 1397 г. (ГПБ, ОЛДП, F № 6, л. 13 об.).



ЯКІ ВЪЗДАТ СЪ ВЕЛѢПІТЪ ВЪ МРЕ
ВЫШЕ МЕСЪ . И ЗОУСТЪ МЛАДЕНЕ
ЦЫНЪ СОУЩІ СЪ ВЕРШИЛЪ ЕСНДЪ БЛО
ВІА ГЪ ТВОИХЪ ІА , РАДРОУЩІ ШІ ВІА
ГАНЦЕСТЪ НИКА . ЯКОУ ДРОУНЕ
БЕСА , ДѢЛА ПЕРЕСТА ТВОИХЪ
ЛОУНОУЦЪ ДЫ , Я МЕТЫ Ѡ СПІВА
УТІ ЕСТЬ УЛЪ КЪ , Я КІ ПІМНІ ШІН
Н ЛІНЪ УЛЪ УЪ , Я КІ ПОУЩІ АЕ ШІН
ОУЦІ П НАЪ ЕСНІ ША МЪ УН ІА
Ѡ АНГЪ . СЛАВІ НІ УТІ МЪ БЪ НУ
ЛЪ ЕСНЕГО . И ПОСТАВІ МЕНЕ ГІНІ
ДѢЛЫ ОУКОУ ТВОЕМ . ВЪ ПІКІНІ
ЛЪ ЕСН ПІНОУ БІ ГІ . Ѡ ВЦА НЫ
ЛЫ ВСА . ЕЩЕ МЕНЕ КОУ ТЫ ПІЛЬСКИ



Рис. 2. Киевская псалтирь. 1397 г. (ГПБ, ОЛДП, F № 6, л. 9 об.).

А. Н. ГРАБАР

Несколько заметок об искусстве Феофана Грека

По случаю юбилея Андрея Рублева советская литература о древнерусском искусстве обогатилась целым рядом монографий и статей, посвященных жизни и искусству как самого Рублева, так и Феофана Грека.

С некоторым опозданием и издаека мы предлагаем несколько заметок на эти же темы, уделяя главное внимание творчеству Феофана.

Мы хотели бы прежде всего высказать пожелание, чтобы новые исследования были посвящены некоторым вопросам, которые нам представляются важными, но которые, на наш взгляд, еще не получили удовлетворительного разрешения.

1. Роспись Снетогорского монастыря датируется 1313 г. на основании одного письменного источника, и достоверность этой даты не оспаривается советскими историками и искусствоведами.¹ Я заключаю из этого, что эта дата вполне достоверна. Но если это так, то напрашивается вывод: Феофан Грек обязан наиболее оригинальными чертами своего стиля — тем, что отличает его письмо от классического стиля византийской живописи Палеологов — новгородо-псковской традиции. Сходство стиля и техники Снетогорских фресок и стенописей Феофана в церкви Преображения в Новгороде отмечалось не раз, но имея в виду оригинальность тех черт, которые сближают эти произведения, трудно допустить, чтобы их авторы пришли к ним независимо один от другого. Отсюда важность даты Снетогорской росписи. Если она верна, то нельзя удовлетвориться предположением, что, приехав в Новгород, Феофан был рад найти там произведения родственного ему стиля, но следует признать, что он усвоил этот стиль, исходя от новгородских стенописей, которые он застал в России по своему приезду.

Этот вывод был бы неверен только в том случае, если бы авторы Снетогорской живописи пользовались приемами (контрасты света-тени, смелый рисунок крупными нервными чертами, с заметным отклонением от византийско-классических схем в изображении лица и драпировок), которые были в обиходе в Византии в начале XIV в., потому что Феофан мог бы в таком случае усвоить себе те же приемы до своего приезда в Нов-

¹ См.: В. Н. Лазарев. Снетогорские росписи. — Сообщения Института истории искусств, т. 8, М., 1957, стр. 108, прим. 8.

город. Но именно это предположение нам представляется произвольным. Правда, как на это указывает В. Н. Лазарев, среди многочисленных памятников византийской живописи этой эпохи можно найти отдельные мотивы — головы, куски драпировок, — которые находят себе аналогии в искусстве Феофана.² Но это не более чем отдельные точки соприкосновения. Их можно несколько умножить, привлекая миниатюры одной из греческих рукописей Псалтыри собрания ГИМ (греч., 407)³ или фрески росписи пещерной церкви села Ивановна в северной Болгарии:⁴ стремительность движений и смелость ракурсов, экспрессивность лиц напоминают иногда фрески Феофана и еще более Волотова. Но если и признать это сходство, нужно тут же прибавить: ни в одном из этих произведений византийской живописи XIV в. нельзя встретить тех разрывов с античной традицией, которые встречаются постоянно у Феофана, но также в Волотове, в церкви Федора Стратилата и уже в Снетогорском монастыре.

Если такого рода явления бывали и в Византии, то мы о них не осведомлены, несмотря на то что в нашем распоряжении огромное количество сохранившихся фресок. Отсюда мы заключаем, что этот особый стиль возник скорее в Новгороде—Пскове, т. е. в русских условиях, которые позволяли гораздо большую независимость от византийских традиций. Судя по Снетогорским фрескам (опять-таки если их дата верна), это своеобразие стиля уже было там установлено около 1300 г. (а может быть, и раньше, как это видно по некоторым «намекам» предыдущих фресок), и привело там к созданию произведений, качество которых могло вызвать подражания Феофана, в 1378 г.

Само собой разумеется, что это построение тоже гипотеза, как и те, которые предлагались до сих пор. Но эту гипотезу могли бы подтвердить росписи Волотова и церкви Федора Стратилата, которые долго датировались годами, предшествовавшими росписи церкви Преображения. Если вслед за некоторыми исследователями⁵ относить главную роспись Волотова к 1363 г., а живопись церкви Федора Стратилата к годам вокруг 1370 г., то легче себе представить, по каким образцам Феофан мог создать свой стиль. Само собой разумеется, что присутствие черт русского происхождения в росписи этих церквей не является препятствием к этой датировке, если оставаться в пределах нашей гипотезы, восходящей к датировке Снетогорских стенописей 1313 г.

2. Мы были бы также плохо осведомлены о биографии Феофана, как мы плохо осведомлены об этапах жизни Рублева и других русских художников, не будь знаменитого письма Епифания Премудрого к Кириллу Тверскому. Написанное вскоре после описанного в нем разговора с Феофаном, с которым автор был дружен, оно, по-видимому, заслуживает доверия, когда Кирилл говорит о жизни Феофана до его приезда в Россию и в самой России. Но нам очень не достает комментированного критического издания этого текста, которое выяснило бы, до какой степени следует считаться с различными указаниями Епифания на произведения Феофана: что следует думать о сорока (так!) церквях, расписанных им

² В. Н. Лазарев. Феофан Грек и его школа. М., 1961 (далее: В. Н. Лазарев. Феофан Грек...), стр. 33—34.

³ М. А. Рапов. A Byzantine illuminated Manuscript of the Paleologue Epoch in Moscow. — Art Bulletin, т. XII. New York, 1930, pp. 207—218; В. Н. Лазарев. История византийской живописи. Т. I, М., 1947, стр. 223—224; т. II, М., 1948, табл. 314—317.

⁴ А. Grabar. Les fresques d'Ivanovo et l'art des Paléologues. — Byzantion, т. XXV—XXVII. Bruxelles, 1955—1957, fasc. 2, pp. 581—590.

⁵ См.: В. Н. Лазарев. Феофан Грек..., стр. 48—49, 52.

до приезда в Россию? И в связи с этим о его возможном возрасте в год его приезда, не забывая того, что Феофан был еще в состоянии расписывать церковь в 1405 г. Как нужно себе представить «град в градце», написанный в церкви Михаила на стене? Что можно сказать о стенном изображении Москвы в каменном доме князя Владимира Андреевича, которому ни в русском, ни в византийском искусстве нет никаких аналогий? Нет ли достоверных указаний на то, как на стене Благовещенского собора были написаны «Корень Иисеев и Апокалипсис»? И что сказать о литературном образе самого Феофана, который набросан Елифанием и который так мало подходит к тому, что мы обычно думаем о средневековом живописце: у Елифания он выступает независимым творцом, не прибегающим к копированию, мудрецом и блестящим собеседником. В связи с этим особого объяснения требовал бы и длинный и, кажется, сумбурный пассаж, передающий слова Феофана об архитектуре Софии Константинопольской. Его рассуждения о невозможности изобразить Софию в ее настоящих размерах является, может быть, откликом каких-то философских размышлений. Поражает то, что эти рассуждения ведут к таким скромным результатам, как заставка в виде храмика (старый мотив книжных заставок), о которых говорит то же письмо.

На первый взгляд, письмо Елифания дает много. Благодаря ему можно сделать вывод, что Феофан — единственный византийский живописец, за произведениями которого выступает какая-то индивидуальная личность, и намечается круг его деятельности. Но не менее очевидно, что Елифаний не только увлекается в своей восторженной характеристике Феофана, но иногда даже не все ясно в его словах. Мне кажется, однако, что внимательный комментатор, хорошо знакомый с литературой и искусством в России, Византии и на Балканах, в Италии и в итальянских владениях на Востоке, мог бы извлечь из этого текста более, чем это было сделано до сих пор.

3. В связи с этим хотелось бы указать на одно очевидное недоразумение. Покойный А. И. Некрасов посвятил когда-то особое исследование русским книжным заставкам в виде храмиков, указав на византийские примеры таких заставок и собрав ряд русских версий того же мотива.⁶ По этому поводу он вспомнил о письме Елифания о Феофане и о том, что, судя по этому же письму, рисунок Константинопольской Софии, сделанный Феофаном, послужил образцом для заставок в четвероевангелии, принадлежащем автору письма. По его мнению, некоторые из сохранившихся русских заставок в виде храмиков восходят к этому рисунку Феофана, и он воспроизводит их. Как В. Н. Лазарев,⁷ так и О. А. Белоброва,⁸ ссылающиеся на эти заставки по рисунку Феофана, считают, что Некрасов был прав и что указания на заставки в двух русских рукописях XV в. могут восходить к рисунку Феофана. Между тем над этими заставками в виде пятиглавой церкви написано: «Церковь святых апостолов». Речь идет, следовательно, не о церкви св. Софии, которую, по словам Елифания, нарисовал Феофан и которая была приспособлена к этому мотиву заставки, но о совсем другой, тоже константинопольской и тоже

⁶ A. I. Nekrasov. Les frontispices architecturaux des manuscrits russes. — Melanges Th. Uspenkij, vol. II. Paris, 1932, pp. 270—276. Автор пытается доказать, что надпись «церковь святых Апостолов» может обозначать церковь Софии; но это объяснение не выдерживает критики.

⁷ В. Н. Лазарев. Феофан Грек. . . , стр. 71.

⁸ О. А. Белоброва. Статуя византийского императора Юстиниана в древнерусских письменных источниках и иконографии. — Византийский временник, т. XVII, М.—Л., 1960, стр. 117—118, рис. 2.

знаменитой церкви. Эта церковь могла быть тем легче использована для заставок в русских рукописях, что она служила уже (и с пятью куполами, тогда как у Софии только один купол) темой для заставок в Византии.

4. В итоге, чтобы судить о подлинных произведениях Феофана, мы располагаем: а) оригиналом его стенописей в церкви Преображения в Новгороде и б) двумя иконами и несколькими прорисями, которые, вероятно, восходят к его рисунку. К этому теперь принято прибавлять ряд других икон и миниатюр. Но отсутствие подлинных икон и миниатюр кисти Феофана очень затрудняет такого рода атрибуции, тем более что стиль и техника приписываемых Феофану икон и миниатюр не поражают своим сходством со стилем и техникой фресок Преображенской церкви. Само собой разумеется, что переход от стенописей к иконе или миниатюре не может не привести к некоторому изменению техники и стиля, но практически у нас нет возможности судить об этих изменениях, когда идет речь о творчестве Феофана. В таких обстоятельствах письменные источники могут иногда прийти на помощь исследователю. Но что касается миниатюр, то известные нам письменные источники не указывают ни одного конкретного произведения Феофана. Принято считать, что с иконами дело обстоит лучше благодаря наличию икон иконостаса Благовещенского собора в Москве. Но нельзя не напомнить, что, исходя из известного сообщения о росписи Благовещенского собора в 1405 г. Феофаном и его двумя сотрудниками, можно приписать некоторые иконы сохранившегося иконостаса этого собора Феофану только в том случае, если считать достаточно обоснованными ряд гипотез.

Первая из этих гипотез. Летописный текст говорит, что эту церковь в 1405 г. расписывали Феофан, Прохор с Городца и Андрей Рублев; письмо Елифания прибавляет, что Феофан написал там композицию «Древа Иессеева» и Апокалипсис. В обоих текстах речь идет о стенописях, и термин «расписывать» в этом понятии банален. Но можно, конечно, предположить, что те же художники «написали» также иконы для иконостаса.

Вторая гипотеза. Существующий иконостас, несмотря на пожары и переделки, сохранил много икон 1405 г.

Третья гипотеза. Авторы стенописей Благовещенского собора, закончив их в один год, не только написали тогда же иконы иконостаса, но работали над этими последними всей артелью, т. е. все трое; причем среди дошедших до нас икон есть произведения всех трех художников, т. е. Феофана, Прохора и Андрея.

Ни в одной из этих гипотез нет ничего невероятного. Но что касается Феофана, то, имея в виду упомянутое выше нормальное различие между техникой и стилем стенописи и икон, мы не в состоянии идти дальше гипотез. Мне лично кажется даже, что существуют иконы гораздо более родственные по технике и стилю феофановским фрескам в Новгороде, чем какие бы то ни было из икон Благовещенского иконостаса (например, «Успение» на обороте Донской Богородицы). Это скорее уменьшает шансы атрибуции этих иконостасных икон Феофану. А что если он вообще не писал икон в Благовещенском соборе? Или его икон нет среди сохранившихся? Или эти последние хотя и той же эпохи, но не восходят к иконостасу 1405 г.? Был ли сделан новый иконостас в 1405 г.?

5. Я думаю, что не легче обосновать предполагаемое авторство Феофана для миниатюр евангелий Хитрово и Морозова.⁹ Можно, конечно,

⁹ В. Н. Лазарев. 1) Феофан Грек... стр. 71—85; 2) Этюды о Феофане Греке. Ч. II. Феофан Грек и московская школа миниатюры 90-х годов XIV в. — Византий-

как это предлагает В. Н. Лазарев, сблизить стиль и динамику фигуры ангела (символ Матфея) с фигурами феофановских росписей в Новгороде. Но у этого ангела лик гораздо более родствен лику рублевских ангелов, и он во всяком случае построен в соответствии с византийской традицией изображения красивых юношеских лиц с правильными чертами. Эта традиция очень далека от стиля лиц феофановских ангелов новгородской стенописи. Я уже сказал выше, что, конечно, не следует ожидать от миниатюр, чтобы они по технике и стилю сходились со стенописью. Но имея в виду эту разницу в стиле и технике, нет также особых оснований настаивать на предложенной гипотезе о том, что эти миниатюры или хотя бы часть их исполнены Феофаном.

Кто бы ни был автором миниатюр евангелий Хитрово и Морозова, мы хотели бы сделать несколько замечаний о живописи в этих двух рукописях. Как это было недавно указано, они находят себе частичные аналогии в двух других рукописях, того же типа,¹⁰ и вся эта группа должна восходить к одной и той же мастерской конца XIV—начала XV в. Вопреки гипотезам Д. В. Айналова, который приписывал эти миниатюры Новгороду, можно считать достоверным, что они написаны в Москве.

Но нельзя также не отметить, что среди произведений, по которым мы можем теперь судить о московской живописи этой эпохи, эти миниатюры стоят особняком и их анализ приводит к наблюдениям, которые как бы подтверждают эту обособленность.

1. Изображения евангелистов очень близки к византийским изображениям в рукописях эпохи Палеологов, как на это указал В. Н. Лазарев.¹¹ Автор этих миниатюр, правда, несколько переработал их в русском духе, но его моделью были греческие миниатюры, немногим более ранние, чем эти русские миниатюры.

2. Но нельзя сказать того же ни о каллиграфии текста, ни о всей орнаментальной декорации этих рукописей. И то и другое восходит к греческим образцам не XIV, а XII в. Именно тогда в Константинополе лучшие рукописи украшались многочисленными инициалами с животными, птицами и чудовищами, очень родственными тем, которые мы видим в московских рукописях изучаемой группы. Лучшие образцы этого рода исполнены в Константинополе при Комнинах (сборники проповедей Григория Богослова, Париж, Национальная Библиотека, греч., 550, и Синай, 339). Немного ранее (в XI в.) появляются в греческих евангелиях символы евангелистов, вписанные в круги (например, Греческий патриархат в Константинополе и Оксфорд, Бодлейанская библиотека). В XIV в. символы евангелистов в кругах повторены в греческой рукописи № 407 собрания ГИМ, динамический и экспрессивный стиль которой мы отметили выше.

Одна редкая деталь изображения орла — символ Иоанна позволяет нам сблизить эти русские рукописи с византийскими рукописями XII в.: в русских рукописях и в византийском Евангелии Греческого патриархата в Константинополе (около 1100 г.) орел держит в своем клюве цепочку, с которой свисает крест (рис. 1 и 2). Мне неизвестно происхождение

ский временник, т. VIII, М.—Л., 1956, стр. 162—164. Особенно см.: М. М. Постникова-Лосева и Т. Н. Протасьева. Лицевое евангелие Успенского собора как памятник древнерусского искусства первой трети XV века. — В кн.: Древнерусское искусство XV—начала XVI века. М., 1963, стр. 133 и сл.

¹⁰ Евангелие Кошки 1389—1392 гг. в ГБЛ (Муз. 8654) и Евангелие Спасо-Андроньевского монастыря в ГИМ (Еларх. 436). В этих рукописях очень много инициалов того же типа и есть заставки, но нет миниатюр.

¹¹ В. Н. Лазарев. Феофан Грек..., стр. 78—79.

этого мотива, которого я не нахожу нигде, кроме этих рукописей, отделенных друг от друга большим протяжением времени и пространства. Но имея в виду родственность всей «иконографии» инициалов, я предполагаю, что этот мотив перешел в московскую мастерскую около 1400 г. одновременно с инициалами и через тот же образец XII в. Нельзя не приба-



Рис. 1. Символ Иоанна. Евангелие собрания греческого патриархата в Константинополе.

вить, что такую же цепочку, но с крестом с двумя перекладинами, мы видим в клюве орла на гербах французского короля XV в. Ренэ из Анжу.¹² Видно, что русские миниатюристы и миниатюристы французского короля в том же XV веке использовали один и тот же редкий мотив, восходящий к Византии XII в.

Нужно однако оговориться: не исключена возможность каких-то особых и мне неизвестных причин, которые объясняли бы родственность этих

¹² Приношу благодарность профессору Венского университета Отто Пехту за это указание и другие ценные сведения относительно иконографии символов евангелистов.

произведений. Но имея в виду редкость мотива, можно утверждать, что все его изображения как-то между собой связаны.¹³

Присутствие того же мотива в клюве орла в русской и в греческой редакции того же изображения подчеркивает большую разницу в стиле этих миниатюр. Эта разница не менее очевидна при сравнении других символов евангелистов и инициалов. В греческих рукописях мы видим



Рис. 2. Символ Иоанна. Евангелие Хитрово. 90-е годы XIV в. (ГБЛ, собр. Музейное, 8657, л. 1 об.).

везде обычный стиль XII в., который очень далек от стиля русских миниатюр. В. Н. Лазарев отметил реализм и «объемность» всех русских изображений животных, птиц, рыб и чудовищ и сравнил его в четырех московских рукописях с соответствующими мотивами в западных рукописях XIV в. Он же указал уже на то, что инициалы из растительных мотивов затронуты готическими формами.¹⁴ Только углубленное исследование позволило бы уточнить эти сближения, которые затрудняются тем, что в книжном искусстве в Италии XIV в. искусствоведы обращают обычно мало внимания на орнаментальную декорацию рукописей, и эта

¹³ Особняком стоит коптская фреска Бауита (VI в.), где тот же крестик в клюве орла, изображающего Троицу: I. Clédat. Le monastère et le necropole de Baouit. Le Caire, 1904, tab. XCIII.

¹⁴ В. Н. Лазарев. Феофан Грек..., стр. 72—73.

последняя поэтому мало исследована, и ее произведения редко публикуются.

По поводу всей этой живописи в указанных московских рукописях ставится вопрос: где именно византийские мотивы и инициалы были переработаны в реалистическом духе, с их «объемностью» и желанием передать цвет, формы и телесность животных? В Москве? Вне Москвы?

Я склоняюсь ко второй гипотезе. Во-первых, потому что я не знаю ни одного произведения русской живописи этого периода, в котором обозначились бы такого рода тенденции. Ни в манере Феофана, ни в столь отличной от его стиля манере Рублева, ни вне этих двух течений не видно ни «объемности», ни общего реалистического истолкования природы в духе изучаемых миниатюр. Во-вторых, миниатюры евангелистов в тех же рукописях свидетельствуют о какой-то промежуточной — между XII и XV вв. палеологовской редакции этих изображений. На возможность такого палеологовского звена указывают и символы евангелистов, вписанные в круги, воспроизведенные в греческой рукописи XIV в. ГИМ (см. выше). В-третьих, мы видели довольно родственные — хотя и далеко не те же — реалистические изображения зверей в инициалах одной греческой рукописи Акафиста (ГИМ, греч. № 429), которую следует датировать приблизительно тем же временем,¹⁵ что и нашу группу московских рукописей, но которая была написана в неизвестной греческой мастерской, где художники близко знали современную им орнаментацию итальянских рукописей. В итоге мы находим более правдоподобным предположение, что переработка византийских мотивов XII в. в реалистическом духе была уже осуществлена в той модели, которой следовали московские мастера, и не в этом выразилось их творческое участие в иллюстрации этих рукописей. Оно выразилось в той стилистической переработке миниатюр евангелистов, которую отметил В. Н. Лазарев,¹⁶ а также в том, что их ангел — символ Матфея, изображенный ими во весь рост (а не по пояс, как у византийцев), истолкован в стиле русской иконописи того времени, а звериные орнаменты потеряли все устрашающие черты, чтобы обратиться в замысловатые и многоцветные, но безобидные сказочные мотивы.

¹⁵ В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. I, стр. 230, 368—369; т. II, табл. 330.

¹⁶ В. Н. Лазарев. Феофан Грек..., стр. 80—82.

О. А. БЕЛОБРОВА

О некоторых изображениях Епифания Премудрого и их литературных источниках

Литературная слава выдающегося писателя Московской Руси Епифания издавна упрочила за ним прозвище Премудрого.

Известно, что с именем Епифания связан особый литературный стиль «плетения словес». Примечательна начитанность писателя и его близость к кругам разносторонне образованных людей.¹

Судьба сочинений Епифания Премудрого сложилась по-разному. Написанное им в конце XIV в. Житие Стефана Пермского в основном, по-видимому, сохранило первоначальную редакцию при переписке и распространении, продолжавшемся по XVIII в.²

Другое произведение Епифания — Житие Сергия Радонежского, созданное около 1418 г., напротив, подверглось многократным и сложным переработкам. Уже в середине XV в. его переделывал и дополнял Пахомий Серб.³ В XV и XVI вв. предпринимались минейные сокращения Жития.⁴ Наконец, в середине XVII в. Симон Азарьин осуществил добавление к Житию Сергия новых чудес.⁵

При этих условиях начало составления биографии Сергия могло быть забыто, заслоненное новыми авторами. Однако участие Епифания в этом литературном труде стало важным известием, которое сообщалось почти в каждом новом варианте переработанного или дополненного Жития Сергия, хотя бы в его заглавии.⁶ Так проявлялось уважение к писательскому труду предшественника и к его авторитету. Выступающий в роли первого биографа Сергия, Епифаний становился своего рода литературным героем.

¹ Д. С. Лихачев. Культура Руси времени Андрея Рублева и Епифания Премудрого. М.—Л., 1962, стр. 163—164.

² О списках Жития Стефана Пермского XV—XVIII вв. см.: Н. Барсуков. Источники русской агиографии. СПб., 1888, стлб. 546—548.

³ В. П. Зубов. Епифаний Премудрый и Пахомий Серб (к вопросу о редакциях «Жития Сергия Радонежского»). — ТОДРА, т. IX, М.—Л., 1953 (далее: В. П. Зубов. Епифаний Премудрый и Пахомий Серб...), стр. 145—148.

⁴ В. О. Ключевский. Древнерусские жития святых как исторический источник. М., 1871, (далее: В. О. Ключевский. Древнерусские жития...), стр. 116, 118; Е. Е. Голубинский. Преп. Сергий Радонежский и созданная им Троицкая лавра. — ЧОИДР, М., 1909, кн. 2 (далее: Е. Е. Голубинский. Преп. Сергий Радонежский...), стр. 3—11 (примечание).

⁵ Книга о чудесах пр. Сергия, творение Симона Азарьина. Сообщил С. Ф. Платонов. — ПДП, вып. LXX, СПб., 1888.

⁶ Одно из исключений составляет редакция Жития, помещенного в Никоновской летописи под 1392 г. Ср.: ПСРЛ, т. XI, СПб., 1897, стр. 127—147.

Наиболее подробно раскрывается перед читателями эта роль Епифания в одной из редакций пространного предисловия к Житию Сергия.⁷ В Яблонский вслед за В. О. Ключевским⁸ относит его к епифаниевской редакции Жития.⁹

Это предисловие, как и весь текст Жития, было подробнейшим образом иллюстрировано в известном лицевом списке Жития Сергия конца XVI—начала XVII в.¹⁰

Епифаний представлен здесь на девяти из десяти первых листов списка (лл. 2—10). Читатель Жития встречается с условным портретом Епифания уже на втором листе. Рядом с главным персонажем Жития Сергием Радонежским, переданным крупным масштабом, даны два миниатюрных изображения Епифания: слева — стоящего в позе моления и обращенного к Сергию, очевидно, перед началом письма; справа — сидящего за работой писца — за составлением жизнеописания Сергия. Оба изображения Епифания сопровождаются здесь, как и на последующих листах, надписями, называющими его имя. Таким же предстает Епифаний и далее. В его изображении воплощаются не портретные, сколько-нибудь индивидуальные, а собирательные черты ученого монаха-книжника. Епифаний то заполняет раскрытый перед ним свиток (л. 4),¹¹ то указывает переписчикам какое-то место текста (л. 5), то призывает молитвой на помощь своего героя, самого Сергия (л. 7),¹² чтобы биографу достало «и дара слову, разуму, и памяти».¹³

Художники-миниатюристы изображают Епифания в различной обстановке. В условно переданном интерьере каменного здания мы видим то одинокую келью (лл. 2, 3), то переписную сводчатую палату, где сидит несколько грамотеев-переписчиков (лл. 4, 5, 6, 8, 9), меняется убранство келий и палат, в них разного характера столы, табуреты, иконы с изображением то богородицы с младенцем (лл. 2, 6, 7), то Спаса оглавного

⁷ Текст этого предисловия с отдельными разночтениями опубликован в следующих изданиях: Леонид, архим. Житие преподобного и богоносного отца нашего Сергия чудотворца и похвальное ему слово, написанное учеником его Епифанием Премудрым в XV веке. — ПДП, вып. LVIII, СПб., 1885 (далее: Леонид. Житие...), стр. 2—9; ВМЧ, сентябрь, дни 25—30, стлб. 1463—1469.

⁸ В. О. Ключевский. Древнерусские жития..., стр. 99. Это предисловие встречается не во всех редакциях Жития Сергия. Иногда известие о Епифании помещалось в конце Жития, в послесловии. Ср.: Н. С. Тихонравов. Древние жития преп. Сергия Радонежского. М., 1892, отдел II, стр. 59; ВМЧ, сентябрь, дни 25—30, стлб. 1462.

⁹ В. Яблонский. Пахомий Серб и его агиографические писания. СПб., 1908, стр. 39.

¹⁰ ГБЛ, ф. 178, собр. Муз. 8663. Ср.: Леонид, архим. Славянские рукописи, хранящиеся в Ризнице свято-Троицкой Сергиевой лавры. М., 1881, стр. 47—48; Ю. А. Олсуфьев. Опись лицевых изображений и орнамента книги Ризницы Троице-Сергиевой лавры. Сергиев, 1921, стр. 65—67; А. Н. Свиригин. Древнерусская миниатюра. М., 1950, стр. 113—114; Ю. Н. Дмитриев. «Строгановская школа» живописи. В кн.: История русского искусства, т. 3, М.—Л., 1955, стр. 675—676.

¹¹ В. П. Зубов рассматривает редакцию Жития Сергия в этом списке как свод различных текстов и находит в ней некоторые элементы ранней епифаниевской редакции. См.: В. П. Зубов. Епифаний Премудрый и Пахомий Серб..., стр. 150—152. Этот лицевой список был издан литографским способом в Троице-Сергиевой лавре в 1853 г. Ср.: Житие преподобного и богоносного отца нашего Сергия Радонежского и вся Россия чудотворца. В литографии свято-Троицкой Сергиевой лавры. 1853. Миниатюры получили здесь вид контурных прорисей (далее: Житие... Сергия).

¹² История русской литературы, т. II, ч. 1. М.—Л., 1945, рис. на стр. 279. Цветное воспроизведение см. в кн.: Древнерусская миниатюра. М., Academia, 1933.

¹³ «и самого того призываю Сергия на помощь», — говорится в предисловии. Ср.: Леонид. Житие..., стр. 6.

¹⁴ Леонид. Житие..., стр. 8.

(лл. 3, 8, 10).¹⁴ В миниатюрах встречаются свитки и тетради, иногда они совмещены. Это буквально соответствует тексту предисловия.¹⁵

Епифаний изображается таким же, как остальные писцы и иноки: в черном клобуке, в коричневой фелони и светло-коричневом подряснике. В его изображении повторяется один и тот же тип старца с седой бородой.¹⁶

Примечательна в этом лицевом списке несколько наивная, но достаточно выразительная попытка подробно воспроизвести процесс литературного творчества. Епифаний представлен в кругу старцев — современников Сергия (лл. 5, 6, 7) (рис. 1). Он спрашивает их о Сергии, и они отвечают ему. Один из этих «старцев древних, достоверных, бывших самовидцев» для наглядности представлен в беседе с Сергием в правом верхнем углу миниатюры (на л. 5). На л. 8¹⁷ два верхних угловых изображения дают представление о том, как еще до создания написанного текста Жития Сергия устное предание о нем «повсюду обносимо, по далним же странам, и по градом, мужа явленна и именита всем того исповедающим». Миниатюрист изображает здесь две группы людей, слушающих рассказы современников о Сергии; слева — это три юноши возле монаха-старца; справа юноша с женщиной и обращенный к ним мужчина средних лет, по-видимому «мирянин», с непокрытой головой; одна его рука поднята как у жестикулирующего рассказчика. Эти изображения наделены особенной живостью. На их фоне несколько однообразная характеристика Епифания становится более выразительной и многосторонней. Повторяющиеся на девяти первых листах списка изображения Епифания невольно напоминают тавтологические приемы в его изложении, в его «плетении словес».

При сравнении Епифания с другими реальными лицами, представленными в миниатюрах Жития, обращает на себя внимание одна интересная особенность. Известно, что миниатюристы изобразили в этом списке таких современников Епифания Премудрого, как Андрей Рублев,¹⁸ как Ермола-Ефрем из рода Ермолиных,¹⁹ как, наконец, Пахомий Серб.²⁰ Все они представлены в окружении рядовых персонажей и отличаются от них нимбами, хотя не были канонизированы. Епифаний Премудрый нимба не имеет ни на одном из его одиннадцати изображений — ни там, где он возле Сергия, ни там, где он явно главенствует над писцами. Едва ли это случайность, которая проявилась, например, при изображении Андрея Рублева: на трех миниатюрах, место действия которых — Андрониев монастырь, он с нимбом; на четвертой, в Троицком монастыре, — без нимба.²¹

¹⁴ «Сего господа бога спаса мощника на помощь призываю», — читаем в предисловии. — Леонид. Житие... стр. 8.

¹⁵ «Имея же у себе за 20 лет приготованы такового списания свитки, в них же беаху написаны некия главины еже о житии старцеве памяти ради: ова убо в свитках, ова же в тетратех...». — Леонид. Житие... стр. 2—3.

¹⁶ Эту особенность, что «тип каждого определенного лица сохраняется во всех случаях, где это лицо появляется», — отмечает А. Н. Свирин. Ср.: А. Н. Свирин. Древнерусская миниатюра, стр. 114.

¹⁷ А. Н. Свирин. Искусство книги в древней Руси. М., 1964, рис. на стр. 260.

¹⁸ История русской литературы, т. II, ч. 1, рис. на стр. 192; Н. Н. Воронин. Лицевое житие Сергия как источник для строительной деятельности Ермолиных. — ТОДРА, т. XIV, М.—Л., 1958 (далее: Н. Н. Воронин. Лицевое житие Сергия...), прорис миниатюры на стр. 574; Житие... Сергия, лл. 226 об., 227, 227 об. и 289 об.

¹⁹ Н. Н. Воронин. Лицевое житие Сергия... стр. 574.

²⁰ ГБЛ, фонд 178, собр. Муз. № 8663, лл. 347 об. и 348.

²¹ Н. А. Демина. «Троица» Андрея Рублева. М., 1963, рис. на стр. 29. Андрей Рублев был представлен неодинаково в разных главах и, может быть, различными миниатюристами.

Наиболее интересно сравнение между изображениями двух писателей, биографов Сергия — Епифания и Пахомия. Подобно Епифанию, Пахомий представлен в условном типе ученого монаха-писца. Следует заметить, что



Рис. 1. Епифаний Премудрый за составлением Жития Сергия Радонежского (ГБЛ, ф. 178, собр. Музейное, 8663, л. 6).

от других персонажей он отличается только нимбом и надписью, называющей его имя. Изображен он всего два раза, притом в конце списка, на его последних листах, в соответствии с текстом послесловия. И хотя Епифаний занимает видное место на первых миниатюрах, а Пахомий фигурирует эпизодически лишь в конце, художники отличили нимбом только последнего (рис. 2). Текст Жития Сергия Радонежского не дает прямых объяснений этой разнице. Названный учеником Сергия в послесловии Пахомия, Епифаний в миниатюрах оказывается низведенным в ранг лиц, не удостоившихся этого знака особого церковного почитания. Между тем «ученики» Сергия Исаакий, Стефан, Андроник, Михей представлены в миниатюрах с нимбами.

Может быть, столь скромное изображение Епифания Премудрого соответствовало «особой позиции древнерусского писателя к своему произведению»,²² следуя которой, Епифаний сообщил о себе в предисловии к житию Сергия: «...яко немощен есмь и груб и неразумичен».²³ Этому объяснению противоречит, однако, то обстоятельство, что подобное же самоунижение второго биографа Сергия выдает и послесловие Жития: «мне, недостойному Пахомию», «мне, смиренному»²⁴ и т. п. Может быть, нимб Пахомия указывает, что его работа над Житием Сергия Радонежского во второй поло-

²² Ср.: О. Ф. Коновалова. К вопросу о литературной позиции писателя конца XIV в. — ТОДРА, т. XIV, М.—Л., 1958, стр. 205—211.

²³ Леонид. Житие..., стр. 8; ВМЧ, сентябрь, дни 25—30, стлб. 1468.

²⁴ ВМЧ, сентябрь, дни 25—30, стлб. 1461.

вине XV в. воспринималась как освященная церковным авторитетом, что пахомиевская редакция Жития была более приемлемой, чем недошедшая до нас епифаниевская? Сказалось ли здесь особое уважение к памяти Пахомия как приезжего с Афона ученого монаха, подобно тому как стал почитаться с конца XVI в. Максим Грек? Вопрос требует, по-видимому, своего специального разрешения, тем более что в этом лицевом списке мы встречаемся, может быть, с единичным случаем изображения Пахомия Серба.

Зато изображения Епифания Премудрого не остались единственными и после их появления в лицевом Житии Сергия.

Уже отмечалось, что в послесловии к Житию, написанном от лица Пахомия, Епифаний назван учеником Сергия. Так возник своеобразный парадокс: Епифаний-биограф, жизнеописатель Сергия, стал прославляться и изображаться в дальнейшем как ученик своего же (притом только одного из двух) литературного героя.

В качестве «ученика» Сергия Епифаний Премудрый, по-видимому, в XVII в. становится хотя и не канонизированным, но «местно чтимым» в Троице-Сергиевой лавре, тем более что он жил в Троицком монастыре и был погребен в нем около 1420 г.²⁵

Наряду с уважением к нему как к писателю, которое видно из предисловия к «новым чудесам» Симона Азарьина, имя Епифания в XVII в. встречается со скромным духовным саном диакона и не всегда уже сопровождается эпитетом «премудрый».

Судить об этом позволяет целый ряд источников. Среди них наиболее примечательна икона конца XVII в., изображающая Сергия Радонежского



Рис. 2. Пахомий Серб за переделкой Жития Сергия Радонежского. (ГБЛ, ф. 178, собр. Музейное, 8663, л. 347 об.).

²⁵ Леонид, архим. Список погребенных в Троицкой Сергиевой лавре, от основания оной до 1880 года. М., 1880, № 86, стр. 11—12.

в кругу учеников.²⁶ Это произведение станковой живописи (36,5×31,5 см) создано было для какого-то небольшого помещения по типу так называемых «моленных» икон. Изображения 26 персонажей, в рост, обращенных к представленной на верхнем поле «Троице», расположены в три ряда. Среди них мы находим Максима Грека (справа внизу), Дионисия Зобниновского (слева внизу), Епифания Премудрого (справа в среднем ряду). Здесь все изображения — от Сергия и Никона Радонежских до малоизвестных Никифора Боровского, Иоанникия и Елисея,²⁷ включая также и «Епифания диакона», — представлены с нимбами. Масштаб изображения всех персонажей одинаков, подобно тому, как уравнивались все «святые» на минейных иконах. Характеристика каждого персонажа отличается разнообразными атрибутами священнического или монашеского сана (белый клобук Феодора — архиепископа ростовского; черная камилавка Максима Грека; митра, евангелие и фелонь Дионисия Зобниновского; архиерейская мантия Серапиона — архиепископа новгородского, и т. д.). Цветовая гамма изображений довольно богата; она выдержана в холодных тонах; мантии и фелони сверкают золотой штриховкой. Епифаний Премудрый не выделяется из числа остальных «учеников» Сергия. Как и все они, Епифаний представлен в трехчетвертном повороте к центру; обе его руки протянуты вперед, фигуре сообщено легкое движение, подчеркнутое складками светлого подризника, фелони, епитрахили. Надпись над нимбом называет его «св. преп. Епифан диякон». Подобная надпись («Преподобный Епифаний диякон»), наведенная чернью по серебру, находится на пластине оклада, который представляется близким времени создания иконы (он был снят в процессе реставрации живописи и затем вновь одет).

В Троице-Сергиевом монастыре эта икона считалась, по-видимому, реликвией: она хранилась в Ризнице,²⁸ среди довольно ограниченного числа предметов. Икона аналогичного сюжета существовала здесь и раньше. Опись Троице-Сергиева монастыря 1641—1643 гг. называет в древнем Троицком соборе «образ мстной обитель живоначальные троицы в лицах, написан преподобный чудотворец Сергий со ученики, обложен серебром, басмою, золочен; у святых венцы резные, золочены; поставление князя Алексея Ивановича Воротынского».²⁹ На большой

²⁶ Собрание Загорского гос. историко-художественного музея-заповедника, инв. № 2717. Ср.: А. В. Горский и др. Историческое описание свято-Троицкой Сергиевой лавры. ч. 1. — ЧОИДР, М., 1878, кн. 4, стр. 41; Е. Е. Голубинский. Преп. Сергий Радонежский..., стр. 93; Ю. А. Олсуфьев. Опись икон Троице-Сергиевой лавры до XVIII века и наиболее типичных XVIII и XIX веков. Сергиев, 1920 (далее: Ю. А. Олсуфьев. Опись икон...), стр. 189, № 384/446. Икона реставрирована в Гос. Центральной художественно-реставрационной мастерской им. И. Э. Грабаря в 1959 г. В. В. Филатовым.

²⁷ А. В. Горский (Историческое описание..., стр. 51) указывает, что эти три «ученика» Сергия известны только по изображению на иконе. Е. Е. Голубинский (в кн.: Е. Е. Голубинский. Преп. Сергий Радонежский..., стр. 93) ссылается на ту же икону, упоминая двух «учеников»: Иоанникия и Елисея.

²⁸ А. В. Горский. Историческое описание..., глава IV, раздел V, стр. 41. При перечислении «учеников» Сергия на иконе Епифаний не назван (видимо, пропущен).

²⁹ Опись Троице-Сергиева монастыря 1641—1643 годов, л. 53. Рукопись. Загорский гос. историко-художественный музей-заповедник. В настоящее время в Троицком соборе этой иконы нет. Отрывок из Описи 1641—1643 гг. приведен в кн.: Е. Е. Голубинский. Преп. Сергий Радонежский и созданная им Троицкая лавра. — ЧОИДР, М., 1909, кн. 3, стр. 194. Голубинский связывает известие Описи с иконой, находящейся в настоящее время в Успенском соборе Троице-Сергиева монастыря, на юго-западном столбе. Ср. рис. в кн.: Никон. Житие и подвиги преп. Сергия. 5-е изд. Троице-Сергиева лавра, 1904, рис. к стр. 215. До проведения расчистки и специальных исследований поздней живописи иконы Ю. А. Олсуфьев датировал ее XVI в. Ср.: Ю. А. Олсуфьев. Опись икон..., стр. 36.

формат иконы указывает выражение «образ местной». Трудно судить, был ли изображен здесь среди учеников Сергия Епифаний Премудрый. Во всяком случае он не был представлен ни на одной из двух больших икон подобного сюжета типа «местных», ныне находящихся на столбах Успенского собора Троице-Сергиева монастыря и имеющих живопись XIX в. (под которой мог находиться и более древний слой).³⁰ «Ученики» Сергия Радонежского (Никон, Савва Сторожевский, Максим Грек, Андроник и Михей, Павел и Сергей Обнорские) были представлены и в фресковой росписи Духовской (Сожественской) церкви Троице-Сергиева монастыря, выполненной «повелением» патриарха Никона в 1655 г. Описание этой росписи,³¹ утраченной еще в XIX в., не отличается полнотой, поэтому нельзя судить, был ли представлен в ней Епифаний Премудрый. В фресках Успенского собора (1684 г.) Епифания среди «учеников» нет. Однако его включала не дошедшая до нас стенная роспись Михеевской церкви XVIII в., возобновленная в 1871 г. по первоначальной. Леонид сообщает, что «Преп. Епифаний изображен в мантии со свитком в левой руке и с надписью над ним „диакон“, согласно старым русским святым и иконописному подлиннику».³² Действительно, источником для изображения Епифания Премудрого среди многочисленных «учеников» Сергия служило уже не Житие или его предисловие, а какой-то иной материал.

Как мы видели выше, подробное повествование о роли Епифания в качестве биографа Сергия было как бы за рамкой Жития — в одной из редких редакций предисловия к нему. Известие о Епифании как «ученике» Сергия Радонежского также не входило в основной текст Жития. Оно приводилось лишь в пахомиевском послесловии, в разных его вариантах. Понятие «ученика» Сергия между тем раскрывается во всех, в том числе ранних, редакциях Жития. Символически оно фигурирует в эпизоде «о видении святым (Сергием, — О. Б.) своих учеников — птиц красных».³³ Конкретно же в Житии Сергия (в разных его редакциях) сообщается далеко не о всех исторических лицах, которых много позднее связали с культом Сергия как «учителя». В списках Жития XV—XVI вв. «учениками» называли тех немногочисленных современников Сергия, которые создавали с его ведома, в его время новые монастыри и следовали его «стопам», главным образом в деле монастырской колонизации земель. В XVII в. в число «учеников» Сергия попадают новые лица, как близкие его времени,

³⁰ Одна из этих икон — «Собор святых учеников преподобного Сергия» — находится на западной грани юго-западного столба Успенского собора. Икона опубликована также в кн.: Никон. Житие преп. Сергия, рис. к стр. 215. Эта икона до 1920-х годов находилась в притворе Троицкого собора (ср.: Е. Е. Голубинский. Преп. Сергей. — ЧОИДР. М., 1909, кн. 2, стр. 94, прим. 1; Ю. А. Олсуфьев. Опись икон..., стр. 36). Пробная расчистка подтвердила ее датировку XIX в. и поставила под сомнение, был ли на этой иконе более древний слой живописи XVII в. Ср.: Ю. А. Олсуфьев. Дополнение III к Описи икон Троице-Сергиевой лавры (1920). Сергиев, 1927, стр. 11. Другая икона с тем же наименованием изображает 32 персонажа, но имеет иную композицию. Находится в настоящее время на восточной грани северо-восточного столба Успенского собора. Не воспроизводилась в изданиях.

³¹ ЦГАДА, фонд 1204, оп. 1, ед. хр. 684, 1777 г., О расписании Сожественской церкви стенным писанием, л. 88 об.

³² Леонид, архим. Список погребенных в Троицкой Сергиевой лавре, № 86, стр. 11—12. Ср.: Надписи в церквях свято-Троицкие Сергиевы лавры, ч. 1. 1874, VIII, л. 64а—64б. Рукопись. Загорский гос. историко-художественный музей-заповедник. «Епифаний диакон» назван здесь среди 27 «учеников» Сергия.

³³ В. Яблонский. Пахомий Серб и его агиографические писания, стр. 46—53. Ср.: Н. С. Тихонравов. Древние жития преп. Сергия, отд. 1, стр. 41, 112; отд. II, стр. 25.

так и жившие спустя столетия. К ним относятся Максим Грек, Дионисий Зобнинский — из лиц, подвизавшихся в позднейшее время в Троице-Сергиевом монастыре; к ним были отнесены художники Даниил Черный и Андрей Рублев, а также «старцы Александр и Родион, нарицаеми Пересвет и Ослябя».³⁴ Понятие «ученик» Сергия Радонежского к XVII в., таким образом, переосмысливается, выходит за пределы житийной традиции и приобретает более самостоятельный смысл. Так создается наряду с культовым, церковным почитанием «местно чтимых», «преподобных» и «святых» прославление литературными и живописными средствами реальных, порой действительно выдающихся исторических лиц, о которых не забывала память народная. К их числу и следует отнести Епифания Премудрого, который был приобщен к культуре Сергия Радонежского по праву его первого биографа в виде своеобразного вознаграждения за труд писателя.

Судить об этом позволяют наблюдения над списками тех новых источников об «учениках» Сергия, которые появились лишь в XVII в. и, возможно, связаны с именем Симона Азарьина. Речь идет о его работе над святыми, которую он проделывал, может быть, в связи с добавлениями «новых чудес» Сергия Радонежского. Известный рукописный сборник № 203 (ГБЛ, ф. 173) вклада Симона Азарьина не случайно содержит список сочиненных им «новоявленных чудес» Сергия, а далее — выписки из святцев (по определению Леонида, составлены после 1652 г.³⁵). Здесь, как и в беловом списке тех же выписок из святцев (в сборнике историческом № 201³⁶ того же собрания), имеется особая глава — «Преподобного ж Сергия ученицы, свидетелствовани быша в житии его и в прочих по-вестех».³⁷ Всего здесь перечислено 22 «ученика», в их числе «Преподобный Епифаний Премудрый, иж списавый житие преподобного Сергия чудотворца». В списке известной «Книги глаголемой описание о российских святых»³⁸ сведения о Епифании несколько лаконичнее: «преподобный диакон премудрый, бысть ученик святаго Сергия чуд». Здесь опускается указание на писательский труд Епифания, видимо, подчеркнутое в святцах Симоном Азарьиным. По составу и по количеству «ученики» Сергия в приведенных святцах, с одной стороны, и в списке «Книги глаголемой о российских святых» — с другой, не совпадают.³⁹ Это показывает, что и в литературе, и в изобразительном искусстве XVII в. своеобразный культ «учеников» Сергия Радонежского варьировался, изменялся, т. е. не был каноничным и догматичным. Созданное Симоном Азарьиным или его предшественниками описание «учеников» Сергия, продолженное составителем перечня «Града Радонежа святых», было тем новым литературным источником, который определил возникновение икон и фресок с изображением в числе других и Епифания Премудрого. Эти изображения немногочисленны, скорее единичны. Но они были допущены и даже рекомендо-

³⁴ ГБЛ, ф. 173 (МДА), № 201, л. 303. Ср.: Леонид. Сведения о славянских рукописях, поступивших из книгохранилища св. Троице-Сергиевой лавры в библиотеку Троицкой духовной семинарии в 1747 г. (ныне находящиеся в библиотеке Московской духовной академии), вып. 1, М., 1887, стр. 149.

³⁵ ГБЛ, ф. 173 (МДА), № 203. Ср.: Леонид. Сведения о славянских рукописях, стр. 86—92.

³⁶ ГБЛ, ф. 173 (МДА), № 201.

³⁷ Там же, л. 332—333.

³⁸ Там же, № 209, лл. 30—31 об. Ср.: Леонид. Сведения о славянских рукописях, стр. 98—99.

³⁹ Ср. текст «Книги» в издании: М. В. Толстой. Книга глаголемая описание о российских святых. — ЧОИДР, М., 1887, кн. 4, стр. 79 и сл. Ср. также: Н. Барсуков. Источники русской агиографии. Приложение, стр. IV.

ваны для иконописного воплощения. Уже Ф. И. Буслаев, обратившийся к составу сборного строгановского иконописного подлинника первой половины XVIII в., опубликовал перечень «учеников св. Сергия Радонежского». Здесь под номером 14 приводится следующее описание: «Епифаний дьякон. Сед, брада пошире и короче (чем у Сергия, — О. Б.), власы с ушей. Риза препод.»⁴⁰

Так складывается своеобразный путь распространения известности Епифания: от автора житий Стефана Пермского и Сергия Радонежского до «местно чтимого» в Троицком монастыре, включенного без официальной канонизации в святцы и в иконописный подлинник. Сам по себе этот путь довольно типичен и обычен для древнерусской (как и вообще средневековой) культуры: реальное историческое лицо, получившее известность, окружается легендой. Его литературный образ, иногда воплощенный и в живописи, проникает в круг церковно-этических представлений, модифицируется там по-своему и, если иллюстрируется, приобретает уже вид иконы или церковной фрески. Как ни условны, как ни ограничены эти новые изображения и представления об интересующей нас исторической личности, они все же восходят к памяти о ней и к оценке современников.

Еще одну особенность в отношении Епифания Премудрого представляет календарная дата, к которой была приурочена в XVII в. память о нем (по святцам и по иконописным подлинникам).

Как известно, для церковного почитания какого-либо лица день календаря выбирался в связи с важным событием: датой его смерти, проявлением «чудес», перенесением мощей и т. п. Для Епифания, биография которого к XVII в. была известна в самых общих чертах, по-видимому, не нашли такого события. И память его была записана за 12 мая⁴¹ — в день, когда в минаях греческой и русской православной церкви отмечался авторитетный писатель IV в. Епифаний Кипрский, известный на Руси уже с XI в. Была ли дата 12 мая выбрана по аналогии имен или по другим причинам — неизвестно. Невольно припоминается, что сам Епифаний Премудрый, по-видимому, знал сочинения Епифания Кипрского: в Житии Сергия упоминается о двенадцати камнях на ризе первосвященника⁴² (причем миниатюрист дает любопытное его изображение в богатом саккосе и фригийской шапочке), хотя и без ссылки на автора известного «Слова». Примечательна в том же отношении подстрочная запись на одной пергаменной рукописи Троицкого собрания, под 1380 г.: «Господине святый Епифан Кипрский, соименниче мой, елейсон ми», по определению Голубинского, — автограф самого Епифания Премудрого.⁴³

Чтобы составить представление о действительных границах распространения известности Епифания в Древней Руси, необходима дальней-

⁴⁰ Ф. И. Буслаев. Литература русских иконописных подлинников. — В кн.: Исторические очерки народной словесности и искусства, т. II. СПб., 1861, стр. 355.

⁴¹ В. О. Ключевский (в кн.: В. О. Ключевский. Древнерусские жития..., стр. 90) ссылается на эту публикацию Ф. И. Буслаева и на рукопись ГБЛ — ф. 173 (МДА), № 209 — для установления диаконалского сана Епифания.

⁴² Сергий, архиеп. Полный месяцеслов Востока, т. II. Владимир, 1901, Приложение III, стр. 558.

⁴³ ВМЧ, сентябрь, дни 25—30, стлб. 1515.

⁴⁴ ГБЛ, ф. 304 (ТСЛ), № 22. Стихирарь 1380 года, л. 98. Ср.: Е. Е. Голубинский. Преп. Сергий Радонежский... — ЧОИДР, М., 1909, кн. 2, стр. 91, прим. 2. Эта подстрочная запись опубликована в кн.: Арсений и Иларию. Описание славянских рукописей библиотеки свято-Троицкой Сергиевой лавры. — ЧОИДР, М., 1878, кн. 2, стр. 36—37, где приведена ошибочная датировка рукописи, уточненная И. И. Срезневским. Ср.: И. И. Срезневский. 1) Древние памятники русского письма и языка (X—XIV веков). СПб., 1882, стлб. 240—241; 2) Славяно-русская палеография XI—XIV веков. СПб., 1885, стр. 251.

шая углубленная работа над изучением его художественного стиля, словаря, репертуара его источников и т. п. Только тогда с определенностью можно будет решить вопрос о принадлежности приписываемых ему сочинений, таких, как «Похвала Сергию», «Послание к другу Кириллу», «Сказание Епифания мниха о пути к Иерусалиму».

В немногочисленных изображениях Епифания Премудрого и в их литературных источниках мы встречаемся с отблесками его большой славы, которая не случайно утвердила за ним устойчивое прозвище «премудрейшего» — редкое для писателей Московской Руси конца XIV—начала XV в.

О. Ф. КОНОВАЛОВА

«Плетение словес» и плетеный орнамент конца XIV в.

(К вопросу о соотношении)

В последние годы внимание исследователей древнерусской литературы все чаще останавливается на периоде, охватывающем конец XIV—начало XV в.

Это время в истории русской культуры отмечено появлением новых тем в искусстве и литературе, возникновением особого «психологического» интереса к изображению человеческих чувств, интереса к личности писателя, созданием новых изобразительных средств.

Традиционный, характерный для средневековой литературы метафорически-символический стиль в значительной степени сдерживал развитие художественного творчества. «Замедленность общественного развития в средние века и наличие религиозного мировоззрения, связывавшего сознание твердо установленными нормами, — пишет В. П. Адрианова-Перетц, — надолго закрепили в сознании определенные представления, а в искусстве — приемы их художественного воплощения. Особо выразительные средства художественного языка, наилучшим образом передававшие черты общего идеального своей повторяемостью и постоянной их словесной формой и создают в средневековой литературе впечатление литературной „формулы“. Такая формула живет до тех пор, пока она отвечает общественному и художественному сознанию данного исторического момента».¹

Необходимость соблюдать существующие правила и положения сковывает инициативу писателя, он интуитивно ищет новые способы выражения, изобретает новые приемы воплощения творческой идеи. Однако выйти за рамки установившихся традиционных формул писатель еще не может. Пока он способен лишь к составлению оригинальных словосочетаний, изощренному применению этих узаконенных средств. Так возникает тот вид метафорически-символического стиля древнерусской литературы, который известен как «плетение словес».

Этот новый сложный стиль, основанный на библейских символах и традиционных стилистических формулах, пришедший на Русь из Византии через Сербию и Болгарию и получивший в каждой стране своеобразное воплощение, достиг своей вершины в «Житии Стефана Пермского», написанном иноком Троице-Сергиевой лавры Елифанием Премудрым.

Определить особенности этого явления, которое принято называть плетением словес, — задача крайне сложная.

¹ В. П. Адрианова-Перетц. Очерки поэтического стиля Древней Руси. М.—Л., 1947, стр. 9.

Автор статьи не претендует на исчерпывающее решение вопроса, а лишь обращается к одной из тех плодотворных тем, которые помогут в выяснении сущности плетения словес.

Д. С. Лихачев в докладе на IV Международном съезде славистов сделал следующее замечание: «Если в основе стиля высокой литературы времени второго южнославянского влияния лежит определенный художественный метод, то возникает возможность сравнить этот художественный метод с художественными методами других искусств, подвергшихся аналогичному влиянию в XIV—XV вв.»²

Плетение словес — это своеобразный словесный орнамент, представляющий собой сочетание однокоренных и созвучных слов, синонимии и ритмики речи, сложного синтаксиса и нагнетания однородных сравнений и эпитетов, он тесно связан с рукописным орнаментом, получившим наиболее широкое распространение в Новгороде, Пскове и Троице-Сергиевой лавре.

Новые явления в рукописном орнаменте, так же как и новые явления в русской живописи, начали сказываться еще в XII, начале и середине XIV в., тогда как в литературе черты нового проявились наиболее ярко в конце XIV в. Русская живопись XIV в. близко сходится с русской литературой XIV в., хотя эта связь может быть отмечена только в самой общей форме — там, где литература и живопись соприкасаются между собой в сфере художественного видения мира и идеологии.³

Плетеный рукописный орнамент конца XIV—начала XV в. — одна из интереснейших страниц истории русского искусства — область до сих пор малоизученная. Если тератологический орнамент с некоторыми элементами плетения неоднократно становился предметом исследования, то плетеный орнамент как таковой оставался в тени. Исследователи ограничивались лишь отдельными замечаниями, которые сводились к мнению, что к концу XIV—началу XV в. стиль тератологического орнамента принимает новые геометрические формы и, видимо, начинает вырождаться.⁴

Между тем именно этот переломный момент в истории русского искусства и литературы дает возможность выявить и объяснить особенно интересные явления как в орнаментальном стиле, так и в области литературного стиля.

История появления на Руси тератологического орнамента с элементами плетения имеет много общего с возникновением стиля плетения словес, который также изменялся во времени и прошел сложный путь.

Ф. И. Буслаев связывал происхождение русской тератологии с южнославянской письменностью и считал, что условия сложения тератологического орнамента в славянских странах и на Руси были общими. Вместе с тем Ф. И. Буслаев обращает внимание на то, что южнославянский орнамент в XIV в. на Руси принял оттенок «самостоятельного» русского стиля.⁵ В дальнейшем ученые придерживались такого же мнения, несколько уточняя и расширяя точку зрения Ф. И. Буслаева.

Так, В. В. Стасов писал, что одним заимствованием от византийцев, сербов и болгар нельзя объяснить всех орнаментальных форм, встречае-

² Д. С. Лихачев. Некоторые задачи изучения второго южнославянского влияния в России. Изд. АН СССР, М., 1958 (далее: Лихачев), стр. 40.

³ Д. С. Лихачев, стр. 43.

⁴ См.: З. В. Ильина. Тератологический орнамент новгородских и псковских рукописей XIII—XIV вв. Автореф. дисс. Л., 1963 (далее: Ильина), стр. 19.

⁵ Ф. И. Буслаев. Русское искусство в оценке французского ученого. — Критическое обозрение, 1879, № 2, стр. 14—20.

мых в наших рукописях. Во многих случаях они имеют местное, собственно русское происхождение.⁶

Интересно замечание о распространении орнамента, сделанное А. В. Арциховским, который считает, что тератологические узоры с их ременным плетением, переходящим в изображение чудовищ, со сдержанной окраской, распространились в XIII—XIV вв. по всей Руси. К XV же веку они вытесняются новым орнаментом, пришедшим из Москвы, для которого характерны заставки из пересечения многих геометрических фигур.⁷

Все исследователи русского рукописного орнамента отмечают, что к концу XIV в. орнамент принимает сложную и подчас вычурную форму. Вместе с тем лучшие рукописи этого времени отличаются гармонией цвета, условностью трактовки формы, обобщенностью, декоративностью, изысканностью художественного языка. При общем каноне композиции, колорита, типа эти рисунки никогда механически не копируют друг друга. З. В. Ильина, подробно исследовав многочисленные новгородские и псковские рукописные книги, считает, что к концу XIV в. «рисунок перегружается деталями, мастер подчас утрачивает чувство меры. В композиции инициалов и заставок все большее место занимает плетенка».⁸

В конце XIV—начале XV в. центром развития наиболее сложного, вычурного оформления книги становится Троице-Сергиева лавра. В. Н. Щепкин связывает расцвет на Руси вязи с Москвой и говорит, что «Московская Русь избрела различные, ранее нигде неизвестные, технические приемы, которые сообщили искусству вязи интересное художественное развитие».⁹ А. В. Черепнин также обращает внимание на то, что известные в русской письменности образцы вязи XIV—XV вв. отличаются сложным характером и получили свое наивысшее развитие в Троице-Сергиевом монастыре.¹⁰

В пергаменной рукописи 1380 г., выполненной рукой Епифания Премудрого¹¹ (см. рисунок), обращает на себя внимание заставка, имеющая выраженную традиционную прямоугольную раму. В орнаменте заставки воплощены два художественных принципа, характерные для конца XIV в.: плетение и тератологический мотив, представляющий собой изображение птиц-чудовищ. Характер изображения плоскостной. Мотивы расположены симметрично, однако буквального повторения нет. Плетенка занимает значительное место, причудливо соединяя между собой изображения чудовищ в различных положениях. Наблюдается некоторое стремление к геометризации ременных плетений. Ременной мотив в отдельных частях имеет форму, близкую к прямоугольной. Заставка осложнена изображением человеческих лиц (внизу, слева и справа) — явление, характерное для конца XIV в., когда в литературе и живописи усиливается интерес к человеческой личности. Ясно ощущается ритмическое повторение основного мотива.

Такого же типа орнаменты, но более простые по форме и содержанию, имеются в болгарских и сербских рукописях. Объясняется это тем, что

⁶ В. В. Стасов. Славянский и восточный орнамент на рукописях древнего и нового времени. СПб., 1887, лл. ХСVII, ХСVIII.

⁷ А. В. Арциховский. Прикладное искусство Новгорода. В кн.: История русского искусства, т. II. М., 1954, стр. 296.

⁸ З. В. Ильина, стр. 19.

⁹ В. Н. Щепкин. Учебник русской палеографии. М., 1918, стр. 34—35.

¹⁰ А. В. Черепнин. Русская палеография. М., 1958, стр. 260.

¹¹ Стихирарь Троице-Сергиевой Лавры, 1380. ГБЛ, ф. 304, № 22, л. 1 об. Приписка: Многогрешный раб божий Епифан в недостоянии своем написа си. (См. Е. Голубинский. Преподобный Сергей Радонежский и созданная им Троицкая Лавра. — ЧОИДР, М., 1909, стр. 91).

условия сложения рукописного тератологического орнамента были общими для Болгарии, Сербии и Руси, но эта общность не помешала возникновению на Руси самостоятельного орнамента, расцветшего тогда, когда в Болгарии он пришел в упадок.



Стихирарь. 1380 г. Заглавный лист с заставкой и припиской писца Елифания (внизу). (ГБЛ, ф. 304, № 22, л. 1 об.).

Интересен факт обратного русского влияния на Сербию и Болгарию. Исследуя тератологический орнамент XIII—XIV вв., Э. В. Ильина приходит к выводу, что в деле пропаганды византийских идей христианской религии и культуры большую роль сыграла Болгария, и отмечает в XV в.

примеры обратного влияния русской тератологии на болгарскую и сербскую.¹²

М. И. Мулич в работе о сербских житиях XIV в. пишет, что в стилевом отношении древнерусская литература воспользовалась достижениями и древней русской письменности.¹³

Примечательно также, что именно Епифаний Премудрый оказался тем писателем, в творчестве которого общие явления южнославянского панегирического стиля приняли особую русскую форму, наиболее сложную, но и наиболее плодотворную для дальнейшего развития литературного языка и стиля.

Несколько раз на протяжении «Жития» Епифаний называет свой стиль «плетением». Он говорит: «Да и аз многогрешный и неразумный, последуя словесем похвалении твоих, слово плетуши и слово плодящи и словом почтити мянши и от словеса похваление собирая и приобретаю и приплетаю, пакы глаголя...»¹⁴ или «...как похваляю, како почту, како ублажу, како разложу и како хвалу ти сплету?»¹⁵ и т. д.

Уже то обстоятельство, что сам писатель пытается определить манеру своего письма, говорит о сознательном отношении автора не только к содержанию, но и к форме произведения.

В связи с этим рассмотрим некоторые примеры из «Жития Стефана» и попытаемся установить характерные для стилистической манеры Епифания Премудрого приемы словесного «плетения».

«Да и аз многогрешный и неразумный, последуя словесем похвалении твоих, слово плетуши и слово плодящи и словом почтити мянши и от словес се похваление собираю и приобретаю и приплетаю, пакы глаголя: что еще ты нареку, вожа заблудшим, обретателя погибшим, наставника прелщенным, руководителя умом ослепленным, очистителя оскверненным, взискателя расточенным, стража ратным, утешителя печальным, кормителя алчущим, подателя требующим, наказателя несмысленным, помощника обидным, молитвенника тепла, ходатаю верна, поганым спасителя, бесом проклинателя, кумиром потребителя, идолом попитателя, Богу слушителя, мудрости рачителя, философии любителя, целомудрия делателя, правде творителя, книгам сказителя, грамоте пермьстеи списателя».¹⁶

Стремясь почтить деяние Стефана, писатель собирает слова похвалы и «приплетает» их. Что же это означает? Рассмотрим прежде всего синтаксическую схему отрывка, который состоит лишь из одного предложения.

Построение его необычно даже для житийных произведений. Это простое предложение с прямой речью. Однако сказуемое осложнено обстоятельствами образа действия, выраженными деепричастиями, а подлежащее имеет пять определений, из которых три — причастные обороты и два — прилагательные. В прямой же речи риторический вопрос «что ты нареку?» вызывает 25 определений к местоимению «ты». Каждое определение-приложение в свою очередь представляет собой словосочетание из двух или трех слов: одно — существительное, а другое — субстантивированное прилагательное, выступающее в роли дополнения.

Предложение в целом имеет строгую ритмическую и звуковую организацию, основанную на ассонансах.

¹² Э. В. Ильина, стр. 21.

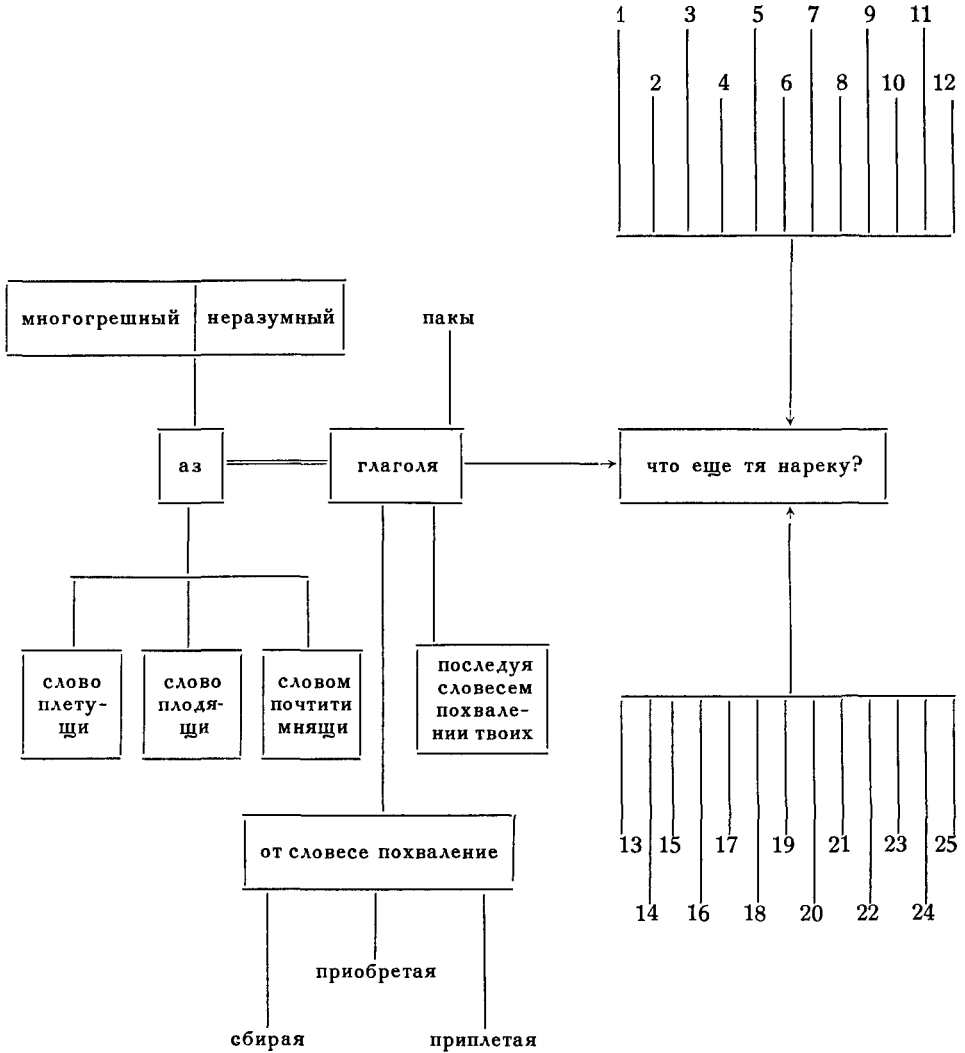
¹³ Malik Mulič. Srpsko «pletenje sloves» do 14 stoljeća. — Radova zavoda za slavesku filologiju, № 5, Zagreb, 1963 (далее: Mulič), стр. 129.

¹⁴ Житие Стефана Пермского. Издание Археографической комиссии, СПб., 1897, стр. 87.

¹⁵ Там же, стр. 102.

¹⁶ Там же, стр. 87—88.

Синтаксическая схема предложения из „Жития Стефана Пермского“



1 — вожа заблудшим; 2 — обретателя погыбшим; 3 — наставника прелщениым; 4 — руководителя умом ослепленным; 5 — чистителя оскверненным; 6 — взискателя расточениым; 7 — стража ратным; 8 — утешителя печальным; 9 — кормителя алчущим; 10 — подателя требующим; 11 — наказателя несмыслениым; 12 — помощника обидимым; 13 — молитвеника тепла; 14 — ходатая верна; 15 — поганым спасителя; 16 — бесом проклинателя; 17 — кумиром потребителя; 18 — идолом попираталя; 19 — богу служителя; 20 — мудрости рачителя; 21 — философии любителя; 22 — целомудрия делателя; 23 — правде творителя; 24 — книгам сказателя; 25 — грамоте пермьстеи спасителя.

Ритмичность языка Елифания Премудрого тщательно продумана и соблюдается необычайно строго. Она необходима ему для воздействия на чувства слушателя или читателя, объясняется стремлением Елифания привести читателя в состояние экстаза, восторга перед святым и его деянием.

Во времена античности под ритмом подразумевалась звуковая организация речи при помощи чередования ударных и безударных слогов.¹⁷ Ели-

¹⁷ См.: Античные теории языка и стиля. Соцэкгиз, 1936, стр. 245—256.

фаний Премудрый, возможно, был знаком и с «Риторикой» Аристотеля и с теорией стилей Цицерона. То, что мы видим у Епифания, бесспорно явления словесной интонации. Ясно ощущается интонационное различие между словами. Четкий ритм, повторы отдельных слов и частей слов создают эмоциональную приподнятость тона. Слово в этом положении как бы приобретает большую драматическую силу. Эмоциональность стиля, композиционная и интонационная законченность отдельных периодов или кругов, по терминологии Аристотеля, приближает отдельные части жития к стиху. Так же как стихотворная речь передает эмоциональное состояние писателя, так и житие в отдельных своих частях воздействует на эмоции ритмами, повторами, созвучиями. И в этом смысле Житие Стефана Пермского безусловно произведение ораторского искусства. Красноречие для Епифания — необходимость, диктуемая как содержанием произведения, так и общими приемами художественного творчества того времени.

М. И. Мулич сделал попытку расположить отдельные части сербских житий таким образом, что ритмичность, созвучность окончаний стала более наглядной.¹⁸ Ему удалось установить, что, например, в произведении епископа Данилы существуют определенные приемы, создающие ритмическую организацию предложения. Это и ассонансирующие окончания, и специальное расположение слогов, и ударения. Легко устанавливаются аналогичные явления и в произведениях Епифания. Обратимся к рассматриваемому отрывку Жития Стефана «Что еще ты нареку?»:

1. Вожа заблудшим,	XX	XXX	3 (слога)
2. Обретателя погибшим,	XXXXX	XXX	3 "
3. Наставника прелщеным,	XXXX	XXX	3 "
4. Руководителя умом ослепленным,	XXXXXX XX	XXXX	4 "
5. Чистителя оскверненным,	XXXX	XXXX	4 "
6. Взыскателя расточеным,	XXXX	XXXX	4 "
7. Стража ратным,	XXX	XX	2 "
8. Утешителя печальным,	XXXX	XXX	3 "
9. Кормителя алчущим,	XXXX	XXX	3 "
10. Подателя требующим. . ."	XXXX	XXX	3 "

и т. д. и т. п.

Как видно из подсчета слогов, писатель соблюдает ритмическую организацию предложения. Нанизывая эпитеты, он стремится расположить их таким образом, чтобы возникла особая симметричность слогов (см. пример: 333 444(2)333), близкая к орнаментной повторемости мотива.

«Приплетение», или «сплетение», имеет смысловую основу. Епифаний в своем стремлении возвысить героя создает как можно больше аналогий и в то же время как можно меньше конкретных характеристик. В данном случае писателю кажется, что перечислением функций, выполняемых Стефаном, он характеризует героя всесторонне: в каждом эпитете содержится характеристика какого-либо одного качества или особого достоинства Стефана, духовные добродетели которого неисчерпаемы. В характеристике Стефана сконцентрированы все добродетели, свойственные христианским героям. Епифаний как бы подводит итог деятельности Стефана, и начинается безудержная похвала, доводящая и читателя и писателя до экстатического состояния.

При этом творческая способность слова не только сохраняется, но даже возрастает, а звуковое впечатление усиливается.

Важно и расположение эпитетов — строгий смысловый порядок, последовательно раскрывающий добродетели святого Стефана.

¹⁸ Mu li č, str. 124—125.

Здесь же проявляется зависимость стиля от мировоззрения писателя.¹⁹ Эпитеты раскрывают такие качества святого, которые необходимы писателю как христианину, как ученому-богослову. Эпитет не стремится к наглядности. Писатель подчеркивает лишь идеальные черты Стефана, составляющие вечный, «духовный» смысл. Эпитет показывает сущность явления, подчеркивает основное качество и содержит указание на деяние.

Другой тип словесного плетения — это орнамент из цитат Священного писания. В главе «О призвании и о веровании многих язык»²⁰ находим текст, буквально сотканный из одних цитат: «... все языки поработают ему,²¹ все языки ублажать его; ²² все языки придут и поклонятся пред тобою, Господи, и прославлять имя твое в век.²³ Убоятся языки имени господина,²⁴ убоятся его все концы земля,²⁵ услышите сия все языки, внушите все живущий по вселенной земной же сынове человечести, вкупе богат и богат,²⁶ ако высок над всеми языки Господь и над небесы слава его,²⁷ очи его на языки призирает.²⁸ Сказа Господине спасение свое пред языки и откры правду свою; видиша все концы земля спасение Бога нашего.²⁹ Благословите языки Бога нашего, слышанъ сотворите гласа хвалы его,³⁰ да познаем на земли путь твой, во всех языках спасение твое»³¹ и т. д.

Пять листов рукописи состоят из псалмов.³² Писатель использует 47 цитат из Псалтыри, 12 цитат из Евангелия, из Исаяи, 11 из пророка Иеремии, из Михея, Захария и т. д.

Одними из характерных черт литературы церковных жанров являются заимствования и компиляции. Благоговение и восторг перед подвигом святого будут тем сильнее, чем авторитетнее источники, цитаты из которых подкрепляют мысли писателя.³³ Использование цитат связано и со стремлением средневекового писателя к абстрагированию, которое поддерживается аналогиями из Священного писания. Они заставляют рассматривать жизнь и деяние святого под знаком вечности.

Перед нами текст, который именно составлен, «сплетен» из цитат, а не написан в современном понимании слова. Это орнамент, возникший из различных частей Ветхого и Нового завета,³⁴ однако, собранных и соединенных по смыслу.

Стефан Пермский создает азбуку для пермян и с ее помощью обращает язычников-пермян в христианство. Поэтому крайне важным является объяснение подвига Стефана, подкрепление рассказа о его деянии аналогичными библейскими историями.

Псалтырь используется средневековыми писателями часто, Елифаний же и здесь превосходит всех и искусно составляет из цитат целое рассу-

¹⁹ Д. С. Лихачев, стр. 37.

²⁰ Житие Стефана Пермского, стр. 64.

²¹ Псал. XXI, 11.

²² Псал. XXI, 17.

²³ Псал. XXXV, 9.

²⁴ Псал. CI, 16.

²⁵ Псал. XVI, 8.

²⁶ Псал. XVIII, 2, 3.

²⁷ Псал. CXII, 4.

²⁸ Псал. XV, 7.

²⁹ Псал. XCVII, 2, 3.

³⁰ Псал. XV, 8.

³¹ Псал. XVI, 3.

³² ГПБ, Собрание житий, XVI в., в 8°, № 862.

³³ См.: Д. С. Лихачев, стр. 30.

³⁴ Приводим отрывок неполностью.

ждение о «языцах», необходимое ему для рассказа о подвиге героя.

В данном случае, как и во многих других, Епифаний создает особый, ритмически законченный период, неоднократно повторяя слова «языци», «убоятся» и др. Подбирая цитаты, он выделяет те, которые так или иначе способствуют созданию ритмичности.

Явление, которое мы называем словесным орнаментом, встречается в произведениях Епифания и в виде настойчивого повторения одного и того же слова: «...утверди, Господи, на камени твердем, на камени недвижимем, на камени веры, на камени заповедей твоих, на камени исповедания твоего, на камени церковнем; сам бо рекл еси, Господи: на сем камени созижду церковь мою и врата адава не удолеют ей».³⁵

В данном случае «камень» — слово, которое является богословским символом, обозначающим основу веры, оно несет особую смысловую нагрузку, имеет духовный смысл. Вместе с тем повторение этого слова необходимо писателю и для придания языку ритмичности. Повторение такого рода до некоторой степени близко к «мотиву» орнамента.

Автор стремится к созданию определенной симметричности: начинается стилистический период с обращения к господу и заканчивается ссылкой на Евангелие от Матфея (XVI, 18), подтверждающей мысль самого писателя. Епифаний как бы заключает в словесную рамку каждый законченный по содержанию стилистический период, что также сближает словесное плетение с приемами рукописного орнамента.

Таким образом, повторение слова «камень» необходимо Епифанию в нескольких планах: как определяющее главный смысл рассуждения о церкви, для усиления основного значения, в качестве особого украшения текста, для создания ритмичности.

Во времени Епифания Премудрого самоуничижительные отступления писателя становятся обязательными. Во многих случаях они вносятся в произведение по традиции, но иногда, пользуясь этими фразами, изошряясь, изобретая все новые и новые подробности, писатель одновременно выражает и свое отношение к творчеству. Сомневаясь в своих силах, писатель ищет новые пути и стремится в своих исканиях к расширению словарного состава, к обновлению его и к использованию новых стилистических форм. Такого рода сетования по поводу собственного ничтожества содержит сравнение преподобного Стефана с Лазарем и рассуждения Епифания на эту тему.

В Евангелии от Луки есть притча о двух Лазарях: о Лазаре — человеке добродетельном и богобоязненном, которого господь приводит к вечной жизни и спасению, и о другом Лазаре, нечестивая жизнь которого, забвение им бога и близких готовит ему вечную гибель и мучения после смерти.

У Епифания Премудрого Стефан ассоциируется с Лазарем нищим, обретшим счастье и добро после смерти: «...ты убо, ако он добрый Лазарь нищий почеваеши ныне...».³⁶ Самого себя Епифаний уподобляет Лазарю, наказанному богом за забвение веры и корыстолюбие (разумеется, что Епифаний и не мыслит о забвении им веры).

Это сравнение дает возможность писателю произнести еще один самоуничижительный монолог: «Аз же окаанный, акы богатый он пламенем пеком сыи; увый мне, бык богат грехы и лишенный всякого добра и студных дел исполнен, собрах многообразное бремя греховное, тлетворные страсти и душевные вреды, сия вся снискав и собрав, сокровище себе

³⁵ Житие Стефана Пермского, стр. 99.

³⁶ Там же, стр. 101.

сотворив в семи оканъстии зле разбогатеv, ако древний богатый люте и ако пламенем страстями телесными люте опаляем, вопию: устуди устне мои, прохлади язык мой. . .».³⁷

Текст евангельской притчи показывает, каким путем идет Епифаний и насколько он видоизменяет евангельский рассказ: «В аду будучи в муках (богатый Лазарь) поднял глаза свои, увидел вдали Авраама и Лазаря на лоне его. И возопив сказал: отче Аврааме! умилосердись надо мною и пошли Лазаря чтобы омочил конец перста своего в воде и прохладил язык мой: ибо я мучусь в пламене сем».³⁸

Притча о Лазарях коротка и проста. Епифаний использует только ее идею, которую толкует в несколько ином смысле, чем в Евангелии, переводя все в план душевных мук. Епифаний «богат» грехами, он лишен всякого добра, он собрал все тлетворные страсти и душевные вреды и из всего этого сотворил себе сокровище. Поэтому «он разбогател злом» и, как «древний (имеется в виду Лазарь богатый), страстями телесными опаляем вопиет и жаждет». Все переведено в символический план, причем библейские символы заменяются собственно епифаниевскими. Способ использования библейского текста, его интерпретация еще раз подтверждают стилистическую систему Епифания Премудрого.

В данном случае мы снова встречаемся с тем типом словесной рамки, о котором говорилось выше. Начинается стилистический период уничтожительными восклицаниями «Увы, мне!», заканчивается теми же словами. В центре — изложение основной мысли. Повторяются деэпричастия прошедшего времени: снискав, собрав, сотворив, разбогатеv и т. д. Создается тип рамочной конструкции, которая была вообще характерна для синтаксиса средневековой литературы.³⁹

Стиль Епифания Премудрого как бы сконцентрировал все разнообразные стилистические явления, присущие средневековой славянской литературе. Все традиционные и все новые темы и формы приняли в его произведениях наиболее заверченный вид.

Возникновение стиля «плетение словес» в том виде, в каком мы застаем его у Епифания Премудрого, связано с большими изменениями в средневековом искусстве.

Стиль конца XIV в. охватывает собой не только форму произведения. Это и тематика, и особое отношение к герою произведения, и литературная позиция самого писателя, это и интерес к «психологии» человека, изображение его чувств, это и способы использования традиционных метафор и символов, способы применения цитат из священного писания, особая система эпитетов и сравнений, словотворчество, ритмика и т. д. Стиль включает в себя и необычное синтаксическое построение предложения, связанное с явлением «извития словес».⁴⁰

³⁷ Там же, стр. 103.

³⁸ Лука, XVI, 19, 31.

³⁹ См.: М. Д. Боголюбов. Наблюдения над становлением рамочной конструкции предложения в некоторых памятниках диалектов Нижнего и Среднего Рейна. Сборник статей по методике преподавания иностранных языков и филологии, Кафедра иностранных языков Ленинградского технологического института холодильной промышленности, Л., 1963.

⁴⁰ См.: Д. С. Лихачев, стр. 43.

Троице-Сергиев монастырь оказался тем центром, который сосредоточил общие принципы в стилистическом и орнаментальном оформлении книги. Можно предположить, что существовавшее в конце XIV в. единое направление в искусстве и литературе было связано с Троице-Сергиевым монастырем, ибо не случайно, что самый сложный рукописный орнамент и самый сложный словесный орнамент получили свое наилучшее выражение именно здесь.

Видимо, следует обратить особое внимание на исследование общности стилей в XIV—XV вв. в прикладном и изобразительном искусстве, архитектуре и декоративной скульптуре, в литературном языке и на роль Троице-Сергиева монастыря в развитии житийно-панегирического стиля и плетеного рукописного орнамента.

Исследование подобного рода позволит приблизиться к пониманию причин того или иного явления в искусстве и литературе периода второго южнославянского влияния.

Н. Г. ПОРФИРИДОВ

Два сюжета древнерусской живописи в их отношении к литературной основе

В истории мировой культуры трудно указать другой пример столь обязательных связей изобразительного искусства с литературой, как искусство Древней Руси. В эпических, лирических, символических его сюжетах почти всегда можно вскрывать литературную основу. Однако существо этих не вызывающих сомнения связей живописи и литературы, их границы и, если так можно сказать, техника далеко не во всем ясны.

Для освещения данного круга вопросов известный интерес, по-видимому, могут представить некоторые памятники искусства и литературы древнего Новгорода. Это не вновь открываемые памятники. Они давно и широко известны в науке и в ряде отношений хорошо изучены. И именно эта изученность дает дополнительные удобства к их использованию.

Относительно точная датировка и связь с определенными историческими обстоятельствами позволяют не слишком субъективно гадать о времени и об условиях их происхождения. Принадлежность крупному культурному центру и крупным мастерам в значительной степени обусловила их свободу от элементов ремесленной случайности. Связь, взаимоотношение и особенности литературной и живописной разработки одних и тех же сюжетов на их примере можно наблюдать с редкой ясностью.

Сюжет, носящий общепринятое название «Битва новгородцев с суздальцами» или, иначе, «Чудо от иконы знамения», связан с реальным историческим событием — нашествием на Новгород коалиционного войска нескольких русских земель во главе с суздальцами в 1170 г., эпизодом междоусобной феодальной борьбы, и неожиданно счастливым спасением Новгорода от большой опасности.

В истории северной русской республики было немало военных действий как наступательного, так и оборонительного характера. Этому суджено было послужить сюжетом замечательных произведений литературы и живописи. Случилось это позднее, в XV в., в определенных исторических обстоятельствах и под воздействием их. Но, как можно думать, эпизод 1170 г., произведший на новгородцев большое впечатление в самый момент события, крепко жил в их памяти, обрастая, как обычно в таких случаях, народно-эпическими подробностями.

Литературная предыстория сюжета не вполне ясна. Рассказ о событии 1170 г., более подробный, чем первая краткая летописная запись о нем, очевидно, уже обогащенный устно возникавшими деталями, до XV в. успел не только проникнуть в местные летописные своды, но и оказался искаженным здесь историческими неточностями, в частности в наименова-

нии суздальского княжича Мстислава, сына Андрея Боголюбского, Романом Андреевичем.

Собственно литературная история сюжета неоднократно привлекала к себе внимание исследователей и достаточно выяснена ими.¹ Суть этой истории заключается в том, что в конце XIV—XV в. в сложившейся к тому времени обстановке острой борьбы Новгорода за политическую независимость против объединительных действий Москвы настало время, когда не забывавшаяся в Новгороде легенда о «чуде 1170 года» в числе других, ей подобных, приобрела особую актуальность. При содействии такого патриота и поборника новгородской самостоятельности, как архиепископ Евфимий II Брадатый, выгодная в русле данной политики легенда была превращена в литературное произведение.

Для этой цели весьма расчетливо было им привлечено перо не какого-либо местного литератора, способного казаться неавторитетным и к тому же заинтересованным, а приглашенного с общепочитаемой в христианском мире «святой горы» Афон ритора Пахомия Серба. Прибывший в Новгород между 1429 и 1438 гг.² Пахомий выполнил здесь ожидавшуюся от него услугу, написал со всем присущим ему своеобразно изощренным мастерством «Слово похвальное знамению» и несколько других произведений на местные темы.

По-видимому, тогда же, немного позднее, рассказ о «Чуде от иконы Знамения» уже в развернутой форме, не столько пышнокрасноречивой, сколько конкретно-нарративной, был внесен в новый новгородский летописный свод, создававшийся около 1448 г.³

В ту же пору интересующий нас сюжет вторгся и в живопись. Актуальность сюжета в условиях обстановки XV в., как видно, требовала не только литературной, но и наглядной изобразительной его разработки. Около середины XV в. в лучшей новгородской иконописной мастерской была написана первая на данный сюжет икона, послужившая образцом для ряда других, последовавших за ней, — икона давно и хорошо известная в истории русских древностей и искусства.⁴

Вслед за этой первой вскоре же, на протяжении второй половины XV в., появляется еще несколько, не менее двух, икон-картин на тот же сюжет.⁵

¹ Ф. Буслаяв. Местные сказания владимирские, московские и новгородские. — Летописи русской литературы и древности, т. IV, М., 1862, стр. 18—23; В. Ключевский. Древнерусские жития святых как исторический источник. М., 1871 (далее: В. Ключевский), стр. 127; Д. Лихачев. Идеологическая борьба Москвы и Новгорода в XIV—XV веках. — Исторический журнал, 1941, № 6.

² История русской литературы, т. II, ч. 1. М.—Л., Изд. АН СССР, 1946, стр. 263.

³ Там же, стр. 257—258; Д. С. Лихачев. Русские летописи и их культурно-историческое значение. М.—Л., 1947, стр. 312 и сл.; ср.: А. А. Шахматов. Обзорные русские летописных сводов XIV—XV вв. Л., 1937, стр. 153.

⁴ Макарий. Археологическое описание церковных древностей в Новгороде и его окрестностях, ч. 2. М., 1860, стр. 114, прим. 201; И. И. Срезневский. Древние изображения св. князей Бориса и Глеба. — Христианские древности и археология, изд. В. Прохоровым, кн. 9, 1863, стр. 63—64; П. Л. Гусев. Две исторические иконы новгородского древлехранилища. — Труды Новгородского церковно-археологического общества, т. 1, Новгород, 1914; А. И. Анисимов. Этюды о новгородской иконописи. — София, 1914, № 4; И. Э. Грабарь. Андрей Рублев. Очерк творчества художника по данным реставрационных работ. — Вопросы реставрации. Сборник Центральных гос. реставрационных мастерских, т. 1, М., 1926, стр. 45; В. Н. Лазарев. Искусство Новгорода. М.—Л., 1947, стр. 119, и др.

⁵ Ввиду некоторой путаницы между ними, вкравшейся в общеизвестные издания по древнерусскому искусству, автор, как непосредственный свидетель миграции этих памятников в течение последнего полувека, считает бесполезным уточнить сведения о них. Новгородская икона «Битва», которую мы назвали основной (разм. 161 × 118), впервые вошла в литературу в середине XIX в., в период, когда

Достаточно хорошо известные, чтобы их снова подробно описывать, три названные древние иконы «Битвы» имеют одну иконографию, отличающуюся лишь некоторыми особенностями верхнего ряда композиции. На иконах Русского музея и Третьяковской галереи по сравнению с иконой Новгородского музея сцена подъема и перенесения иконы Знамения с Торговой на Софийскую сторону, из Спасской церкви в Кремль, передана в ином направлении, т. е. слева направо. На иконе Третьяковской галереи, кроме того, исключен волховский мост как место встречи иконы, и архитектурные формы Спасской церкви переданы иначе, архаичнее, чем на иконах Новгородского музея и Русского музея. На последней в этой части композиции, на фоне, помещено поясное изображение Николы в трехцветном круглом медальоне, очевидно, во внимание к Никольскому Гостиньпольскому монастырю, для которого икона была написана.

Стилистические различия памятников, довольно значительные и дающие основание к распределению их по времени, в данном случае не столь важны. В плане сравнения трактовки сюжета в литературе и в живописи существеннее обратить внимание на другое.

Чужой Новгороду, хотя и преисполненный почтения к его святыням, югославский ритор Пахомий писал заказанную ему «Похвалу Знамению» со всем присущим ему искусством, но со спокойной душой. Его не могли глубоко трогать события, полные глубокого значения для местных людей. И он не мог и не старался «вписать» их в местную, до мелочей знакомую новгородцам обстановку родного города.

У безымянного мастера замечательной иконы мы видим иное. Сюжет ему не безразличен: это сама жизнь его родного города. Тут Кремль и в нем затаверхая София — сердце Новгорода. Тут и Волхов и мост через него — арена многих событий новгородской истории. Тут известная всем церковь Спаса и знакомый всем вид иконы божьей матери.

Но главное даже не в этих, в целом тоже не безразличных, но как бы случайно сложившихся различиях, обусловленных лицами авторов — приезжего и местного. Различие сопоставляемых литературного и живопис-

она находилась в так называемой Варлаамиевской часовне, на Софийской стороне, среди других икон, снесенных сюда из упраздненных новгородских церквей. Здесь ее видели архим. Макарий, И. И. Срезневский (см. выше) и др. Из заброшенной часовни еще в XIX в. икона была перенесена в соседнюю приходскую Николо-Качановскую (Пантелеймоновскую) церковь, а из нее взята в Новгородское епархиальное древлехранилище вскоре после его основания, в 1912 г. Здесь она была расчищена реставратором П. И. Юкиным, описывалась и изучалась П. Л. Гусевым и А. И. Анисимовым (см. выше). После революции и преобразования Древлехранилища в Гос. историко-художественный музей памятник стал одним из экспонатов последнего. В 20-х годах во время неоднократных приездов в Новгород им специально занимался И. Э. Грабарь. В настоящее время, по возвращении из эвакуации в период Великой Отечественной войны, знаменитая икона вновь занимает почетное место в экспозиции Новгородского музея (Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник. Каталог. Л., 1963, стр. 10). Вторая по времени из известных древних икон «Битва» (разм. 88 × 64) происходит из б. Никольского монастыря в Гостиньполье, на р. Волхове. Отсюда она попала в так называемую Ратную палату при б. Федоровском городке в Царском Селе (см.: Н. Репников. Памятники иконографии упраздненного Гостиньпольского монастыря. — Известия Комитета изучения древнерусской живописи, вып. 1, Пгр., 1921, стр. 20). После революции икона в числе другого художественного имущества б. Ратной палаты 7 VII 1918 была передана в Русский музей, постоянным экспонатом которого и является до настоящего времени (инв. Др. Ж-2129). Третья по времени древняя икона «Битва» (разм. 133 × 90) происходит из Успенской церкви с. Курицка на оз. Ильмене. Непосредственно отсюда она по поручению Всероссийской комиссии по охране и реставрации была в 1925 г. реставратором П. И. Юкиным перевезена в Москву и после расчистки некоторое время находилась в ГИМ. Из него в 1930 г. передана на постоянное хранение в Третьяковскую галерею, где и находится ныне (инв. 14454. См.: В. И. Антонова и Н. Е. Мневa. Каталог древнерусской живописи Государственной Третьяковской галереи, т. 1. М., 1963, стр. 153).

ного произведений идет гораздо глубже. Красноречие, стиль литературной повести высоко искусны, но безлики, подчинены шаблонно примененной манере. Анализируя детали прославленной новгородской иконы, можно также подыскать ко многим из них аналогии в других памятниках монументальной и станковой живописи и книжных миниатюрах: изображению «города», изображению конных воинских групп, разящему врагов ангелу и др. Это все обычно для средневековой живописи. Но за всем этим художнику удалось создать выразительное, подлинно эпическое произведение. Заимствованные и оригинальные элементы одинаково подчинены им глубоко осознанному замыслу. Геральдическая стройность верхних сцен, компактно слитные массы конниц, ошестившиеся копытами в среднем и нижнем рядах, монументальная городская стена, крупномасштабно протянутая слева сразу через два нижних ряда композиции и создающая тем самым впечатление неприступной твердыни — все это находки высокого художественного значения. Помимо прочего, сама «классичность» впервые созданной на новый сюжет иконы должна была содействовать в дальнейшем устойчивости точно найденной ее композиции.⁶

И все же, несмотря на все различия, живописное и литературное произведения на сюжет «Чуда» были между собою крепко связаны. Икона-картина появилась после литературного сказания, вслед за ним, и, по-видимому, раньше его не могла появиться. Предание о событии 1170 г. не умирало в памяти новгородцев в течение трех с лишним столетий, обрастало легендами, в конце XIV—XV в. оно стучало в сердца. Но картин на его тему не было. Только появление литературного произведения на тот же сюжет как бы открыло для них дорогу.

Между литературным сказанием и иконой-картиной нет прямой зависимости. Икона не явилась иллюстрацией к повести Пахомия и не следовала ее содержанию. В повести она лишь как бы обрела себе оправдание. Разработка же сюжета там и здесь шла различно — и по своим законам, и, как всегда, в зависимости от индивидуальных свойств автора.

Другим сюжетом, получившим в близкое время в Новгороде параллельную литературную и живописную обработку, была легенда «Видение Хутынского пономаря Тарасия».

Сказание, или повесть, о видении Тарасия в дошедших до нас списках обычно является частью пространного и пышного «Жития Варлаама Хутынского», написанного тем же знаменитым Пахомием, что и «Похвала Знамению». Первоначально, однако, оно ее не содержало. Как литературное произведение повесть была одним из позднейших добавлений к пахომиеву житию.⁷

⁶ Созданная в XV в. композиция «Битвы» жила в новгородском искусстве в продолжение трех столетий. Из поздних ее реплик нам известны: 1) икона XVII в. Новгородского музея, происходящая из Успенской церкви г. Новгорода (см.: Древности Российского государства. М., 1852, Отделение 1, рис. 5; Нива, 1881, № 3; П. Гусев. Две исторические иконы Новгородского древлехранилища, рис. на отд. табл.). Икона после Великой Отечественной войны не сохранилась; 2) икона XVII в., б. собр. В. М. Васнецова, экспонировавшаяся на Выставке древнерусской иконописи и художественной старины во время съезда художников в Петербурге в 1911 г. (см.: Труды Всероссийского съезда художников в Петрограде, декабрь 1911—январь 1912, т. III, Ггр., 1911, табл. XV; каталог выставки, стр. 170). Судьба иконы неизвестна; 3) икона XVIII в., принадлежавшая Музею б. Киевской духовной академии (см.: Н. П. Лихачев. Материалы для истории русского иконописания. Атлас, ч. II. СПб., 1906, табл. CCLXIV, № 489); 4) икона XVIII в. частного собрания Нг. Е. Krane в Стокгольме (Н. Kjellin. Ryska ikoner i svensk och norsk ago. Stockholm, 1956, s. 232, tab. 137).

⁷ В. О. Ключевский, стр. 58, 140.

Входящая по сути своей в круг повестей и сказаний, объединяемых темой «гибели Новгорода», она исследователями справедливо связывается, как с ее непосредственной реальной основой, с событиями первого десятилетия XVI в. — катастрофическими пожарами города и массовым мором 1508 г.⁸

Литературное оформление устнопоэтической легенды, вошедшей в состав «Жития Варлаама», на этот раз принадлежало неизвестному нам по имени местному автору. Лишенное словесной украшенности и изощренности литературного стиля ученого серба, оно от того не потеряло, а выиграло в драматической напряженности и впечатляемости.

Перерабатывая устный рассказ о «новом чуде» почитаемого святого в литературную повесть, автор не избежал как образного, так отчасти и фразеологического влияния разных подходящих по теме литературных источников.⁹ Однако его повесть не столь шаблонно риторична, как творение Пахомия. И хотя в целом в повести не так уж много конкретного локального элемента, кроме основы топографической ориентировки «видения» — с крыши Хутынского собора на юг, на город и озеро Ильмень, Новгород ощутимо присутствует в ней как главный герой, судьбам которого повесть посвящена

Летописный рассказ о событиях 1508 г. реалистичнее житийной повести. Говоря о связях живописного и литературного «изложения» сюжета, пожалуй, можно было бы найти больше прямых совпадений между ним и иконой. Однако, как и в предыдущем случае, очевидно, не только наличия устно-эпической легенды, но и наличия письменного летописного «светского» рассказа было недостаточно для возможности появления икон на тот же сюжет. Лишь повесть, как часть жития святого Варлаама, открыла им путь. Только после ее создания появляются односюжетные с нею иконы (рис. 1, 2). Основной и начальной из них следует признать ту, которая находилась в самом Хутынском монастыре, месте действия повести.¹⁰

⁸ П. А. Гусев. Новгород XVI века по изображению на Хутынской иконе «Видение пономаря Тарасия». — Вестник археологии и истории, вып. XIII, СПб., 1900; А. С. Орлов. Видение хутынского пономаря Тарасия-Прохора. — ЧОИДР, М., 1908, кн. 4 (227-я).

⁹ А. С. Орлов. Видение хутынского пономаря Тарасия-Прохора.

¹⁰ Нахождение там данной иконы в XVII в. зафиксировано в монастырской описи 1642 г. (Опись Новгородского Спасо-Хутынского монастыря 1642 года. — Записки Отделения русской и славянской археологии имп. Археологического общества, т. IX, СПб., 1857, стр. 435). Наличие иконы еще на месте в половине XIX в. засвидетельствовано Филимоновым и описателем церковных древностей Новгорода архим. Макарием. На месте же Хутынскую икону описывал Гусев, издавший ее в 1900 г. (см.: П. А. Гусев. Новгород XVI века, по изображению на Хутынской иконе «Видение пономаря Тарасия»). В настоящее время она находится в Новгородском музее (см. Каталог, стр. 14). Наряду с Хутынской иконой Филимонов в 1849 г. видел в Новгороде еще другую на тот же сюжет, находившуюся в городской церкви Дмитрия. Однако при повторном посещении Новгорода через 15 лет, в 1865 г., он уже не нашел ее (сборник на 1866 год, изданный Обществом древнерусского искусства при Московском Публичном музее, М., 1866, стр. 121). Издатель хутынского памятника П. А. Гусев упомянул еще одну, таким образом третью в Новгороде, икону «Видения», принадлежавшую Новгородскому музею древностей. Сохранившаяся до недавнего времени, она почти не отличалась от хутынской как по композиции, так и по времени написания. Происхождение ее музейной документацией не устанавливалось. Памятник погиб во время войны и оккупации Новгорода. Кроме названных трех икон, находившихся в самом Новгороде, нам известны четыре иконы «Видения» вне его, еще не попавшие в литературу. Три из них находятся в Москве, одна — в Ленинграде.

1) В церкви Василия Блаженного (Покровский собор) на Красной площади, в Варлаамиевском приделе, находится икона «Видение Тарасия» (разм. 162,5 × 150) конца XVI в. К отличиям иконы принадлежат изображения восьми святых в рост, расположенные по четыре вдоль боковых сторон иконы. О происхождении памятника

Композиционная схема всех икон одинакова. Раз найденная композиция и в этом случае закрепились за сюжетом. В верхней части иконы, в ширину ее, в девяти разноцветных сферах изображены чины ангельские, с Отечеством-Деисусом в центральной сфере. Непосредственно под ними (на иконах большого размера) изображены на облаках группы святых. Вся остальная часть иконы, около 0.9 площади, занята собственно сценой и картиной видения. Здесь изображены: слева Хутынский монастырь с его постройками; интерьер его собора, где происходит завязка легенды: вставший из гробницы молящийся Варлаам и очевидец чуда пономарь Тарасий; он же, Тарасий, взбирающийся по лестнице на «верх церковный» и наблюдающий оттуда уготованные Новгороду казни: нависшие над городом и готовые поглотить его воды озера Ильменя, грозящую сжечь город огненную тучу, ангелов, поражающих стрелами жителей города, занятых их повседневными делами.

Эта часть иконы — удивительное создание древнерусского искусства: в фантастическом обрамлении «видения» дано в ней реалистическое изображение города с большим количеством бытовых сцен. Несмотря на условность композиции, составленной из отдельных частей, разделенных криволинейными границами, икона очень верно отражает реальную топографию Новгорода и его основных урочищ. Главнейшие постройки города переданы столь узнаваемо и точно, что рисунок их может служить и служит в качестве документа для истории многих новгородских архитектурных памятников. А сцены труда, уличной и домашней жизни, которыми насыщено изображение, дают такой же обильный и неоценимый материал для истории быта. Мало того, недавно в специальном труде по истории медицины было высказано интересное наблюдение: икона изобразила жизнь города в условиях охватившей его эпидемии, и клинические картины ее переданы с такой наблюдательностью и точностью, которые позволяют установить род и характер новгородской пандемии 1508 г.¹¹

Обращаясь к сравнительному сопоставлению литературной повести и иконы на сюжет «Видения Тарасия», нельзя снова, как и в предыдущем случае, не увидеть, что живописный памятник не был простой иллюстрацией литературного. Тождество сюжета не обусловило тождества его разработки там и здесь. Мистически-визионерная картина «гибели Новгорода» и в том и в другом случае интерпретирована не аллегорически,

нет сведений, кроме устного предания о том, что он поступил в 20-х годах от частного лица (как полагают научные сотрудники музея, от Е. И. Силина, первого заведующего собором-музеем);

2) А. С. Орлов в статье «Видение хутынского пономаря» мимоходом упоминает о том, что в ГИМ имелись два иконописные изображения «Видения»: одно — копия с иконы Хутынского монастыря, другое старое (стр. 5, прим. 2). «Старая» икона, относившаяся, по отзыву видевших ее сотрудников, возможно, также к концу XVI в., была в 1930 г. передана из ГИМ в Третьяковскую галерею, а из нее, в свою очередь, несколько позднее — в Центральный Антираигозный музей в Москве. Проследить судьбу памятника после ликвидации названного музея не удалось. Ни в Третьяковскую галерею, ни в ГИМ, ни в Ленинградский музей истории религии АН СССР, по их справкам, он не поступил;

3) В фондах Третьяковской галереи имеется икона «Видения» (разм. 93 × 73,5), XVIII в. (инв. № 14966), поступившая в 1935 г. из Музея истории архитектуры — 6. Донского монастыря;

4) Одна из лучших среди сохранившихся икон «Видение Тарасия» (разм. 44 × 40) конца XVI в. находится в фондах Отдела древнерусского искусства Русского музея (ДрЖ-2048). Памятник приобретен музеем в 1938 г. от частного лица гр. Амфилохьева, в Ленинграде. К сожалению, более глубоко сведения о его происхождении в музейной документации не восходят.

¹¹ Н. А. Богоявленский. Древнерусское врачевание в XI—XVII вв. Источники для изучения истории русской медицины. Медгиз, М., 1960, стр. 228.

а «исторически». Но если в литературно-житийной обработке мистический элемент сюжета стал все же доминирующим, в живописной он остался на втором плане, лишь как мотив изображения, которое оказалось до краев переполненным отголосками живой, реальной жизни и, может быть, личных впечатлений художника.

В XVI в., в период создания нашего памятника, в русском искусстве, как известно, разгоралась борьба за возможность сочинения новых сюжетов, за право художника на вымысел. Рассматриваемый памятник не связан с ней. Автор его не стремился к новаторству. Церковным собором и специальными совещаниями 1553—1554 гг. были сделаны послабления для жанра так называемых «притчей», т. е. аллегорически-символических сюжетов, но не для «бытийного письма». Несмотря на свое название «Видение», наш памятник, как и «Битва», должен быть относим к последнему, т. е., условно говоря, историческому роду.

Итак, независимо от возможности всеобщих и обязательных выводов, обоем взятыми случаями положение рисуется одинаково.

Новые «бытийные» сюжеты, сверх общеупотребительного в христианском искусстве их круга, в древнерусском искусстве возникали редко. Их появление не было случайным, но вызывалось важными поводами и отвечало существенным потребностям общественной жизни.

В основу их клались исторические события и факты, историчность которых, конечно, должна пониматься условно, соответственно тому, как все события священной евангельской истории и легенды патериков и прологов принимались древнерусским человеком за подлинную историю и иначе не считались достойным сюжетом ни литературы, ни искусства.

Иконы на новые сюжеты, по-видимому, непременно должны были иметь литературно-словесную основу. Такой основой не мог быть ни устный народно-эпический рассказ, ни даже письменное произведение светского характера, типа летописной записи, но обязательно произведение высоких церковных жанров — житие, сказание и т. п. Если такого не было, не могло появиться и произведения монументальной или станковой живописи (иконы) на данный сюжет.

Между ними, однако, могло не быть прямого соответствия. В односюжетном литературном произведении живописное лишь обретало, так сказать, себе оправдание. Разработка сюжета в них могла идти различно. Икона не была прямой иллюстрацией к повести, не следовала ей буквально. В изобразительном «изложении» сюжета могли использоваться и «светские» элементы: исторические предания, народно-поэтические приемы, бытовые подробности.

Значение готовых схем в иконах, создаваемых на новые сюжеты, обычно преувеличивается. Использование их не было исключено, но лучшие произведения по основному замыслу и по композиции были оригинальными. Влияние «образцов» сводилось в них к использованию отдельных ранее созданных элементов, своего рода «общих мест».

Преимущество в обилии бытовых подробностей и реалий и отсюда в конкретности пластического образа следует признать за живописью.

Созданные вновь изобразительные произведения входили затем в употребление, в художественный обиход местных культурных центров наравне с другими иконными сюжетами, повторялись, приобретали устойчивую традицию.

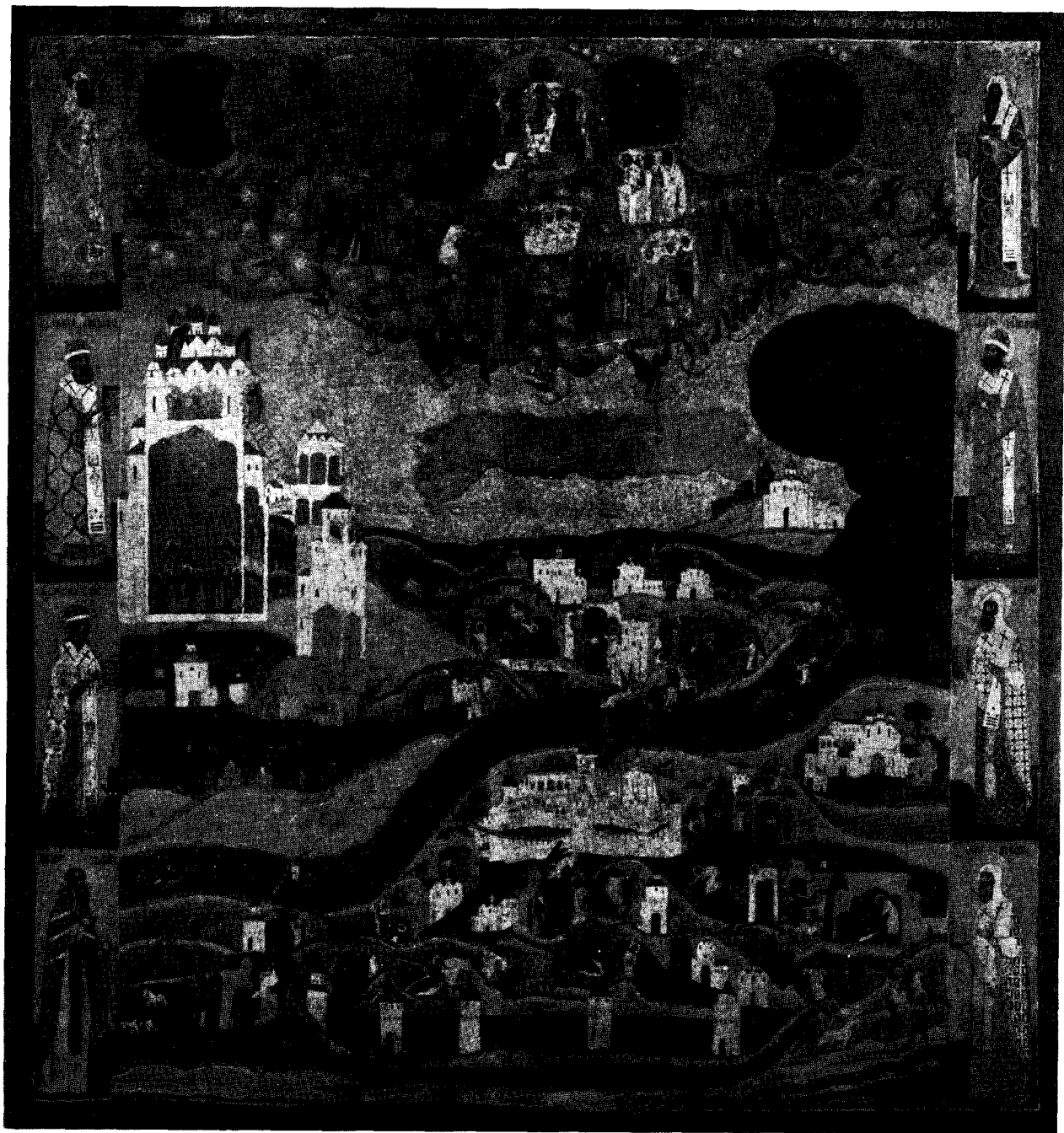


Рис. 1. «Видение Тарасия». Икона конца XVI в. (Филиал ГИМ, Покровский собор, 162.5 × 150 см).

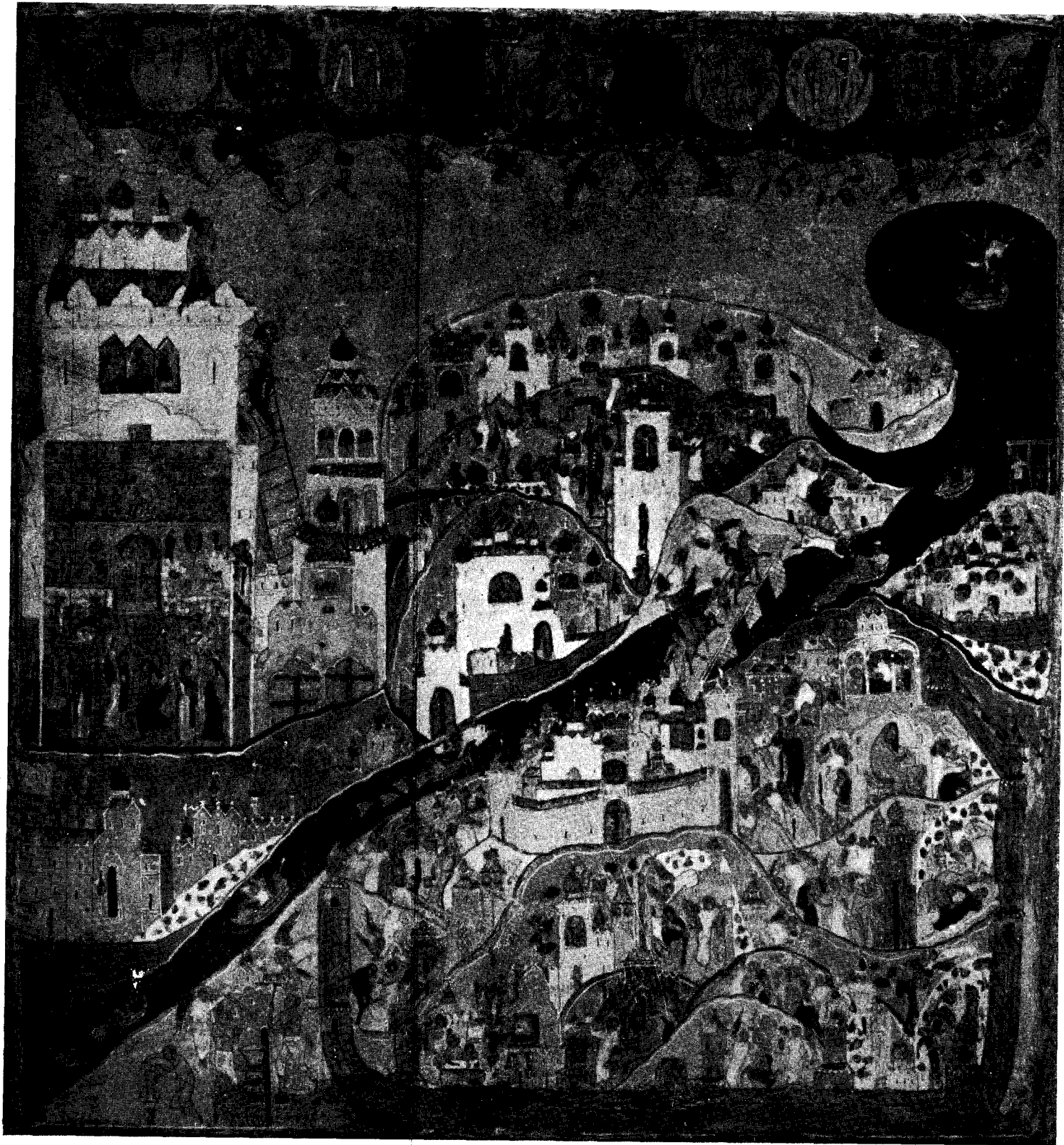


Рис. 2. «Видение Тарасия». Икона конца XVI в. (Гос. Русский музей, 44×40 см).

Г. И. ВЗДОРНОВ

Книгописание и художественное оформление рукописей в московских и подмосковных монастырях до конца первой трети XV в.

Сохранилось много рукописей XIV—начала XV в., написанных в московских и подмосковных монастырях. Большинство их написано, впрочем, после 1382 г. Рукописей старше этой даты сохранились считанные единицы. Остальные погибли в августе 1382 г. в огне пожара, устроенного в городе Тохтамышем. Уцелели преимущественно книги, которые хранились в подмосковных монастырях и которые по разным причинам не были доставлены в Москву до прихода татар. Это книги Троице-Сергиева и серпуховского Высоцкого монастырей. Рукописи же московских монастырей все обратились в дым.

О рукописях московских монастырей уже писал М. Н. Тихомиров. По его наблюдениям, наибольшее количество книг писалось в монастырях, основанных митрополитом Алексием, — в монастыре Чуда архангела Михаила в Кремле и в Спасо-Андрониковом монастыре на Яузе.¹ Как монастыри митрополичьи, да еще расположенные в столице, Чудов и Спасо-Андроников сравнительно с другими монастырями XIV в. должны были обладать некоторыми преимуществами. Одно из них заключалось в том, что здесь охотно селились образованные иноки. И. Е. Забелин прямо писал, что Чудов монастырь с первых же лет своего существования получил значение «ученого или учительного, где ... собирались знающие и испытанные старцы».² Об Андрониковом же монастыре известно, что здесь работали и провели последние годы жизни замечательные художники Андрей Рублев и его сотрудник и «спостник» Даниил Черный.³ Все это вызывает к московским монастырям и написанным здесь книгам особый интерес.

Чудов монастырь был основан около 1360 г.⁴ В 1365 г. митрополит Алексей построил здесь каменный собор, о котором в летописях сказано, что он был щедро наделен всяким церковным «узорочьем», т. е. ико-

¹ М. Н. Тихомиров. 1) Древняя Москва (XII—XV вв.). М., 1947, стр. 189—190; 2) Средневековая Москва в XIV—XV веках. М., 1957, стр. 243—244; 3) Записи XIV—XVII веков на рукописях Чудова монастыря. — Археографический ежегодник за 1958 год. М., 1960, стр. 12; 4) Андрей Рублев и его эпоха. — Вопросы истории, 1961, № 1, стр. 15.

² И. Е. Забелин. История города Москвы, ч. 1. Изд. 2. М., 1905, стр. 299.

³ И. Сахаров. Исследования о русском иконописании, кн. 2. СПб., 1849, Приложение V, «Сказание о иконописцах», стр. 14 (под №№ 15 и 16).

⁴ См. о нем: И. Е. Забелин. История города Москвы, стр. 283—308; Н. А. Скворцов. Археология и топография Москвы. М., 1913, стр. 159—168.

нами, драгоценными сосудами и книгами.⁵ Следовательно, начало библиотеки Чудова монастыря относится к первым же годам его существования.⁶ По описи 1637 г. в Чудовом монастыре насчитывалась 241 рукописная и печатная книга, из них 46 рукописей на пергамене.⁷ Конечно, не все они сохранились. Часть рукописей несомненно погибла, многие книги перешли в другие собрания. К числу этих последних рукописей, бывших некогда в Чудове, относится, в частности, Устав церковный конца XIV в., хранящийся ныне в Синодальной библиотеке, но имеющий старую, XVII в., владельческую запись Чудова монастыря (ГИМ, Син. 329).⁸ Нынешнее собрание Чудова монастыря содержит всего 24 пергаменных рукописи, а из ранних бумажных рукописей три: Лествицу 1387 г., Лествицу 1404 г. и Псалтирь с воследованием начала XV в. Как и всякая коллекция, собрание Чудова монастыря состоит из рукописей, написанных не только в Чудовом, но и чужих, поступивших сюда в качестве даров, вкладов, путем покупки или по праву наследства от умерших чудовских монахов. Так именно здесь оказались: 1) Сказание Ипполита, епископа Римского, о Христе и Антихристе начала XIII в. — рукопись, вероятно, владимирского происхождения (ГИМ, Чуд. 12); 2) Новый Завет середины XIV в., написанный в Константинополе неизвестным русским писцом и долгое время считавшийся переводом и автографом митрополита Алексия;⁹ 3) другая константинопольская рукопись — Диоптра инока Филиппа 1388 г. (ГИМ, Чуд. 15); 4) Поучения аввы Дорофея XIV в., рукопись неизвестного происхождения, вложенная в Чудов монастырь неизвестным же лицом в XVI в. (ГИМ, Чуд. 14); 5) московское лицево Евангелие конца XIV в., поступившее в XVI в. от некоего попа Иосифа (ГИМ, Чуд. 2); 6) упомянутая выше бумажная Лествица 1404 г., происходящая из Твери (ГИМ, Чуд. 219); 7) Сборник поучений и житий начала XV в. на пергамене, поднесенный, как явствует из имеющейся в нем приписки, Можайским князем Андреем Дмитриевичем московскому митрополиту Фотию, а этим последним, наверно, пожалованный Чудову монастырю (ГИМ, Чуд. 19). Необходимо еще иметь в виду, что в чудовском собрании есть рукопись, написанная не только задолго до основания монастыря, но даже и до основания Москвы. Это замечательная по древности и сохранности Псалтирь с толкованиями Феодорита Киррского конца XI или

⁵ ПСРЛ, т. XXV, М.—Л., 1949, стр. 195; т. VIII, СПб., 1859, стр. 28; т. XI, СПб., 1897, стр. 33; т. XV, СПб., 1863, табл. 424—425; т. XVIII, СПб., 1913, стр. 121; т. XXIV, Пгр., 1921, стр. 136. См. также: Житие митрополита всея Руси святого Алексия, составленное Пахомием Логофетом. Изд. ОЛДП, вып. 1. СПб., 1877, стр. 135—136.

⁶ О библиотеке Чудова монастыря см.: И. Снегирев. Памятники московской древности, с присовокуплением очерка монументальной истории Москвы. М., 1842, стр. 131—152; П. Н. Петров. Книгохранилище Чудова монастыря.—ПДП, т. V. СПб., 1879, вып. IV, стр. 141—199; В. С. Иконников. Опыт русской историографии, т. II, кн. 1. Киев, 1908, стр. 1121—1122; М. В. Щепкина и Т. Н. Протасьева. Сокровища древней письменности и старой печати. Обзор рукописей... Государственного Исторического музея. М., 1958, стр. 22—23.

⁷ Опись книгам, в степенных монастырях находившимся, составленная в XVII веке. Издад В. М. Ундольский.—ЧОИДР, 1848, год третий, кн. 6, стр. 13—15 (под №№ 412—653). Одна пергаменная рукопись (№ 466) названа «книга Правило», а остальные 45 (№№ 511—556) обозначены так: «Сорок пять книг дестевых и полудестевых и четвертных всяких на харатях, ветхи».

⁸ А. А. Покровский. Древнее псковско-новгородское письменное наследие. Обзор пергаменных рукописей Типографской и Патриаршей библиотек в связи с вопросом о времени образования этих книгохранилищ. М., 1916 (оттиск из «Трудов XV Археологического съезда в Новгороде, 1911 г.», т. II, М., 1915), стр. 169 (под № 5).

⁹ Эта рукопись хранилась не в библиотеке монастыря, а в его ризнице. В 1917 г. она исчезла, и ее нынешнее местонахождение неизвестно.

начала XII в. (ГИМ., Чуд. 7). В конечном итоге, если мы не будем принимать в расчет рукописи явно немосковского происхождения, а также рукописи, написанные раньше основания Чудова монастыря, то книг современных ему (второй половины XIV и начала XV в.) останется не так уж много — 20, а с присоединением бывшего чудовского Устава церковного, хранящегося в Синодальном собрании — 21.

Как бы ни было велико желание рассматривать все эти оставшиеся 21 рукопись в качестве чудовских (а среди них такие несомненно есть), мы должны проявить осторожность и в суждениях своих опираться исключительно на памятники, происхождение которых засвидетельствовано более или менее бесспорно. К величайшему сожалению, ни одна из упомянутых выше 21 рукописи не содержит таких приписок, где было бы сказано, что она была написана здесь, в Чудовом. Большинство рукописей приписок вообще не имеет, а в тех случаях, когда они все же есть, их содержание не всегда понятно и допускает разные толкования. Чудовскими такие рукописи можно считать лишь условно. Не исключено, конечно, что они были написаны в самом Чудовом монастыре, но равным образом и допустимо, что писались они в другом месте и только предназначались для Чудова. Это Устав церковный конца XIV в. из Синодального собрания и две рукописи из Чудовского собрания: Толкования на книгу Иова Олимпиодора Александрийского конца XIV в. (на пергамене) и Псалтирь с воследованием начала XV в. (на бумаге).

Устав церковный (ГИМ, Син. 329),¹⁰ помимо записи XVII в., удостоверяющей, что он принадлежал Чудову монастырю, интересен особым упоминанием в чине утрени на литии вместе с прочими бесплотными силами имени архангела Михаила. А. В. Горский и К. И. Невоструев заключили отсюда, что книга написана, вероятно, в Чудовом монастыре. Приписки XV в. памяти митрополиту Петру (л. 72 об.) и митрополиту Алексию (л. 100) говорят о том, что рукописи действительно московская и что она чудовская, ибо память об Алексии поддерживали в первую очередь, конечно, в его собственном монастыре, а не на стороне.

Другая рукопись — Толкования на Книгу Иова (ГИМ, Чуд. 6)¹¹ — написана неким «рабом Божиим» Александром, который закончил ее переписку «на память святаго отца Кирияка отходника и поустыньника». В его приписке дата написания рукописи не указана. Зато в другой приписке, написанной не рукою Александра, но почерком того же времени, говорится: «а се книги Михайлова чуда, а написаны в лето 6902 [1394] марта в 20, а час 6 дню». Обычно дата второй приписки и принимается за дату всей рукописи. Но память отшельнику и пустынноiku Кириаку, в день празднования которой писец Александр закончил свой труд, падает не на 20 марта, а на 29 сентября. Следовательно, хронологическое указание второй приписки относится не к рукописи в целом, а фиксирует исключительно один только тот момент, когда кому-то из братии Чудова монастыря вздумалось написать владельческую запись «а се книги Михайлова чуда». Рукопись же была завершена, очевидно, несколько раньше 1394 г. Хотя чудовское происхождение памятника остается, таким образом, несколько неясным, я все же думаю, что она была написана здесь и что владельческая запись только зафиксировала то, что по обычному монашескому смирению опустил писец Александр.

¹⁰ А. Горский и К. Невоструев. Описание славянских рукописей Московской Синодальной библиотеки, т. V, М., 1869, № 384.

¹¹ П. Н. Петров. Книгохранилище Чудова монастыря, стр. 142.

Третья предполагаемая чудовская рукопись — Псалтирь с воследованием начала XV в. (ГИМ, Чуд. 177).¹² Приписка на одном из ее листов гласит следующее: «Сия книги кончяни быша на память святого отця нашего Григорья великия Армения месяца септября в 30. Господи, помози рабу своему Остафью дякоу, списавшу сиа книги великому архангелу Михаилу въ честь и в славу». Хотя в приписке и не сказано, что дяк Остафий был из братии Чудова монастыря, рукопись, наверное, написана все же в Чудовом, ибо ее писал не один Остафий, а несколько писцов, что очень характерно как раз для рукописей монастырского происхождения.

Все три книги — Устав церковный, Толкования на книгу Иова и Псалтирь — в художественном отношении никакого интереса не представляют. Первые две рукописи не имеют ни заставок, ни инициалов, а только обычные киноварные заглавные буквы. Написаны они уставом, переходящим в полуустав, притом во многих местах весьма небрежно. Третья рукопись написана уже чистым полууставом. Она содержит киноварные инициалы балканского стиля, которые вошли у нас в обиход с конца XIV в., но инициалы эти относятся к разряду наиболее простой модификации подсобного стиля и малоинтересны.

Отсутствие художественных элементов в этих рукописях — явление не случайное. Оно присуще и многим другим рукописям Чудова монастыря. Их декоративная сторона в лучшем случае исчерпывается либо заставкой, либо несколькими неважными инициалами. Лицевых рукописей в собрании всего две — Постнические слова Василия Великого 1388 г. (ГИМ, Чуд. 10) и Евангелие конца XIV г. (ГИМ, Чуд. 2), но что касается первой, то ее чудовское происхождение не засвидетельствовано, а вторая лицевая рукопись, как мы уже упоминали, попала в Чудов монастырь не раньше XVI в., о чем говорит вкладная на ее листах 133—135 и 137 — «положение попа Иосифа». Из числа же нелицевых экземпляров наиболее интересен Требник конца XIV в. (ГИМ, Чуд. 5), широко известный своим превосходным инициалом «Б» в виде человека, греющего у костра руки, с пояснительной надписью «мороз, руки греет», но в литературе эта рукопись уже давно слывет новгородской,¹³ и пока нет никаких данных, которые бы это мнение опровергли.

Равным образом, как и рукописи Чудова монастыря, не являются памятниками искусства и те рукописи, которые были написаны в Спасо-Андрониковом монастыре.¹⁴ Книг, происходящих из этого монастыря, вообще немного. В отличие от чудовской библиотеки, сохранившейся относительно хорошо, в Спасо-Андрониковом монастыре уже во второй половине XIX в. не оставалось ни одной древней рукописи. Они все либо разошлись по другим библиотекам Москвы, либо вообще были увезены

¹² Там же, стр. 159.

¹³ А. Некрасов. Очерки из истории славянского орнамента. Человеческая фигура в русском тератологическом рукописном орнаменте XIV века. — ПДП, т. CLXXXIII, СПб., 1913, стр. 61, 65—66, табл. VI (рис. 8); А. В. Арциховский. Прикладное искусство Новгорода. — В кн.: История русского искусства. Изд. АН СССР, т. II, М., 1954, стр. 291, 292.

¹⁴ Андроников монастырь основан вскоре после 1355 г. митрополитом Алексием. Первым игуменом его был ученик Сергия Радонежского Андроник. См.: Житие митрополита всея Руси святого Алексия, составленное Пахомием Логофетом, стр. 122—130; Н. Тихонравов. Древние жития Сергия Радонежского. М., 1892, стр. 33—35, 61—65 и 130—131; Словарь исторический о святых, прославленных в Российской церкви, и о некоторых подвижниках благочестия, местно чтимых. Изд. 2. СПб., 1862, стр. 22; Историческое описание Московского Спасо-Андроникова монастыря. М., 1865; Филарет, архиеп. Черниговский. Русские святые, т. II, май—август. Изд. 3 СПб., 1882, стр. 239—243; М. В. Толстой. Книга глаголемая описание о российских святых. — ЧОИДР, 1887, кн. 4, отд. II, стр. 70—71 (под № 183).

отсюда в разные концы России. Из трех андрониковских датированных рукописей одна была найдена в Спасо-Преображенском старообрядческом монастыре на Иргизе в Заволжье, другая — в Синодальном собрании в Москве, а третья — далеко на севере, в какой-то неизвестной деревне около Каргополя. Эта последняя — Златоструй 1406 г. — известна нам ныне только по описанию,¹⁵ сама она, вероятнее всего, уже давно погибла. Но две первые рукописи сохранились. Это Постнические слова Василия Великого 1390 г. (Москва, Музей имени Андрея Рублева)¹⁶ и Изборник 1404 г. (ГИМ, Син. 275).¹⁷ Постничество Василия Великого написано андрониковским иноком Василием, который в послесловии просит «святую братию о Христе» не порицать его за то, что книга его «неудобрена», т. е. не украшена, как следовало бы, и неуксусна. Рукопись, действительно, в этом отношении неважная. Видно, что Андроников монастырь в конце XIV в. не мог похвалиться обилием художников. Место, предназначенное писцом для заставки (на л. 2), так и осталось пустым, а киноарные балканские инициалы, нарисованные писцом собственноручно, настолько трафаретны, что их можно в расчет даже и не принимать. В Изборнике 1404 г., как и в предыдущей рукописи, тоже оставлено место для заставки (на л. 2), но сама заставка опять не нарисована. Рукопись написана превосходным мелким полууставом, ясным и красивым, но инициалы ее немногочисленны и носят несложный характер. Писец Онфим, написавший книгу, говорит в послесловии, что он «нехудожне сию списахом», и его слова совершенно справедливы.

По сохранившимся рукописям, написанным в Чудовом и Спасо-Андрониковом монастырях, видно, что художественный уровень их в общем очень невысок. Переписка книг несомненно велась в обеих обителях интенсивно, но имела, видимо, своей целью не столько создание дорогих роскошных манускриптов с красочными лицевыми изображениями и золотыми инициалами, сколько пополнение монастырских библиотек сочинениями святых отцов, среди которых особой популярностью явно пользовался Василий Великий. Это была деловая литература, предназначавшаяся для повседневного монастырского употребления, для келейного чтения и чтения на соборе. Естественно, что украшать подобные книги их писцы и не стремились. Всякая такая рукопись заведомо писалась с расчетом на то, что ее истреплют и зачитают, поэтому расходовать средства впустую никто, конечно, желания не выражал. Что же касается сильного стремления писцов украшать свои труды заставками и рисованными инициалами, то оно по большей части было слабым и эффекта не имело, а специального рисовальщика книжных миниатюр и орнаментальных заставок ни в том, ни в другом монастыре не существовало, о чем свидетельствуют так и оставшиеся пустыми оставленные для заставок места.

Кроме чудовских и спасо-андрониковских рукописей, имеется небольшое количество книг, которые происходят из неизвестных московских монастырей. Самая интересная из них несомненно Постнические слова Ва-

¹⁵ В. И. Срезневский. Отчет Отделению русского языка и словесности имп. Академии наук о поездке в Олонецкую, Вологодскую и Пермскую губернии (июнь 1902 г.). — ИОРЯС, т. VIII, кн. 2, СПб., 1903, стр. 242—244.

¹⁶ Рукопись находится в музее на временном хранении. Принадлежит она Куйбышевской областной библиотеке (инв. № 306228). См.: С. Я. На живина. Рукописи Иргизского монастыря и Саровской пустыни в собрании Куйбышевской областной библиотеки. — ТОДРА, т. XIV, М.—Л., 1958, стр. 624 (под № 1); М. Н. Тихомиров. Средневековая Москва в XIV—XV веках, стр. 244, прим. 2.

¹⁷ А. Горский и К. Невоструев. Описание славянских рукописей Московской Синодальной библиотеки, т. III. М., 1859, № 162 (275).

силия Великого 1388 г. (ГИМ, Чуд. 10).¹⁸ Хотя эта рукопись дошла до нас в составе библиотеки Чудова монастыря, подлинное место ее написания установить затруднительно. Краткое послесловие писца гласит следующее: «В лето 6896¹⁹ [1388] написаны книги сия замошленьем архимандрита Якима, а писанием черньца Антонья». Содержание послесловия указывает, что книга писалась в монастыре, притом весьма известном, ибо его настоятель имел сан архимандрита, а не игумена, как прочие монастыри. В Москве архимандриты стояли во главе монастырей Спасо-Преображенского на Бору, Симонова, Чудова и Высоко-Петровского.²⁰ Рукопись Чудовского собрания № 10 наверняка московская, так как ее письмо — деловой, быстрый, неровный полуустав — очень характерен для московской письменности конца XIV в. К тому же на листе 95 почерком писца или во всяком случае современным ему очень мелко написано: «господину [к]нязю великому Василью Дмитриев[ичу]».²¹ Эта надпись показывает, что рукопись действительно связана с Москвой. М. Н. Тихомиров предполагал, что Постничество написано в Чудове монастыре, но только на том основании, что под 1386 г. некий архимандрит Яким упоминается в Троицкой летописи.²² К сожалению, в летописи, как и в рукописи, монастырь не назван, а полный список настоятелей Чудова монастыря за вторую половину XIV в. нам неизвестен. Сведения сохранились только об архимандритах Елисее Четке (1379 г.)²³ и Исакии (1397 г.).²⁴ Поэтому чудовское происхождение Постничества остается весьма проблематичным, и осторожности ради его следует считать просто монастырской московской рукописью, не уточняя, за неимением солидной точки опоры, этого монастыря по имени.

Постничество 1388 г. — рукопись лицевая. Ее сопровождает небольшое погрудное изображение автора книги, святого Василия Великого (рис. 1).²⁵ Святой написан на желтовато-сером фоне. На нем светлая с коричневыми крестами риза и бледно-голубой с черными крестами омофор. Правой рукою Василий благословляет, а в левой руке держит книгу. Борода у него темно-серая, приближающаяся к черной. Вообще эта миниатюра обращает на себя внимание мрачным, аскетическим колоритом. Он вполне согласуется как с общим обликом книги, весьма бедной, так и с ее содержанием. Трудно подыскать другую рукопись, которая была бы еще более монастырской, чем эта. Форма миниатюры, верх которой имеет необычное закругление, указывает, между прочим, что художник ориентировался не на живописный образ, а на небольшую каменную иконку типа «воротной», то есть носившейся на воротах, на шее. Иконка, по всей видимости, была греческая, так как надпись на рисунке сделана пс-гречески: Ο ΑΓΙΟΣ ΒΑΣΙΛΙΝΟΣ. Ближайшую аналогию миниатюре Постничества 1388 г. составляет одинаковая с нею по размеру и по стилю визан-

¹⁸ П. Н. Петров. Книгохранилище Чудова монастыря, стр. 143.

¹⁹ В подлиннике после числа 800 написано еще 900, но это второе число попало сюда случайно (В. Н. Щепкин. Учебник русской палеографии. М., 1918, стр. 140).

²⁰ Макарий. История русской церкви, т. IV. СПб., 1866, стр. 211.

²¹ У М. Н. Тихомирова (Записки XIV—XVII веков на рукописях Чудова монастыря, стр. 13) эта приписка не отмечена.

²² М. Д. Приселков. Троицкая летопись. Реконструкция текста. М.—Л., 1950, стр. 430.

²³ ПСРЛ, т. XXV, стр. 196.

²⁴ П. Строев. Списки иерархов и настоятелей монастырей российской церкви. СПб., 1877, табл. 162.

²⁵ В. Н. Лазарев. Живопись и скульптура великокняжеской Москвы. — В кн.: История русского искусства, т. III. Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 91, 94.

тийская камея с изображением св. Ипатия второй половины XIV в. из коллекции резных иконок Троице-Сергиевой лавры.²⁶

Менее интересны, чем Постничество 1388 г., другие московские рукописи из неизвестных монастырей: Триодь цветная 1403 г. (ГИМ, Усп. 7-п)²⁷ и Лествица 1419 г. (ГПБ, Q п. I. 17).²⁸ Любопытно, что обе они написаны по благословию митрополитов: первая — по благословию и даже повелению митрополита Киприана, а вторая — по благословию Фотия. Это, следовательно, рукописи, возникшие в монастырях, находившихся под контролем митрополичьей кафедры. Такой обителью в Москве, кроме Чудова монастыря, был, пожалуй, один только монастырь Спаса на Бору в Кремле, являвшийся собственнo княжеским монастырем, но тесно связанный и с высшим духовенством. И действительно, с некоторой долей вероятности можно утверждать, что вторая рукопись, Лествица 1419 г., появилась в стенах Спасского монастыря на Бору. В послесловии к ней сказано, что она была написана «замышленем и състроеньем честнейшаго въ священноинокох старца Савы рукою же последнего в диацех Стефана». В московской летописи, в рассказе о рождении князя Василия Васильевича, под 1415 г. фигурирует дьяк Стефан, судя по контексту, инок Спасского монастыря, так как он хорошо знает устную легенду, которая украсила рассказ о рождении



Рис. 1. Постнические слова Василия Великого. 1388 г. Москва, неизвестный монастырь. Миниатюра — св. Василий Великий. (ГИМ, собр. Чудовское, 10, л. 1 об.).

²⁶ Т. В. Николаева. Произведения мелкой пластики XIII—XVII веков в собрании Загорского музея. Каталог. Загорск, 1960, стр. 93 (под № 3).

²⁷ Г. И. Истомин и М. Н. Сперанский. Описание рукописей Успенского кремлевского собора (ГИМ, инв. № 80370). — В кн.: Исследования по лингвистическому источниковедению. Изд. АН СССР, М., 1963, стр. 94—95 (под № 7/1088).

²⁸ Е. Э. Гранстрем. Описание русских и славянских пергаменных рукописей Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Л., 1953, стр. 62.

князя Василия чудом, якобы случившимся в монастыре Спаса на Бору. Летописец так прямо и ссылается на источник, из которого он почерпнул информацию о чуде: «... мне же о сем Стефан дьяк сказа».²⁹ Наверное, этот Стефан и был писцом Лествицы 1419 г.³⁰

Наиболее четкое представление о масштабах, основных направлениях и художественном уровне монастырского книгописания дает библиотека Троице-Сергиевой лавры. Расположенная хотя и в окрестностях Москвы, но все же на значительном расстоянии от нее, Троице-Сергиева лавра избежала многих разорений и пожаров, которые оказались катастрофическими для московских монастырей. Она выдержала знаменитую осаду и уцелела в тревожное время польско-литовской интервенции в начале XVII в., ее не коснулось нашествие Наполеона. Местные же пожары, случавшиеся в самой лавре в 1426,³¹ 1564,³² 1628³³ и 1746 гг., к счастью, не затронули монастырской библиотеки. В лаврской истории был только один опасный момент, который мог бы оказаться роковым для древнейших троицких рукописей — это сожжение монастыря Едигеем в 1408 г.³⁴ Но так как в составе лаврского рукописного собрания до сих пор сохраняются рукописи, написанные здесь еще во второй половине XIV в., то остается заключить, что монастырская библиотека была своевременно эвакуирована в безопасное место и не погибла. По весьма вероятному предположению одного исследователя, братия Троице-Сергиева монастыря во главе с игуменом Никоном бежала от Едигея в Тверь.³⁵ Там, значит, были укрыты и монастырские книги.

Счастливая судьба лаврской библиотеки обеспечила сохранность множества интереснейших рукописей.³⁶ В ее составе уцелели и памятники письменности XII—первой половины XIV в. Интересно, что исследователи XIX в. клерикального направления считали все лаврские рукописи, написанные в середине XIV в. и позднее, местными троицкими рукописями, а книги более раннего времени — принадлежавшими Троицкому

²⁹ ПСРЛ, т. XXV, стр. 242.

³⁰ Монастырь Спаса на Бору был одним из наиболее мощных просветительных монастырских центров в Москве. Здесь интенсивно собирались рукописи, велась их переписка, наконец, в нем же была сосредоточена и вся летописная работа Москвы (В. Н. Татищев. История Российская с самых древнейших времен, кн. IV. М., 1784, стр. 424).

³¹ А. А. Зимин. Краткие летописцы XI—XVII вв. — Исторический архив, т. V, М.—Л., 1950, стр. 27.

³² Отрывок из летописи о временах царя Ивана Васильевича Грозного. — РИБ, т. III, СПб., 1876, табл. 233.

³³ Краткий летописец Святотроицкия Сергиевы лавры. — ЛЗАК, 1864, вып. 3, СПб., 1865, стр. 25.

³⁴ О нем рассказывается в Житии Никона Радонежского, написанном в 1440—1459 гг. Пахомием Сербом (В. Яблонский. Пахомий Серб и его агиографические писания. СПб., 1908, Приложение, стр. LXXV).

³⁵ А. Седелников. Из области литературного общения в начале XV века (Кирилл Тверской и Епифаний «московский»). — ИОРЯС, т. XXXI, Л., 1926, стр. 168—169. Между прочим, в 1382 г. от Тохтамыша в Тверь же спасался и Сергей Радонежский (Е. Голубинский. Преподобный Сергей Радонежский и созданная им Троицкая лавра. Изд. 2. М., 1909, стр. 66).

³⁶ Об истории и составе библиотеки Троице-Сергиевой лавры см.: Историческое описание Свято-Троицкия Сергиевы лавры, составленное по рукописным и печатным источникам профессором Московской духовной академии А. В. Горским в 1841 году. Изд. ОИДР, М., 1879, стр. 165—174; Иларий и Арсений, иеромонахи. Описание славянских рукописей библиотеки Свято-Троицкой Сергиевой лавры (далее: Иларий и Арсений. Описание...), ч. I. М., 1878, стр. X—XIV; В. С. Иконников. Опыт русской историографии, т. II, кн. 2. Киев, 1908, стр. 1120—1121, 1148—1153; Т. Б. Ухова. Миниатюры, орнамент и гравюры в рукописях библиотеки Троице-Сергиева монастыря. Введение к каталогу. — Записки Отдела рукописей Гос. библиотеки СССР им. В. И. Ленина, вып. 22, М., 1960, стр. 5—9.

монастырю с первых же лет его существования. По мнению одного такого исследователя, в библиотеке Троицкого монастыря уже в XIV в. находились и Кондакарь XII в. (ГБЛ, ф. 304, № 23), и пергаменное Мерило Праведное второй половины XIV в. (ГБЛ, ф. 304, № 15), и Златая цепь конца XIV в. (ГБЛ, ф. 304, № 11), и многие другие замечательные памятники письменности и книжного искусства. О Кондакаре он выразился даже так, что по его крюковым нотам (автор плохо знал типы древнерусских нот и не отличал крюков от кондакарной нотации) пели в монастыре еще при жизни преподобного Сергия.³⁷ На самом же деле собрание пергаменных и вообще старейших рукописей Троице-Сергиевской лавры составилось постепенно, на протяжении нескольких сотен лет, и в него вошло немало рукописей, история которых никак не связана с историей лавры. Упомянутая Златая цепь конца XIV в. появилась в лаврской библиотеке не раньше рубежа XVI—XVII вв., а сначала принадлежала некоему Афанасию Горину, о чем на ее первом листе имеется и соответствующая запись. Пергаменное Мерило Праведное второй половины XIV в. поступило сюда не раньше 1634 г., так как в Описи 1642 г., сделанной в Троице-Сергиевом монастыре, из трех упомянутых ею списков Мерил в библиотеке находилось только два бумажных экземпляра,³⁸ а третий экземпляр, материал которого не указан и под которым надо подразумевать пергаменный список, значится в этой Описи в числе новоприбывших рукописей, поступивших при казначее старце Симоне Азарьине (1634—1646).³⁹ Вообще история монастырских рукописных собраний, комплектованных не только и даже не столько путем переписки книг в стенах самого монастыря, сколько путем вкладов и за счет рукописей, оставшихся после смерти монахов, в руки которых они уже попадали неизвестно откуда, заставляет отнести к рукописям лаврского собрания так же осторожно, как и к рукописям Чудова монастыря, т. е. опираться на памятники, троицкое происхождение которых либо бесспорно, либо весьма вероятно,

Когда мы говорим о монастырских библиотеках, мы должны постоянно помнить, что какие бы разнообразные источники ни использовались для их собрания, все же среди старейших рукописей того или иного монастыря, близких по времени его основанию, обязательно найдутся и местные рукописи. Это убеждение должно покоиться на том основании, что, согласно законам, выработавшимся еще на византийской почве и определявшим круг занятий монахов, последние были обязаны посвящать время, свободное от церковной службы, чтению книг, а в тех случаях, когда их грамотность простиралась до способности к письму, то и переписке рукописей.⁴⁰ Правила византийских монастырей по этому предмету еще на заре истории русского иночества были твердо усвоены и в наших монастырях. Патерик Киево-Печерского монастыря дает наглядное представление о том большом значении, которое в его внутренней жизни занимали чтение и переписка книг, особенно в рассказах о Никоне и Феодосии, а также Иларионе, Никите, Григории и Спиридони.⁴¹ Поэтому не будет никакой на-

³⁷ Н. И. Кедров. Просветительная деятельность Троице-Сергиевой лавры за первые три века ее существования. — Чтения в Обществе любителей духовного просвещения, 1892, октябрь, стр. 457.

³⁸ Загорский государственный историко-художественный музей-заповедник, Отдел рукописей, Опись 1642 г., лл. 296 и 302 об.

³⁹ Там же, л. 341.

⁴⁰ В. Иконников. Опыт исследования о культурном значении Византии в русской истории. Киев, 1869, стр. 226.

⁴¹ Патерик Киевского Печерского монастыря. Под ред. Д. И. Абрамовича. Изд. Археологической комиссии. СПб., 1911 (серия «Памятники славяно-русской письменности», II), стр. 33—34, 36, 91, 96—97 и 120.

тяжки, если мы скажем, что книгописание в Троице-Сергиевом монастыре началось рано, в первые же десятилетия после его основания, при жизни самого Сергия. Действительно, существует целый ряд источников, говорящих об этом и притом говорящих очень убедительно.

В «Отвещании любозаборным и сказании въкратце о святых отцех, иже в Рустей земли сущих» Иосифа Волоцкого в части, касающейся Сергия Радонежского, Иосиф отмечает нестяжание святого и доказывает это ссылкой на то, что «в обители блаженного Сергия и самыя книги не на хартиях писаху, но на берестах».⁴² Это известие Иосифа уже давно было сопоставлено с аналогичным известием Описи 1642 г., сообщающей о хранившихся в ризнице монастыря неких «свертках на деревце чюдотворца Сергия»,⁴³ т. е. документально подтверждающей слова Иосифа.

Другой источник — Житие Сергия, составленное в начале XV в. Епифанием Премудрым, — свидетельствует о том, что Сергий поощрял книгописание в своем монастыре и отличал иноков, которые предавались этому занятию, от прочих монахов. Епифаний рассказывает, что когда князь Владимир Андреевич Храбрый попросил у Сергия из его братии для основания монастыря в Серпухове «старца именем Афанасия» (Высоцкого), то Сергий пошел навстречу князю и отпустил Афанасия, о котором Епифаний и замечает: «в добродетелех свершена зело строина и учителна и божественны ж писанины разумна, еже ныне свидетельствуют писаниа его».⁴⁴ Епифаний сам был выдающийся книжник, и похвала в его устах Афанасию Высоцкому это, конечно, не пустое слово. Ссылку на афанасиевы «писаниа», между прочим, надо понимать как указание на какие-то рукописи, написанные им собственноручно. Что Афанасий отлично владел искусством письма, это видно по его автографу в рукописи, переписанной при его настоятельстве в Серпуховском Высоцком монастыре в 1381 г. дьяконом по прозвищу Вунько. Сам Вунько почитательно называет Афанасия «отцом своим»,⁴⁵ но в переписанной им книге есть и другая приписка, сделанная красивым мелким полууставом, которая говорит о написании рукописи «при игумене грешномъ Афанасьи».⁴⁶ Эта вторая приписка и есть автограф Афанасия.

Опись 1642 г. содержит сведения еще об одном ученике Сергия, подвизавшемся по части книгописания, — об Исаакии Молчальнике. Прозвище свое он получил потому, что ради великого смирения добровольно наложил на себя обет пожизненного молчания. В Описи упоминаются две рукописи, переписанные им: Евангелие в десть на бумаге «Исаковское Молчальникова»⁴⁷ и Псалтирь в полдесть на бумаге же «писма Исака Молчальникова».⁴⁸ Обе рукописи были весьма старые, так как Троицкая летопись сообщает, что Исаакий умер зимою 1387 г.⁴⁹

⁴² ЛЗАК, 1862—1863, вып. 2, СПб., 1864, стр. 81.

⁴³ Опись 1642 года, л. 100.

⁴⁴ Н. Тихонравов. Древние жития преподобнаго Сергия Радонежского. М., 1892, отд. 1, стр. 132. См. также: ПСРЛ, т. XI, стр. 144.

⁴⁵ ГИМ, Син. 193, Пандекты Никона Черногорца, 1381 г., л. 1.

⁴⁶ Там же, л. 211 об.

⁴⁷ Опись 1642 года, л. 272 об.

⁴⁸ Там же, л. 278 об.

⁴⁹ М. Д. Приселков. Троицкая летопись, стр. 432. В Описи 1642 г. упоминается какое-то Евангелие с обозначением «елисеевское» (л. 271). Е. Е. Голубинский допускал, что оно могло принадлежать еще одному, третьему, ученику Сергия дьякону Елисею (Преподобный Сергий Радонежский и созданная им Троицкая лавра, стр. 94, прим. к стр. 93). Но описание рукописи (лицевой, с шелковыми прокладками, золотыми кистями, серебряными застежками, в бархатном переплете) убеждает нас, что такая роскошная рукопись не могла принадлежать Елисею. Речь идет несомненно

Ранние рукописи, середины и второй половины XIV в., если они на чисто лишены каких-либо приписок писцов или даже более поздних записей, которые бы удостоверяли место их происхождения, поддаются определению очень плохо. При всем желании выявить из лаврских фондов побольше рукописей, написанных еще при жизни Сергия Радонежского, мы должны ограничиться двумя-тремя памятниками. Возможно, троицким является Евангелие середины XIV в., хранившееся в ризнице лавры (ГБЛ, ф. 304, М. 8651).⁵⁰ Леонид, описывая рукописи ризницы, датировал Евангелие началом XIV в., но вместе с тем заметил, что «Евангелие это по всем приметам принадлежало собственно Сергиеву монастырю и писано в оном при жизни его св. основателя и есть самое древнее из всех уцелевших доселе».⁵¹ Так как Сергиев монастырь основан не ранее 1345 г., то это второе мнение Леонида надо уже понимать как указание на более позднюю дату рукописи, нежели начало XIV в. По всем признакам рукопись действительно середины XIV в., а не начала его. Пергамен, на котором она написана, плохой, инициалы скудны и неизобретательны, письмо неровное, неискusstvenное. Заставки нарисованы киноварью на зеленом фоне. Крупные формы рисунка и отсутствие обычной разделки его ресничками, кружочками и полосками сообщают обеим заставкам несколько пустоватый вид, несвойственный подлинным московским рукописям середины XIV в. — ни Сийскому Евангелию, ни Евангелию Симеона Гордого, ни даже более бедному Евангелию 1358 г. Поэтому не исключено, что ризничное Евангелие действительно троицкое и что его создание, возможно, было приурочено к сооружению второй деревянной монастырской Троицкой церкви в середине 50-х годов XIV в.⁵²

В Описи 1642 г. вместе со «свертками на деревце» Сергия Радонежского упоминаются два его служебника. «Свертки на деревце» до нас не дошли, так же как и один Служебник, но второй Служебник сохранился. В 1682 г. он был взят из Троицкого монастыря в Москву «на облчнение раскольников» да так и остался в Патриаршей библиотеке. В настоящее время он хранится в Синодальном собрании рукописей в ГИМ (Син. 952).⁵³ Принадлежность Служебника Син. 952 Сергию засвидетельствована в рукописи двумя приписками. Одна приписка (на л. 9) древняя, XV в., она гласит: «Преподобнаго освященного отца нашего игумена Сергия чудотворца». Другая (на лл. 4—10) относится к XVII в. и сделана, вероятно, в момент поступления рукописи из монастыря в Патриаршую библиотеку: «Служебник преподобнаго отца игумена Сергия Радонежскаго чудотворца».

о каком-то другом Елисее, а само Евангелие, судя по его описанию, не старше второй половины XV или XVI в.

⁵⁰ Леонид, архим. Славянские рукописи, хранящиеся в ризнице Свято-Троицкой Сергиевой лавры. — ЧОИДР, 1880, кн. 4, № 2; Ю. Олсуфьев. Опись лицевых изображений и орнамента книг ризницы Троице-Сергиевой лавры. Издание Комиссии по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой лавры. Сергцев, 1921, стр. 9—10; Т. Б. Ухова. Каталог миниатюр, орнамента и гравюр собраний Троице-Сергиевой лавры и Московской духовной академии. — Записки Отдела рукописей Гос. библиотеки СССР им. В. И. Ленина, вып. 22, стр. 147—148.

⁵¹ Леонид, архим. Славянские рукописи, хранящиеся в ризнице Свято-Троицкой Сергиевой лавры, стр. 16—17 (под № 2).

⁵² См.: И. И. Бурейченко. К истории основания Троице-Сергиева монастыря. — Сообщения Загорского гос. историко-художественного музея-заповедника, вып. 3, Загорск, 1960, стр. 37.

⁵³ А. Горский и К. Невоструев. Описание славянских рукописей Московской синодальной библиотеки, т. V, № 347 (952); А. А. Покровский. Древнее псковско-новгородское письменное наследие, стр. 127 (под № XXI). Существует литографированное издание этого Служебника, выпущенное архимандритом Амфилохием в 1865 г. (экземпляр Загорского гос. историко-художественного музея, инв. № 4881).

Служебник Сергия — типичная рукопись второй половины XIV в., не очень хорошо написанная и без особого искусства украшенная одной узкой заставкой.⁵⁴ Заставка рисована кинovarью и раскрашена чернилами и желтой краской. Это кустарное исполнение орнамента наводит на естественную мысль, что Служебник написан не по специальному заказу, а своими средствами, руками одного из троицких монахов. Не исключено, что это автограф Сергия. Писать он умел. В его житии рассказывается, как он обучался грамоте и письму в радонежской школе, и хотя наука давалась ему с трудом, было бы сверхкритично думать, что он так и не выучился ни чтению, ни письму. Напомним, что митрополит Алексий весьма желал видеть Сергия своим преемником на митрополичьей кафедре всея Руси, но если бы Сергей не был хорошо грамотным и даже по-своему книжным человеком, такое желание, разумеется, не могло бы даже и возникнуть.

Первой несомненно троицкой и точно датированной рукописью является замечательный по своей исторической ценности Стихирарь 1380 г. (ГБЛ, ф. 304, № 22).⁵⁵ На некоторых его листах сохранились приписки писца, делавшиеся им в процессе работы. Одна такая приписка сообщает нам его имя (л. 1 об.): «Многогрешный раб божии Епифан в недостоянии своем написа си», другая — дату написания книги (л. 48): «В лето 6888 [1380] месяца семпт[ября] 26 на память о агиос Иоанна теолога в среду по вечеру почата бысть писати тат[радь]. . . 1 час нощи». Наконец, еще одна, самая обширная, приписка приоткрывает завесу над повседневной жизнью Троице-Сергиева монастыря, рассказывает о том, что происходило здесь 21 сентября 1380 г. (л. 40): «Месяца сентябр[я] въ 21 день в пяток на память о агиос апостола Кондрата по литургии почата бысть писати татр[адь] 6 . . . во тож день симоновский приездил, во тож день келарь поехал на Рязань, во тож . . . чернца увеща . . . день Исакии андроников приехал к нам, во тож день весть приде, яко литва грядуть с агаряны,⁵⁶ во [тож день] придоша две телезе . . . зе . . . скрипень . . . в 1 час нощи».

Совпадение имени писца с именем известного агиографа Епифания Премудрого, инока Троицкого монастыря и составителя первого жизнеописания Сергия Радонежского, заставляет предполагать в писце Стихираря 1380 г. именно этого Епифания, тем более что писец обнаруживает знание греческого языка и даже старается блеснуть им, а о том, что Епифаний Премудрый знал греческий язык, известно по его собственному письму, написанному около 1415 г. к игумену Спасо-Афанасиева тверского монастыря Кириллу, где Епифаний рассказывает, что, бывая (в 90-х годах XIV в.) в Москве, он часто посещал мастерскую иконописца Феофана Грека и беседовал с ним.⁵⁷

⁵⁴ А. И. Успенский. Очерки по истории русского искусства. I. Русская живопись до XV века включительно. М., 1910, табл. СII (против стр. 442), внизу.

⁵⁵ Иларион и Арсений. Описание. . . , ч. I, № 22 (с неверной датой 1303 г.); И. И. Срезневский. Славяно-русская палеография XI—XIV вв. СПб., 1885, стр. 251—252; Е. Голубинский. Преподобный Сергей Радонежский и созданная им Троицкая лавра. М., 1909, стр. 5, прим.; Е. Ф. Карский. Славянская кирилловская палеография. Л., 1928, стр. 222 и др.

⁵⁶ Эти слова приписки несомненно имеют в виду поход на Москву литовских отрядов Ягайла Ольгердовича и татарского войска Мамая, завершившийся 8 сентября 1380 г. их полным разгромом и победой русских на Куликовом поле.

⁵⁷ В. Н. Лазарев. Феофан Грек и его школа. М., 1961, стр. 113 (письмо Епифания Премудрого к Кириллу Тверскому: «Аз . . . учащах на беседу к нему, любях бо присно с ним беседовати»). Знание греческого языка Епифаний, возможно, вынес из ростовского монастыря св. Григория Богослова, постриженным которого, как пред-

Стихирарь 1380 г. написан хорошим уставом, письмо ровное, выдержано в едином стиле до последнего листа. Видно, что писец был опытный. Рукопись украшена тератологической заставкой, которая состоит из восьми хищного вида животных. Расцвечена заставка яркими красками — желтой, синей и зеленой. Немногочисленные инициалы старовизантийского стиля менее интересны. Расцвечены они так же, как и заставка, т. е. рисованы несомненно одной и той же рукою. Кроме того, на обороте 56-го листа в левом нижнем углу красками нарисована полуфигура бородатого человека с непокрытой головой. В упомянутом уже письме к игумену Кириллу Елифаный говорит о себе, что он был художник («изволися и мне аки изографу», сообщает он, написать в одной книге в четырех местах изображение св. Софии в Царьграде по образцу, полученному от Феофана).⁵⁸ Поэтому художественное оформление Стихираря 1380 г., если он действительно написан Елифанием Премудрым, надо отнести целиком на его счет.

Можно думать, что при жизни Сергия книгописание в Троицкой лавре не имело еще характера планомерного процесса, направлявшегося волей самого Сергия. Оно, видимо, осуществлялось в основном в силу личной потребности того или иного монаха в какой-то книге, по частной инициативе. Другое дело — троицкое книгописание при Никоне Радонежском (около 1395—1427 гг.). Никон был цепким, стяжательным хозяином. В отличие от Сергия, совмещавшего в себе игумена и крупного церковного и государственного деятеля, неоднократно исполнявшего ответственные поручения митрополита и великого князя, у Никона на первом плане стояли исключительно местные интересы, заботы о расширении, обогащении и благоустройстве обители. Исполнял он свои обязанности игумена ревностно, и к вящей славе Сергия и самого себя ему удалось поднять монастырское хозяйство на такую высоту и завести в нем такой образцовый порядок, что это наложило отпечаток даже на переписку книг. Она приобрела черты последовательного занятия большой группы иноков, которые, вероятно, были обязаны нести монашеское послушание исключительно по части книгописания, т. е. безостановочно пополнять монастырскую библиотеку все новыми и новыми списками Священного писания, богослужебных текстов, а особенно произведениями аскетическо-созерцательной богословской литературы, какими были творения Василия Великого, Иоанна Лествичника, аввы Дорофея, инока Филиппа, Симеона Богослова, Исаака Сирина, Петра Дамаскина и многих других. Начиная с 1411 г. мы уже можем проследить эволюцию троицкой книгописной мастерской по рукописям, хронологические промежутки даже между датированными экземплярами которых обычно не превышают двух-четырех лет — случай, не имеющий аналогии ни в одном другом московском или подмосковном монастыре.

Чтобы оценить значение Никона в культурно-просветительной истории лавры должным образом, надо помнить, что как в Троице-Сергиевом монастыре, так и во многих монастырях, получивших начало от монастыря Троицкого, на рубеже XIV—XV вв. внутренняя жизнь строилась сравнительно с монастырями более раннего времени по общежитному принципу. Это значит, что в обители все имущество было общим, и вся братия

полагается, он был и в котором он долгое время жил вместе с другим выдающимся книжником и знатоком греческого языка Стефаном Пермским. Подробности см.: Е. Голубинский. Преподобный Сергей Радонежский и созданная им Троицкая лавра, стр. 3—7 (примечание); А. Седельников. Из области литературного общения в начале XV века (Кирилл Тверской и Елифаный «московский»), стр. 173.

⁵⁸ В. Н. Лазарев. Феофан Грек и его школа, стр. 114.

несла общее послушание, принимала участие в повседневных монастырских делах. В Северо-Восточной Руси общежитие было введено Сергием Радонежским в середине XIV в. и сменило собою другую, противоположную ему форму иноческой жизни — особножитие.⁵⁹ Если в особножитных монастырях каждый монашествующий был как бы предоставлен сам себе и виделся с остальными иноками лишь на церковной службе, то в общежитных монастырях он становился членом единого коллектива, и его трудовой день всецело зависел от общего дела. Устраивать монастырское общежитие было, конечно, нелегко. Новый принцип требовал от каждого монашествующего самопожертвования, забвения собственнических интересов, и в условиях социального неравенства, процветавшего в монастырях так же широко, как и в миру, достичь его можно было только личным примером. Сергей часто прибегал к влиянию личного примера и в моменты кризиса всегда брался за дело собственноручно. Эту черту усвоили и его лучшие ученики, среди которых почетное место принадлежит Никону. Зная, что при настоятельстве Никона в лавре широко развернулась книгописная деятельность, мы должны поэтому сразу же предположить, что толчок ей наверняка был дан самим Никоном. И действительно, в лаврской библиотеке сохранилось несколько манускриптов, несомненно принадлежавших Никону и, вероятно, им же написанных.

Местное монастырское предание присваивало Никону три книги — один Служебник и два Евангелия. В XVII в. каждая из этих рукописей была снабжена соответствующей надписью, что она «чудотворца Никона», и с этим обозначением каждая вошла в Опись 1642 г. Все они сохранились: Служебник и одно Евангелие — в собрании рукописей ризницы Троице-Сергиевой лавры, а второе Евангелие — в собрании рукописей Московской духовной академии.

Старейшей никоновской рукописью является, видимо, Служебник (ГБЛ, ф. 304, М. 8670).⁶⁰ По упоминанию на ектении имен московских и серпуховских князей, из которых назван Иван, сын серпуховского князя Владимира Андреевича, родившийся весной 1381 г., но еще не назван Андрей, сын великого князя Дмитрия Ивановича Донского, родившийся в августе 1382 г., Служебник датируется 1381—1382 гг.⁶¹ Имена членов семейства серпуховского князя попали в Служебник, конечно, не случайно. Они лишний раз удостоверяют, что рукопись несомненно принадлежала Никону. Дело в том, что Никон был постриженником серпуховского Высоцкого монастыря и до переселения в Сергиев монастырь постоянно жил в Серпухове. Здесь-то он и познакомился с Владимиром Андреевичем. Хорошие отношения между серпуховским князем и Троицким монастырем поддерживались еще при жизни Сергия, но при Никоне они стали особенно тесными. При Сергии Троицкий монастырь больше тянулся к великокняжеской власти, а с настоятельством бывшего серпуховского монаха его ориентация сместились на сторону удельных князей: сначала Владимира Андреевича Серпуховского, а позднее Юрия Дмитриевича Звенигородского и Галицкого. По предположению Е. Е. Голубинского, Никон

⁵⁹ Е. Голубинский. Преподобный Сергей Радонежский и созданная им Троицкая лавра, стр. 95 и сл.

⁶⁰ Историческое описание Свято-Троицкого Сергиевы лавры, составленное ... А. В. Горским в 1841 году, стр. 38—39; Леонид, архим. Славянские рукописи, хранящиеся в ризнице Свято-Троицкой Сергиевой лавры, № 8; Е. Голубинский. Преподобный Сергей Радонежский и созданная им Троицкая лавра, стр. 255—256 и снимок на стр. 191; Ю. Олсуфьев. Опись лицевых изображений и орнамента книг ризницы Троице-Сергиевой лавры, стр. 9; Т. Б. Ухова. Каталог, стр. 159—160.

⁶¹ Историческое описание Свято-Троицкого Сергиевы лавры, составленное ... А. В. Горским в 1841 году, стр. 38—39.

покинул Серпухов около 1382 г., когда первый игумен Высоцкого монастыря Афанасий, тоже ученик Сергия, оставил родину и ушел в Константинополь.⁶² Поэтому равным образом допустимо, что Служебник был написан либо еще в Высоцком монастыре, либо уже в Троице-Сергиевом, но как бы то ни было, ясно, что рукопись эта действительно никоновская.⁶³

Служебник Никона написан на пергамене очень маленького формата (9,5×7 см). Его украшения исчерпываются одной только заставкой на главном листе, нарисованной киноварью и раскрашенной нежной зеленой краской. Заставка сделана хорошо, но видно все же, что главное внимание писца было обращено не на орнаменты, а на письмо. И действительно, почерк рукописи, бисерный полуустав, исключительно красив и ясен (рис. 2). Выписывая каждую букву, писец проделал ювелирную работу, так как гусиным пером, которыми пользовались в то время, написать подобную рукопись было очень трудно. Ясно, что она изготовливалась для себя, а не на заказ. Вообще Служебники чаще всего писались для личных надобностей, и эстетические требования к ним в Древней Руси были достаточно высокими. К тому же в силу краткости текста написать Служебник тщательно и красиво было даже заманчиво, и многие писцы, как профессионалы, так и дилетанты, охотно их писали. Существует несколько превосходных Служебников XII—XV вв.: Служебник второй половины XII в. Варлаама Хутынского (ГИМ, Син. 604), Служебник XIII в., приписывавшийся Антонию Римлянину (ГИМ, Син. 605), «Соловецкий служебник» XIII в. (ГПБ, Солов. 1126/1017) и два исключительно выдающиеся по искусству каллиграфии Служебника, написанные иноком новгородского Хутынского монастыря Федором Дмитривым — один в 1400 г. (ГИМ, Син. 600), а другой недатированный, но около того же года (ГПБ, Q п. I. 7). К этой-то группе замечательных рукописей по достоинству относятся и Служебник Никона.

Вторая никоновская рукопись — это Евангелие, хранившееся, как и Служебник, в лаврской ризнице (ГБЛ, ф. 304, М. 8652).⁶⁴ Размер его несколько больше размера Служебника, но все же не превышает 8² (13,1×10 см). Пергамен прекрасной выделки, тонкий и белый. Несмотря на малые размеры книги, текст написан в два столбца. Почерк одинаковый с почерком предыдущей рукописи и такой же микроскопический. Это Евангелие снабжено четырьмя изумительными по мастерству исполнения тератологическими заставками (рис. 3). Они расцвечены темно-голубой и красной красками. Здесь, словно в фокусе, совместились все лучшие черты русского тератологического орнамента и вся культура его исполнения: они нарисованы и раскрашены изобретательно, свободно, живо и с тою же любовью, с какою написана рукопись в целом. По характеру письма и орнамента Евангелие относится несомненно еще к XIV в. Оно вероятнее всего было написано одновременно со Служебником, хотя сказать наверняка, раньше или позже его, конечно, трудно. Условно рукопись можно

⁶² Е. Голубинский. Преподобный Сергей Радонежский и созданная им Троицкая лавра, стр. 92.

⁶³ Е. Е. Голубинский совершенно безосновательно считал ее сергиевской, наверное, потому только, что она написана еще при жизни Сергия (там же, стр. 255, прим. 1).

⁶⁴ Леонид, архим. Славянские рукописи, хранящиеся в ризнице Свято-Троицкой Сергиевой лавры, № 6; Г. Воскресенский. Алексиевский список Нового Завета и четвероевангелие преп. Никона, Радонежского чудотворца. — Богословский вестник, 1893, июль, стр. 167—173; Е. Голубинский. Преподобный Сергей Радонежский и созданная им Троицкая лавра, стр. 256 и снимок на стр. 198; Ю. Олсуфьев. Опись лицевых изображений и орнамента книг ризницы Троице-Сергиевской лавры, стр. 8—9; Т. Б. Ухова. Каталог, стр. 148.

датировать началом 80-х годов XIV в. На одном из листов Евангелия (24 об.) на боковом поле киноварью нарисован, между прочим, не имеющий отношения к тексту фасад одноглавой каменной церкви. В Троице-Сергиевом монастыре в те годы каменного собора еще не было. В серпуховском Высоцком монастыре он был, и если рисунок навеян его автору каким-то конкретным зданием, то естественно предполагать, что это был собор Высоцкого монастыря, построенный около 1381 г.⁶⁵ Рисунок, разумеется, сделан по памяти, и для обоснования предположения, что рукопись написана в Серпухове, а не у Троицы, в расчет его принимать

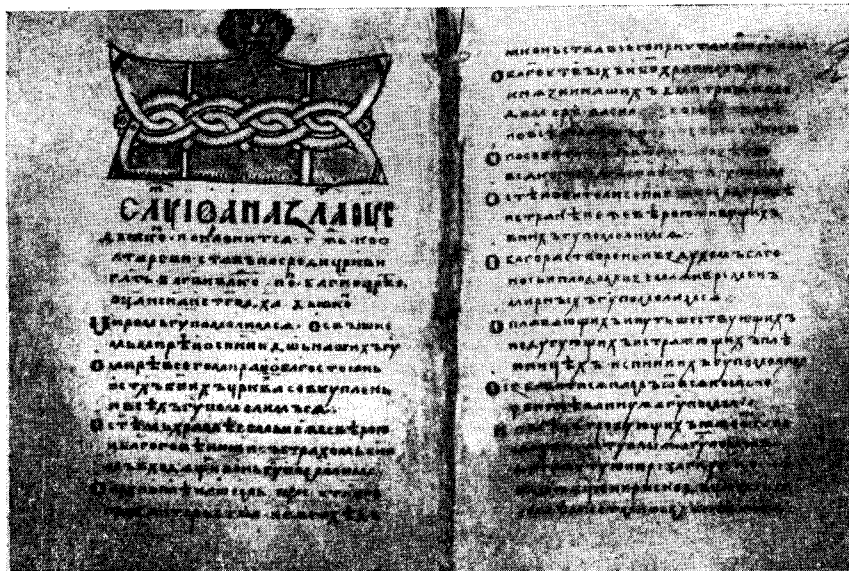


Рис. 2. Служебник Никона Радонежского. 1381—1382 гг. Высоцкий монастырь в Серпухове или Троице-Сергиев монастырь. Разворот рукописи (в нат. вел.). (ГБЛ, ф. 304, собр. Музейное, 8670, лл. 1 об—2).

нельзя. Как и Служебник, Евангелие могло быть написано в обоих монастырях.

Второе Евангелие Никона (ГБЛ, ф. 173, Фунд., № 138),⁶⁶ как и предыдущие две рукописи, похоже на них и тоже относится к числу редких. По небольшому размеру (18,2×14,2 см), почерку и вообще исключительному качеству исполнения оно образует естественное дополнение к ним. Но по стилю заставок и киноварных инициалов оно является памятником уже иной эпохи. Его заставки — типичные образцы балканского книжного орнамента.⁶⁷ Это Евангелие обычно датируется рубежом XIV—XV вв.,

⁶⁵ Н. Н. Воронин. Зодчество Северо-Восточной Руси XII—XV веков, т. II. М., 1962, стр. 206—207.

⁶⁶ Леонид, архим. Сведения о славянских рукописях, поступивших из книгохранилища св. Троицкой Сергиевой лавры в библиотеку Троицкой духовной семинарии в 1747 году (ныне находящихся в библиотеке Московской духовной академии). Вып. 1, М., 1887, № 1 (138); Т. Б. Ухова. Каталог, стр. 186—187.

⁶⁷ В. Стасов. Славянский и восточный орнамент. СПб., 1887, табл. XCVI (11); А. И. Некрасов. Очерки декоративного искусства Древней Руси, М., 1924, стр. 61, рис. 62.

но общепринятая дата представляется нам слишком ранней: рукопись написана явно позднее. Можно думать, что это были 10-е годы XV века, потому что киноварные инициалы Евангелия, несмотря на их трафаретность, очень похожи на инициалы Лествицы 1411 г. «чернчища Авраамища» в собрании В. М. Ундольского (ГБЛ, ф. 310, № 192); ср. инициалы «В» на л. 149 в Евангелии и на л. 1 в Лествице и Диоптры Фи-



Рис. 3. Первое Евангелие Никона Радонежского. Начало 80-х годов XIV в. Высоцкий монастырь в Серпухове или Троице-Сергиев монастырь. Лист с заставкой (в нат. вел.). (ГБЛ, ф. 304, собр. Музейное, 8652, л. 15 об.).

липпа философа, написанной в Троице-Сергиевом монастыре в 1418 г. (ГБЛ, ф. 304, № 190; ср. инициалы «В» на л. 149 в Евангелии и на л. 251 в Диоптре). Типы заставок Евангелия находят себе аналогию в рукописях тоже 10-х и даже 20-х годов XV в.: в Лествице 1423 г. (ГБЛ, ф. 304, № 167, л. 357) и Лествице 1425 г. (ГБЛ, ф. 304, № 185, л. 4).

Так как Служебник и оба Евангелия, идущие в документах лавры с именем «чудотворца Никона», написаны одинаковым почерком, а хронологически первые две рукописи отстоят от третьей далеко, то естественно думать, что они не только принадлежали Никону, но что и писал их сам Никон, ибо в противном случае пришлось бы предполагать, что в течение 30—40 лет он прибегал к услугам одного и того же писца, что, ко-

нечно, почти невероятно. Второе Евангелие было написано Никоном несомненно уже в Троице-Сергиевом монастыре. Недаром оно так похоже на другие троицкие книги. И все же, несмотря на возраст Никона (а ему было в то время 50—55 лет), рукопись написана и украшена столь же искусно, как и книги, написанные им в молодые годы.

Кроме последнего Евангелия Никона, известно шесть других книг, написанных в Троице-Сергиевом монастыре при его настоятельстве. Четыре рукописи имеют послесловия с указанием точной даты их написания. Две рукописи года написания не содержат, но их писцы работали при Никоне и упоминают его. Сохранившиеся рукописи следующие: Сборник начала XV в., написанный писцом Назаром (ГБЛ, ф. 304, № 744),⁶⁸ Троицкая постная начала XV в., написанная писцом Ильей (ГБЛ, ф. 173, Фунд., № 116),⁶⁹ Лествица 1411 г. писца инока Варлаама (ГБЛ, ф. 304, № 156),⁷⁰ Поучения аввы Дорофея 1414 г. писца инока Антония (ГБЛ, ф. 304, № 165),⁷¹ Диоптра Филиппа философа 1418 г. писца Юсифа (ГБЛ, ф. 304, № 190)⁷² и Сборник 1425 г. неизвестного писца (ГБЛ, ф. 304, № 185).⁷³ Налаженная Никоном переписка рукописей продолжалась и после его смерти, о чем свидетельствуют три книги, законченные в 1429 г. уже при его преемнике игумене Савве II: Устав церковный писца инока Ионы (Казань, Университет, Научная библиотека имени Н. И. Лобачевского)⁷⁴ и две половины Пролога, переписанные мирским человеком Евстафием по прозвищу Шепель (ГБЛ, ф. 304, №№ 715 и 717).⁷⁵

Две первые (недатированные) троицкие рукописи, писцов Назара и Ильи, художественного значения не имеют. Что же касается остальных, то их замечательной особенностью является стилистическая общность: все они оформлены с помощью киноварных инициалов и красочных заставок балканского стиля. Качество этих рукописей разное, но в целом хорошее. Даже те немногие рукописи, которые не имеют заставок, производят благоприятное впечатление, потому что их инициалы и письмо, как правило, обнаруживают и умелую технику, и вкус к изящному. Такова рукопись Поучений аввы Дорофея 1414 г. Ее писец монах Антоний не нарисовал в книге ни одной заставки, но зато украсил ее отличными инициалами (рис. 4).

И все же в лаврской библиотеке не очень много первоклассных рукописей ни среди достоверно троицких, ни среди тех, о времени и месте написания которых мы точных сведений не имеем. Обращает на себя внимание и полное отсутствие лицевых рукописей. Все лицевые рукописи XIV—XV вв., которые до нас дошли в составе лаврских рукописных собраний (библиотечного, ризничного и Московской духовной академии), попали

⁶⁸ Иларий и Арсений. Описание... ч. III. М., 1879, № 744.

⁶⁹ Леонид, архим. Сведения о славянских рукописях, поступивших из книгохранилища Свято-Троицкой Сергиевой лавры в библиотеку Троицкой Духовной семинарии в 1747 году, вып. 1, № 6 (116).

⁷⁰ Иларий и Арсений. Описание..., ч. I, № 156; Т. Б. Ухова. Каталог, стр. 102.

⁷¹ Иларий и Арсений. Описание..., ч. I, № 165.

⁷² Там же, № 190; Т. Б. Ухова. Каталог, стр. 107.

⁷³ Иларий и Арсений. Описание..., ч. I, № 185; Т. Б. Ухова. Каталог, стр. 106.

⁷⁴ А. И. Артемьев. Описание рукописей, хранящихся в Библиотеке имп. Казанского университета. — ЛЗАК, 1876—1877, вып. 7, СПб., 1884, стр. 161—169 (под № LXXXVIII).

⁷⁵ Иларий и Арсений. Описание..., ч. III, №№ 715 и 717; Т. Б. Ухова. Каталог, стр. 142.

сюда со стороны. Их несложно выделить в особую группу: все они московского происхождения. Мы сталкиваемся, следовательно, с картиною, которую уже наблюдали и в рукописях московских монастырей: Чудова, Спасо-Андроникова и неизвестных. Было бы натяжкой предполагать, что лицевые рукописи, написанные в этих монастырях, были, но исчезли, перешли в другие собрания. Лаврская библиотека сохранилась хорошо. Здесь имеется около 60 рукописей XIV—начала XV в., которые либо написаны в Троице-Сергиевом монастыре бесспорно, как вышеупомянутые Стихи-

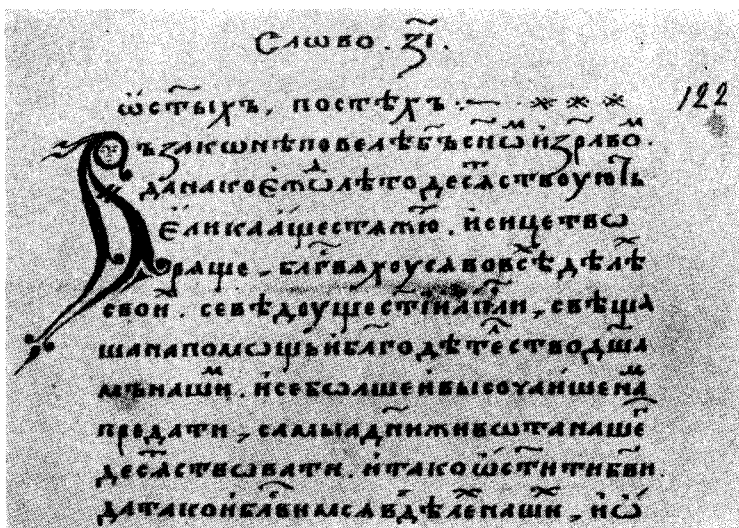


Рис. 4. Поучения аввы Дорофея. 1414 г. Троице-Сергиев монастырь. Часть листа с инициалом В. (ГБЛ, ф. 304, собр. Музейное, 165, л. 122).

рарь 1380 г. и шесть рукописей, созданных в настоятельство Никона, либо троицкое происхождение которых очень вероятно, а таких более 50. Остается заключить, что ни Чудов монастырь, ни Спасо-Андроников, ни Троице-Сергиев не были центрами производства лицевых кодексов.

Для истории Троицкого монастыря это обстоятельство влечет за собою далеко идущие выводы. Как известно, на Троицкий монастырь часто указывают как на крупную художественную школу, из которой якобы вышел даже Андрей Рублев. Это мнение создалось преимущественно под влиянием компилятивного и к тому же позднего по происхождению «Сказания о святых иконописцах», которое сообщает, что Андрей Рублев жил в послушании у Никона Радонежского и что Никон «повеле ему при себе написати образ пресвятыя Троицы».⁷⁶ Отсюда обычно делают вывод, что Андрей Рублев был троицким иноком и что как человек и художник он сложился в атмосфере нравственного влияния Сергия Радонежского и в среде троицких иконописцев. При этом для доказательства обычно привлекают известную статью Арсения с историческим обзором лаврского иконописания, где он упоминает о племяннике Сергия Радонежского Федоре,

⁷⁶ И. Сахаров. Исследования о русском иконописании, кн. 2. СПб., 1849, приложение V, стр. 14; Ф. И. Буслаев. Сочинения, т. II. СПб., 1910, стр. 397.

с детских лет жившем у Троицы и научившемся здесь искусству живописи.⁷⁷ Что Федор умел писать иконы, сомневаться не приходится, так же как и в том, что на протяжении второй половины XIV—первой половины XV в. в Троице-Сергиевом монастыре жило, наверное, несколько монахов, подвизавшихся по части иконописания. Но Троицкий монастырь играл роль своеобразного монашеского университета, члены которого обучались не столько изящным искусствам и литературе, сколько строгой практике иноческого послушания и хозяйственно-деловой сметке. Овладев необходимыми знаниями, троицкие монахи отправлялись обычно на север и основывали новые монастыри, новые феодальные хозяйства (характерно, что ни один из них в области искусства никак не прославился). Состав братии Троице-Сергиева монастыря постоянно обновлялся. Сюда приходили и стсюда уходили. Не случайно монастырское предание сохранило очень мало имен учеников Сергия, живших постоянно с ним.⁷⁸ Между тем возникновение и расцвет настоящей художественной школы требовали устойчивой и притом все же, конечно, специальной среды, которая бы имела условия, чтобы ее сочлены-иконописцы могли приложить свое искусство и силы в нужном для них направлении. Но сомнительно, чтобы в постоянно обновлявшемся людском потоке, проходившем через Троице-Сергиев монастырь, выработалась такая среда и такие условия. Во всяком случае ни один из учеников Сергия, за исключением разве что Епифания Премудрого да Федора, архиепископа Ростовского, — художников-дилетантов, не был иконописцем.

Надо, наконец, принять во внимание идейную программу, положенную Сергием в основание налаживавшейся под его управлением местной монастырской жизни. Сергей был сознательным противником всякой роскоши. В его монастыре внешняя сторона обряда и связанного с ним архитектурного, иконописного, ювелирного и прочего ремесла не получила да и не могла получить заметного развития, ибо не это, а внутренняя, умственная работа и строгая атмосфера нравственного и трудового подвига должны были, по его мысли, определять течение монашеского дня. Поэтому у него на первом плане стояли «труды телеснии, смирение нелицемерное, молитва непрестающая... худость ризная, память смертная, страх божий непрестанный»⁷⁹ и наверняка отсутствовало какое бы то ни было стремление «исказить пустыню», сделать монастырь хозяйством по обслуживанию церковного строительства. Насколько непритязателен был Сергей к внешней стороне монастырского и вообще церковного быта в личной жизни, хорошо показывают принадлежащие ему вещи: деревянные потир, дискос и блюдец, простая темно-вишневого цвета холщовая риза и его келейные иконы Богоматери и Николы чудотворца. Последняя икона вообще имеет настолько суровый вид, что святой напоминает отчасти даже деревянного идола. Конечно, это не то искусство, под воздействием которого сложился стиль живописи Андрея Рублева.

Если бы в Сергиеве монастыре действительно имелась живописная мастерская, было бы странно, что она не оказала никакого влияния на оформление местных рукописей, не позаботилась о том, чтобы украсить

⁷⁷ Арсений, иером. Исторические сведения об иконописании в Троицкой Сергиевой лавре. — Сборник на 1873 год, изданный Обществом древнерусского искусства при Московском Публичном музее. М., 1873, стр. 119.

⁷⁸ Е. Голубинский. Преподобный Сергей Радонежский и созданная им Троицкая лавра, стр. 90—94.

⁷⁹ Житие преподобного Сергия Радонежского. Литографированное издание с рукописи XVI века. Литография Свято-Троицкия Сергиевы лавры. 1853, л. 87 об.

их лицевыми изображениями или хотя бы достойными орнаментальными композициями. Лицевые рукописи не являются самостоятельной отраслью живописного ремесла, развитие которой осуществлялось бы силами какой-то особой категории книжных мастеров-миниатюристов, обычно миниатюры писались теми же мастерами, которые изготовляли иконы и работали в области фрески. Поэтому отсутствие лицевых рукописей троицкого происхождения XIV—начала XV в. можно понимать как ясное указание и на отсутствие в Сергиевом монастыре иконописной школы. Ее не было ни в XIV в., ни даже в то время, когда после восстановления в 1411 г. монастыря, сожженного татарами Едигея, здесь образовалась деятельная группа монахов переписчиков. Рукописи, которые они создавали, оформлялись силами их самих, и уровень художественного оформления той или иной книги обеспечивался не общим уровнем искусства специальной централизованной мастерской, а силами каждого каллиграфа в отдельности. Что Троицкий монастырь не имел своих иконописцев даже в конце первой трети XV столетия, об этом красноречиво свидетельствует история росписи каменного собора, построенного Никоном над могилою Сергия в 1423—1424 гг. Когда в 1425 г. Никон задумал украсить его иконостасом и фресками, сделать это оказалось нелегко: времена были тяжелые, Москва и ее окрестности страдали от голода и мора. «Побеждаемый желанием» довести начатое дело до конца, Никон все же решил приступить к росписи церкви. Однако ему пришлось потратить немало усилий, чтобы преодолеть нежелание братии расходовать монастырскую казну на работы по росписи собора фресками и на писание икон: «От неких възбранем бяше, гладу бывшу тогда велику скудости ради прилучившоися».⁸⁰ Ропот братии можно объяснить лишь тем, что художников надо приглашать со стороны и платить им. Если бы они были в монастыре свои, никаких трудностей бы не возникло. Но ни в Троице-Сергиевом, ни в Чудовом, ни, вероятно, в Спасо-Андрониковом монастыре, как это хорошо видно по оставшимся от них рукописным книгам, собственных иконописных мастерских не было. Уровень оформления их рукописей редко поднимается выше среднего, а если и поднимается, то это рукописи довольно поздние: 10-х или даже 20-х годов XV в. Значит, и мастерскую, где обучался Андрей Рублев, и монастырь, иноком которого он был в ранние и зрелые годы, надо искать не среди этих монастырей, а в каком-то ином, четвертом месте.

М. Н. Тихомиров предполагает, что это был Андроников монастырь,⁸¹ с чем, однако, согласиться нельзя. Надо обратить внимание на то, что в начале XV в. Рублев работал преимущественно по заказам великого князя (Благовещенский собор, Успенский собор во Владимире). Это дает некоторые основания думать, что он был великокняжеским мастером и, следовательно, вышел из монастыря, тесно связанного с жизнью княжеского двора. Во второй половине XIV в. таких монастырей в Москве было два: Спаса на Бору в Кремле и Успенский Симонов. О первом из них мы почти ничего не знаем, но второй несомненно играл выдающуюся роль как в церковно-политической, так и в культурной жизни Москвы. Думается, что именно в Симоновом монастыре Андрей Рублев и получил художественное образование.

Основателем и первым игуменом Симонова монастыря был Феодор, племянник Сергия Радонежского, будущий архиепископ Ростовский. Уже при Дмитрии Донском Симонов монастырь получил широкую известность, и к нему были очень расположены как великие и удельные князья, так и вообще московская знать: «Князи же и боляре и вельможи даяху имения многа, злато и сребро на строение монастыря... и бысть монастырь его (Феодора, — Г. В.) честен и славен и превзыде многих честию и славою и величеством, и бысть преподобный Феодор духовный отец самодержцу благовер-

⁸⁰ Н. С. Тихомиров. Древние жития Сергия Радонежского. М., 1892, стр. 177, прим. 2 к стр. 176.

⁸¹ М. Н. Тихомиров. Андрей Рублев и его эпоха, стр. 7—8.

ному великому князю Дмитрию и тысяцкому, и бояром, и вельможам...»⁸² Мощную поддержку Симонову монастырю оказывали не только московские князья, но и греческие патриархи. В 1383 г. патриарх Нил посвятил Феодора в архимандриты и возвысил его «паче иных», а в 1388 г. Симонов монастырь, единственный из русских монастырей того времени, стал патриаршей ставропигией, т. е. перешел в непосредственное ведение константинопольского патриархата, целиком освободившись от какой бы то ни было власти московского митрополита.⁸³

М. Н. Тихомиров заметил как-то, что Симонов монастырь «ничем не прославился ни в искусстве, ни в письменности».⁸⁴ Это необоснованное утверждение. Напротив, существует немало прямых и косвенных данных, из которых видно, что Симонов монастырь в отличие от других монастырей был значительным рассадником искусства. Он был первым монастырем, где началось строительство большого каменного собора (1378).⁸⁵ Основатель монастыря Феодор, по свидетельству «Сказания о святых иконописцах», был художником, «писаше многия святые иконы», и предание указывало даже, что он написал образ своего дяди Сергия Радонежского и Деисус в церковь Николы на Болвановке.⁸⁶ В Симоновом монастыре имелись благоприятные условия для художественного творчества. Мы знаем, что здесь на рубеже XIV—XV вв. жил и работал греческий художник Игнатий,⁸⁷ что отсюда Кириал Белозерский вынес в 1397 г. на север хорошую икону Одигитрии.⁸⁸ В Симоновом монастыре жил бывший смоленский епископ Михаил, заказчик и первый владелец лучшей русской лицевой рукописи конца XIV в. — Киевской Псалтири 1397 г.⁸⁹ Есть основания думать, что из Симонова монастыря происходил замечательный каллиграф и рисовальщик начала XV в. инок Кириллова-Белозерского монастыря Христофор, которому принадлежит несколько превосходных орнаментированных рукописей.⁹⁰ Наконец, из одной грамоты середины XV в. известно, что в Симоновом монастыре было развито ювелирное и иконописное дело, причем указываются даже имена — старцы Андрей («золотой мастер») и Митрофан («иконник»).⁹¹ Этим данным достаточно, чтобы обратить внимание

⁸² Леонид, архим. Житие св. Феодора, архиепископа Ростовского (по Синодальному списку 1723 г., № 580). — Душеполезное чтение, 1891, май, стр. 12—13. Житие Феодора написано в 1723 г. Несмотря на это, оно является одним из лучших по полноте и связному изложению фактического материала, почерпнутого преимущественно из летописей и древних житий святых, бывших современниками Феодора.

⁸³ Там же, стр. 150 и 153.

⁸⁴ М. Н. Тихомиров. Средневековая Москва в XIV—XV веках, стр. 191.

⁸⁵ Н. Н. Воронин. Зодчество Северо-Восточной Руси XII—XV веков, т. II, стр. 185—186. Строительство осуществлялось несомненно с помощью великого князя, так как при соборе был учрежден придел Дмитрия Солунского, патрона Дмитрия Донского (Житие св. Феодора, архиепископа Ростовского, стр. 153).

⁸⁶ Ф. И. Буслеев. Сочинения, т. II. Исторические очерки русской народной словесности и искусства. СПб., 1910, стр. 396.

⁸⁷ В. И. Антонова. Незвестный художник Московской Руси Игнатий Грек по письменным источникам. — ТОДРА, т. XIV, М.—Л., 1958, стр. 572.

⁸⁸ В. И. Антонова. Иконографический тип Перивлепты и русские иконы Богоматери в XIV веке. В кн.: Из истории русского и западноевропейского искусства. Изд. АН СССР, М., 1960, стр. 112 (рисунок), икона хранится в Гос. Третьяковской галерее.

⁸⁹ ГПБ, ОЛДП F6. Рукопись написана писцом Спиридоном, написавшим также Евангелие 1393 г. (ГПБ, Q п. I. 18). Спиридон был москвич и служил протоиакonom в Успенском соборе. В 1396—1397 гг. он сопровождал митрополита Киприана в Киев и жил там вместе со всем митрополичьим двором полтора года (ПСРЛ, т. XXV, стр. 226—227). С Киприаном в Киев ездил и владыка Михаил, по заказу которого Спиридон писал рукопись. Осенью 1397 г. все они вернулись в Москву. Не исключено, что миниатюры (они расположены на полях рукописи) были исполнены уже в Москве, вероятно даже в Симоновом монастыре.

⁹⁰ Евангелие 1416—1417 гг. (Гос. Русский музей, Б-К № 3268), Часослов 1423 г. (ГБЛ, ф. 304, № 16) и Псалтирь 1424 г. (Гос. Русский музей, Др./гр. 17). Все эти рукописи написаны им на севере, но по стилю они образуют единое целое с московскими рукописями.

⁹¹ Акты, относящиеся до юридического быта древней России, т. 1. Изд. Археологической комиссии, СПб., 1857, № 52, столб. 166, 167, 168. Грамота датирована 1462—1464 гг., но имена Андрея и Митрофана содержатся в тех ее частях, где цитируются более старые документы, относящиеся к 1447—1453 гг.

Уместно вспомнить, что между 1467 и 1477 гг. некий Митрофан-иконник и его артель, в которую входил также Дионисий, расписывали каменный собор в Пафнутьевом Боровском монастыре (В. Т. Георгиевский. Фрески Феропонтова монастыря. СПб., 1911, стр. 21).

на художественное значение Симонова монастыря. Ни Троице-Сергиев, ни Чудов, ни Спасо-Андроников монастыри не имели столь удачных условий для развития искусства, как Симонов монастырь. Поэтому естественнее предположить, что Андрей Рублев обучался именно здесь.⁹²

Троице-Сергиев монастырь еще в начале 70-х годов XIV в. сделался рассадником новых монастырей, основанных либо самим Сергием, либо его многочисленными учениками. Лично Сергей, кроме Троицкого монастыря, основал по разным случаям 6 монастырей: для себя в год известного конфликта с братом своим Стефаном — Киржачский Благовещенский, по поручению великого князя Дмитрия Ивановича Донского — Симонов Успенский (около 1370), Стромынский Успенский (1381), Дубенский Успенский (около 1382) и коломенский Старо-Голутвин Богоявленский (около 1385) и, наконец, по поручению серпуховского и радонежского князя Владимира Андреевича — серпуховский Высоцкий монастырь во имя Зачатия св. Анны (1374).⁹³ Учениками Сергия основано 10 монастырей: Мефодиев — Песноский Никольский, Саввой — Рождества Богородицы на Сторожах в Звенигороде, Сильвестром — Обнорский Воскресенский, Павлом — Комельский Троицкий, Сергием — Нуромский Спасский, Авраамием — четыре монастыря во имя Богородицы в районах Галича и Чухломы и Иаковом — Железнодорожный во имя Иоанна Предтечи.⁹⁴

Не все новооснованные монастыри оставили след в истории искусства, большинство их не имело в этой области никакого значения. И лишь Симонов, серпуховский Высоцкий и Саввин-Сторожевский монастыри сделали либо местом жительства видных деятелей культуры и церкви, как Симонов и Высоцкий, либо точкой приложения творческих сил замечательных архитекторов и живописцев, как Саввин-Сторожевский.

Книгописная деятельность Симонова монастыря рисуется пока очень смутно. Единственное четкое свидетельство о нем содержится в житии Кирилла Белозерского, который до ухода на север жил в Симоновом монастыре. Автор жития Пахомий Логофет рассказывает: «Помысли архимандрит (Феодор, племянник Сергия Радонежского, — Г. В.) некую книгу писати и сего ради блаженному Кирилу повелевает от поварни изыти в келию и тамо книгу писати, якоже оуслыша Кирил, отиде в келию ... и тамо ... подвизашеся в писаниих...».⁹⁵ Это известие, помимо его конкретной исторической ценности, является весьма важным для характеристики монастырского книгописания XIV в. в целом. Оно показывает, что даже в крупнейших монастырях книгописание осуществлялось не силами писцов-профессионалов, а грамотными иноками, исполнявшими в остальное время обычную работу наравне с прочей братией. Отсюда же видно, что переписка книг в русских монастырях XIV в. велась по кельям, а не в особых книгописных палатах, подобных западноевропейским скрипто-

⁹² Нетрудно также объяснить, почему последние годы он провел в другом монастыре — в Андрониковом. С 1390 г. в Симоновом монастыре наступило «разращение» обычаев и преданий Феодора, виновником чего был некий Сергей Азаков, помогавший игуменского сана (Житие св. Феодора, архиепископа Ростовского, стр. 309). От этого «разращения» и вынужден был, наверное, бежать Рублев. В подобной ситуации оказался и Кирилл Белозерский, который последние семь лет перед уходом на север жил не в новом Симоновом монастыре, а в старом, около церкви Рождества Богородицы (Н. Никольский. Кирилло-Белозерский монастырь и его устройство до второй четверти XVII века, т. 1, вып. 1. СПб., 1897, стр. 14).

⁹³ Е. Голубинский. Преподобный Сергей Радонежский и созданная им Троицкая лавра, стр. 50, 61, 64—66, 76 и 77.

⁹⁴ Там же, стр. 79—82.

⁹⁵ В. Яблонский. Пахомий Серб и его агиографические писания. СПб., 1908, Приложение, стр. XII.

риям. Возможно, что местной симоновской рукописью является хранящаяся ныне в составе собрания Троице-Сергиевой лавры Первая книга Петра Дамаскина 2-й половины XIV в. на бумаге (ГБЛ, ф. 304, № 179). Она имеет запись первой половины XV в.: «Петр Дамаскын Симонов[а] мон[а]стыря». Правописание рукописи сербское, но эта особенность для истории московского просвещения XIV—XV вв. очень характерна: сербов в Москве было много и лица монашествующие жили, конечно, по монастырям, так что сербское правописание книги еще не доказывает, что она была написана за пределами России. Но художественного значения она не имеет.

Более основательны наши сведения о рукописях серпуховского Высоцкого монастыря. Высоцкий монастырь основан в 1374 г. Его первым игуменом по желанию серпуховского князя Владимира Андреевича Сергей поставил своего ученика Афанасия.⁹⁶ Поскольку этот монастырь был задуман Владимиром Андреевичем как личный княжеский монастырь, т. е. по типу московского кремлевского монастыря Спаса на Бору, постольку заботы князя по церковной части обращались, конечно, в первую очередь на собственную обитель. Это объясняет нам, почему Высоцкий монастырь сразу же выдвинулся в число известных, а его игумен стал желанным собеседником даже таких иерархов русской церкви, как митрополит Киприан, которого, кстати сказать, Афанасий Высоцкий сопровождал даже в его поездке в 1382 г. в Константинополь. Уже в 1381 г. в Высоцком монастыре была построена каменная церковь. Афанасий положил, видимо, немало сил на ее достойное украшение. В 1387 г., когда он оставил Россию и поселился в одном из монастырей Царьграда, он все еще проявлял заботу о своем бывшем монастыре и заказал прославленным византийским иконописцам монументальный полуфигурный семичастный деисус, который был отослан им в Серпухов и торжественно водружен в монастырском соборе.⁹⁷ Это замечательное создание искусства произвело сильное впечатление на московских иконописцев, и не без его воздействия были написаны несколько позднее Андреем Рублевым иконы звенигородского чина.

Афанасий Высоцкий, как мы уже говорили, еще в Сергиевом монастыре стяжал себе славу хорошего писца. Сделавшись игуменом собственного монастыря, он, естественно, поощрял здесь развитие любимого дела. В серпуховском Высоцком монастыре по его указанию в 1381 г. была написана местным дьяконом Вунько большая по формату книга — Пандекты Никона Черногорца (ГИМ, Син. 193).⁹⁸ Она украшена двумя хорошими тератологическими заставками. Серпуховская рукопись ничуть не хуже современных ей троицких рукописей, из которых бесспорной является Стихирарь 1380 г. Пластически насыщенный рисунок заставки высокоцкой рукописи стоит по качеству даже выше заставки Стихираря. Замечательно, что именно к этой рукописи, а не к троицкой, примыкают по стилю орнамента своих заставок Служебник и первая Евангелие Никона

⁹⁶ Об Афанасии Высоцком и его монастыре см.: С. Смирнов. Преподобный Афанасий Высоцкий. М., 1874; П. Симсоп. История Серпухова. М., 1880, стр. 26—27; Н. Барсуков. Источники русской агиографии. Изд. ОЛДП, LXXXI, СПб., 1882, стлб. 65—67; М. В. Толстой. Книга глаголемая описание о российских святых, стр. 236—237; В. В. Зверинский. Материал для историко-топографического исследования о православных монастырях в Российской империи, т. II, № 753; Д. К. Тренев. Серпуховской Высоцкий монастырь. Его иконы и достопамятности. М., 1902, стр. 19—33.

⁹⁷ В. Н. Лазарев. Новые памятники византийской живописи XIV века. 1. Высоцкий чин. — Византийский временник, т. IV, М.—Л., 1951, стр. 122—131.

⁹⁸ А. Горский и К. Невоструев. Описание славянских рукописей Московской Синодальной библиотеки, т. IV, М., 1862, № 218 (193).

Радонежского, которые имеют аналогичную вязкую структуру плетения и такую же расцветку фона голубой краской, а не голубой и зеленой, как расцветка фона заставки Стихираря. Это бросает косвенный свет на большую причастность ранних никоновских рукописей именно к серпуховскому Высоцкому монастырю и на меньшую — к Троице-Сергиеву.

Возможно, из Высоцкого монастыря происходит еще одна рукопись — пергаменный Паримейник второй половины XIV в. (ГБЛ, ф. 256, Рум., № 303).⁹⁹ В XVII столетии, как указывает надпись на одном из его листов, он принадлежал Пречистой Богородице на Высоком. И эта рукопись, как и предыдущая, тоже отличается хорошим качеством. Она имеет одну заставку и много инициалов тератологического стиля в красках. С Пандектами Никона Черногорца 1381 г. ее родниг, между прочим, то, что в обеих рукописях инициалы нарисованы по предварительным наброскам, делавшимся светло-серой кистью (в Паримейнике) или свинцовым карандашом (в Пандектах), — явление, которое в русских рукописях хотя и наблюдается, но все же не часто. Оно свидетельствует о серьезной постановке дела переписывания и оформления рукописей в стенах Высоцкого монастыря.

Менее значительным представляется объем книгописания в Саввине-Сторожевском монастыре в Звенигороде. Правда, сохранилась только одна местная рукопись начала XV в. — Устав церковный, переписанный в 1428 г. «черньчищем» Давыдом (ГБЛ, ф. 256, Рум., № 445).¹⁰⁰ Прото-оригиналом для него послужила константинопольская рукопись Устава 1401 г. или же ближайшая к нему по времени какая-то копия. Саввин-Сторожевский Устав является старейшим сохранившимся списком с Устава 1401 г. К сожалению, как и вся масса рукописей монастырского происхождения, эта книга, сохраняя за собою исторический интерес, имеет весьма мало общего с искусством.

Итак, обзор монастырских рукописей середины XIV—начала XV в. приводит нас к выводу, что, за единичными исключениями, московские и подмосковные монастырские рукописные книги не имеют лицевых миниатюр. Очевидно, в большинстве монастырей не было не только живописных мастеров, но даже и отдельных художников, которые бы могли быть привлечены к делу украшения рукописей. Это касается, в частности, Чудова, Спасо-Андроникова и Троице-Сергиева монастырей. Художественное творчество монастырских писцов Москвы и Подмосковья выражалось главным образом в графике и орнаменте. Совершенство графики всегда ставилось в заслугу каллиграфам, ибо оно придавало рукописи строгий, ясный вид и облегчало читателям усвоение текста. Необходимой принадлежностью большинства рукописей был также орнамент, ибо традиция декоративного оформления рукописной книги составляла неотъемлемую часть средневековой письменной культуры в целом.

⁹⁹ А. Востоков. Описание русских и словенских рукописей Румянцевского музея. СПб., 1842, № СССIII.

¹⁰⁰ Там же, № ССССXLV.

Уже после того как статья была сверстана, удалось установить, что упоминаемая на стр. 123 настоящей статьи рукопись — Златоструй 1406 г. — не погибла. Она хранится в БАН под шифром 33.16.15 (см. В. И. Срезневский и Ф. И. Покровский. Описание рукописного отделения Библиотеки имп. Академии наук. 1 (2). Пгр. 1915, стр. 158—167). Ее оформление согласуется с нашей характеристикой московского монастырского книгописания.

Т. Н. МИХЕЛЬСОН

Живописный цикл Ферапонтова монастыря на тему Акафиста

Фрески церкви Рождества богородицы Ферапонтова монастыря выполнены величайшим русским художником Дионисием и его сыновьями Феодосием и Владимиром в 1500—1502 гг.¹ Основное место в них занимает цикл из 25 композиций на тему Акафиста богородице. Дионисию посвящено немало работ.² Однако композиции Акафиста специально изучались лишь В. Н. Нечаевым, но труд его остался неопубликованным.³

Прежде чем говорить о изображении этой темы в живописи, необходимо остановиться на самом Акафисте как литературном памятнике. Акафист — византийское торжественное песнопение, восхваляющее богородицу. Слово «акафист» по-гречески означает «неседален»: этот гимн положено слушать стоя. Он состоит из вводной песни «Взбранной воеводе...», в которой приносится благодарение Богородице за одержанную победу и мольба защитить от новой опасности. Затем идут 24 песни, состоящие из

¹ В. Т. Георгиевский. Фрески Ферапонтова монастыря. СПб., 1911, стр. 20.

² Основная литература о Дионисии: В. Т. Георгиевский. Фрески Ферапонтова монастыря; П. Муратов. Дионисий. — В кн.: И. Грабарь. История русского искусства, т. VI. М., стр. 263—285; Н. П. Кондаков. Отзыв о сочинении В. Т. Георгиевского «Фрески Ферапонтова монастыря». — Отчет о 55 присуждении наград гр. Уварова, Пгр., 1915, стр. 47—54; Б. В. Михайловский и Б. И. Пуришев. Очерки истории древнерусской монументальной живописи. Изд. «Искусство», М.—Л., 1940 (далее: Б. В. Михайловский и Б. И. Пуришев. Очерки...), стр. 33—52; Г. Недошивин. Дионисий. Русский художник второй половины XV—начала XVI века. Изд. «Искусство», М.—Л., 1947; В. Н. Лазарев. Рец. на книгу: Г. Недошивин. Дионисий. Русский художник второй половины XV—начала XVI века. М.—Л., 1947. — Советская книга, 1948, стр. 113—115; И. Е. Данилова. Дионисий и его творчество. К вопросу об истории Москвы периода образования Русского государства. Автореф. М., 1951; В. Антонова. Новооткрытые произведения Дионисия в Государственной Третьяковской галерее. М., 1952; Н. М. Чернышов. Искусство фрески в Древней Руси. Изд. «Искусство», М., 1954, стр. 61—96; В. Н. Лазарев. Дионисий и его школа. — В кн.: История русского искусства, т. III. Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 482—541; М. В. Алпатов. Всеобщая история искусств, т. III. Изд. «Искусство», М., 1955, стр. 238—248; И. Е. Данилова. Иконографический состав фресок Рождественской церкви Ферапонтова монастыря. — В кн.: Из истории русского и западноевропейского искусства. Изд. АН СССР, М., 1960 (далее: И. Е. Данилова. Иконографический состав...), стр. 118—129; Мозаика и стенная живопись. — В кн.: Русское декоративное искусство, т. I. Изд. Академии художеств, М., 1962, стр. 238—242; E. Georgievskij-Družinin. Les Fresques du Monastère de Thérapon. Etude de deux Thèmes Iconographiques. L'art byzantin chez les Slaves. Recueil Uspenskij, II, Paris, 1932, p. 121—134; Jean Blankoff. Une Icone peu connue de Dionisi, le «Saint Jean Aile» de la Galerie Tretiakov a Moscou. Le Lampevert. Bruxelles, 1962.

³ В. Н. Нечаев. Акафист богородице в росписи Ферапонтова монастыря в связи с иконографией акафиста вообще. Рукопись. 1924—1926 гг. Работа известна по выпискам, сделанным Л. С. Ретковской. Эти выписки мне любезно предоставила Э. К. Гусева.

краткого повествования. Повествование первых 12 песен основано на житии Марии и Христа. В них последовательно вспоминаются Благовещение (в первых четырех песнях), Целование Марии и Елизаветы, Сомнения Иосифа, Поклонение пастырей, Путешествие волхвов, Возвращение волхвов в Вавилон, Бегство в Египет и Сретение. Но эти темы занимают поэта не сами по себе, он размышляет о таинственном смысле, который в них находит. Последние 12 песен теряют всякую связь с евангельскими событиями и содержат богословские рассуждения и славословия Марии и Христа.

Песни Акафиста подразделяются на чередующиеся кондаки и икосы. Их различие состоит в том, что повествовательная часть кондаков (кроме вводного) заканчивается возгласом «аллилуйа», а повествовательная часть икосов заканчивается лирической частью из двенадцати парных ритмичных возгласов, основанных на метафорах и уподоблениях, прославляющих богоматерь. Каждый возглас начинается приветствием «Радуйся...»: «Радуйся, ангелов многословущее чудо, радуйся, бесов многоплачевное поражение». После этого идет тринадцатый, всегда одинаковый возглас: «Радуйся, невесто невестная».

Вопрос о времени создания Акафиста и его авторстве чрезвычайно сложен и до сих пор не решен в науке.⁴ В древней «Повести о неседалном» сообщается, что служба с Акафистом установлена в память спасения Константинополя от персов и аваров, осаждавших Константинополь в 626 г. при императоре Ираклии и патриархе Сергии, когда и было якобы написано это песнопение. Но современные исследователи считают, что Акафист создавался не сразу и не был связан с победой над врагами. Сначала это был гимн, состоящий только из повествовательных частей догматического характера. Его целью было прославить Христа и чудо его воплощения. Только позже были добавлены лирические возгласы икосов, восхваляющие богоматерь, и первый вводный кондак «Взбранной воеводе». Это добавление и привело к тому, что «Акафист» стал восприниматься как гимн, посвященный богоматери.⁵

Акафист — произведение огромного мастерства и таланта. Его изысканно-утонченная форма в значительной степени сохранена в древнерусском переводе. Для литературного стиля русского перевода характерны ритмичность, аллитерации — «чаша, черпающая радость», длинные словообразования — «древо многосеннолиственное», рядом стоящие однокоренные слова — «разум недоразумеваемый разумети», определения, исключяющие определяемое, — «бога невместимого вместилище» и пр.

Нагроможденные друг на друга яркие и конкретные уподобления, заключающиеся в возгласах икосов, полны символического значения. Богоматерь сравнивается то с лестницей, соединяющей небо и землю, по которой бог спустился к людям, то со свечой, несущей свет «сущим во

⁴ Основная литература об Акафисте: Н. Фокков. К синтаксису греческого новозаветного языка и византийского. М., 1887, стр. 176—188; С. И. Пономарев. Акафисты. Библиографическая справка, 1890; А. Попов. Православные русские акафисты. Казань, 1903; А. Попадопуло-Керамевс. Акафист Божьей Матери. Русь и патриарх Фотий.— Византийский вестник, т. X, вып. 1—2, СПб., 1903, стр. 357—401; А. Петровский. Акафист.— Православная богословская энциклопедия. Под ред. А. П. Лопухина. Т. I. СПб., 1904, стр. 374—381; К. Никольский. Пособие к изучению богослужения православной церкви. СПб., 1907, стр. 594—597; И. Карабинов. Постная триодь. Исторический обзор ее плана, состава, редакций и славянских переводов. СПб., 1910, стр. 35—50; греческий, славянский и русский тексты Акафиста см. в книге: Е. Ловягин. Богослужебные каноны. Изд. 2. СПб., 1875, стр. 243—255. E. Wellesz. A History of Byzantine Music and Hymnography, 2d ed. Oxford, 1961.

⁵ И. К. Карабинов. Постная триодь, стр. 41, 43.

тьме», то с пышным древом, осеняющим верных. За каждым этим образом, за каждым сравнением читатели и слушатели Акафиста видели «сокровенный» смысл: лестница, согласно христианской символике, означала духовное совершенствование, свеча — свет истины, древо — вечную жизнь. Двойная образность Акафиста поражала воображение, с одной стороны, почти осязаемой «вещественностью», с другой — таинственностью и многозначительностью.

Несмотря на то что Акафист — произведение чисто литературное, его автор заимствовал многие темы и образы из апокрифов, широко популярных в народной среде и часто созданных народным творчеством.

Образ богородицы в Акафисте сложен и многогранен. Она — «непоколебимый столп церкви», «нерушимая стена царства», «честный венец царей благочестивых». В ее образе отразились сложные рассуждения богословов первых веков христианства. Мария, «невеста невестная», таинственно, «странно» родила Спасителя мира. Разум не может «разумети» этого чуда, и мудрецы, подобно рыбам, безмолвствуют, дивясь ее чудесному естеству. В Акафисте мы находим и суровые призывы аскетов «устраниться мира». Богородица сравнивается с «цветком нетления», называется символом «вечного воздержания». В образе Марии поэт воплотил и представления о страдающей богородице — заступнице человечества. По словам песнопевца, она «судии праведного умоление», «дверь спасения», «многих согрешений прощение», «надежда благ вечных». Согласно Акафисту, благодаря богородице кумиры падают, «лживые учения» опровергаются, «вся тварь» обновляется. Так выразил поэт веру людей в торжество правды, в победу света над мраком, добра над злом.

Акафист богородице послужил образцом для ряда произведений аналогичного рода, возникших в Византии в XIII и XIV вв., т. е. как раз в то время, когда интерес к Акафисту богородице наблюдался и в живописи. Но ни один из последующих акафистов не превзошел свой оригинал по художественной выразительности.⁶

В русской письменной традиции Акафист богородице известен с XI—XII вв. Его текст помещен в Кондакарии XI в. и в Триоди постной XII в.⁷ Акафист богородице находится также в Октоихе XIII в. из Софийской библиотеки и в Псалтыри с воследованием XV в. из Кирилло-Белозерского монастыря. Но наибольшее число рукописей, содержащих Акафист богородице, относится к XVI—XVII вв.⁸ Все это говорит о его широкой распространенности на Руси. Акафист оказал влияние на древнерусскую литературу. Его воздействие чувствуется, например, в молитве, заканчивающей рассказ об убийстве Бориса и Глеба в Повести временных лет.⁹ Образы и обороты Акафиста нашли отражение и в народной литературе, в заговорах, в духовных стихах.¹⁰ О почитании Акафиста

⁶ С XIII в. в греческих рукописях встречается Акафист Иисусу. В XIV в. составлены акафисты архангелу Михаилу, Иоанну Предтече, Николе, Успению богородицы, апостолам Петру и Павлу и животворящему кресту. (См.: А. Попов. Православные русские акафисты, стр. 32).

⁷ С. И. Пономарев. Акафисты, стр. 7; Амфилохий. Кондакарий в греческом подлиннике XII—XIII веков. М., 1879, стр. 16.

⁸ Древние рукописи, содержащие Акафист богородице, перечисляет А. Попов (Православные русские акафисты, стр. 34—35).

⁹ Повесть временных лет, ч. I. Изд. АН СССР, М.—Л., 1950 (серия «Литературные памятники»), стр. 93—94.

¹⁰ Б. Кисин приводит заговор, где говорится, что богородица сходит по лестнице с небес (ср. икос 2 Акафиста). В духовном стихе она называется «мати всепетая» (ср. кондак 13) (Б. Кисин. Богородица в русской литературе. Рязань, 1929, стр. 4 и 14).

свидетельствуют легенды XIV—XV вв. о том, как Сергей Радонежский, Кирилл Белозерский, Александр Свирский видели видения, когда они читали Акафист богородице.¹¹

Акафист богородице вошел и в первые печатные книги. В 1491 г. он был издан в Кракове в Триоди постной, в 1495 г. в Цетинье, в Черногории, в 1525 г. в Вильне, в «Малой подорожной книжице» доктора Скорины.¹²

Торжественное богослужение, связанное с чтением и пением Акафиста богородице, сначала совершалось только в Константинополе, но с IX в. вошло в уставы монастырей св. Саввы и Студита и распространилось по всей восточной церкви. Служба была приурочена к утрени субботы пятой недели великого поста.¹³ Сама суббота была названа праздником «Похвалы богородицы».

На Руси служба с Акафистом еще в XVI в. отправлялась в разных местах несколько различно, но везде торжественно. В Кирилло-Белозерском монастыре чтение происходило на середине храма. Настоятель и другие священники облакались в «большие постные ризы». Первый кондак «Взбранной воеводе...» оба клира пели вместе, выходя на середину церкви, а настоятель в это время кадил все иконы и присутствующих в храме. В Сийском монастыре священник читал Акафист в алтаре, а на середину храма ставилась зажженная свеча на высоком подсвечнике, с которого свешивалось кадило «с благовонными каждениями».¹⁴

Акафист — торжественное славословие богородицы — должен был приобрести особенное значение на Руси в XV в. В годы успешной борьбы с татарами и свержения татарского ига напрашивались аналогии между Москвой и Константинополем, татарами и аварами. В это время культ богородицы распространяется особенно широко. Появляется большое количество богородичных икон и храмов.

Акафист, толковавший сущность христианского учения, удовлетворял вызванному еретическими движениями XIV—XV вв. стремлению критически осмыслить изложенные в Евангелии события. Интересу к Акафисту должна была способствовать его созвучность русской литературе XIV—XV вв. Для литературы того времени характерно стремление «найти общее, абсолютное и вечное в частном, конкретном и временном, несущественное в вещественном, христианские истины во всех явлениях жизни».¹⁵ То же самое характерно для Акафиста. В литературе Древней Руси XIV—XV вв. замечается повышенное внимание к форме. Стиль Акафиста, возможно, оказал влияние на «плетение словес» житийной литературы XIV—XV вв. Так, совершенно в духе Акафиста Епифаний Премудрый говорит о Дмитрии Донском, что это «бана моущимся от скверны, гумно чистоты, труба спасения, стена нерушимая».¹⁶

Таким образом, политические события XV в., идеологическая борьба этого времени и литературные искания эпохи сделали актуальным Акафист — произведение, известное еще в Киевской Руси.

Живописный цикл на тему Акафиста дошел до нас в греческих и южнославянских миниатюрах XIV в. и в росписях храмов Греции и Сер-

¹¹ А. Попов. Православные русские акафисты, стр. 469—470.

¹² Там же, стр. 36.

¹³ С. И. Пономарев. Акафисты, стр. 6—7; А. Петровский. Акафист.

¹⁴ А. Дмитриевский. Богослужение в русской церкви в XVI в., ч. 1. Историко-археологическое исследование. Казань, 1884, стр. 201—203.

¹⁵ Д. С. Лихачев. Культура Древней Руси времен Андрея Рублева и Епифания Премудрого. М.—Л., 1962 (далее: Д. С. Лихачев. Культура...), стр. 53.

¹⁶ Цит. по: Д. С. Лихачев. Культура..., стр. 69.

бии XIII—XIV вв.¹⁷ В XVI в. он был широко распространен на Афоне и в Румынии.¹⁸

В русской монументальной живописи первыми из сохранившихся изображений на тему Акафиста являются росписи Ферапонтова монастыря.¹⁹ Однако эта тема могла появиться и раньше в русском искусстве. В. Н. Нечаев высказывает предположение, что Акафист мог быть представлен в церкви Ризположения, построенной в Московском Кремле в 1451 г. в память того, что в день этого праздника татары «устремилась на бег». Он же обратил внимание на то, что в 1469 г. при вторичном избавлении от татар при Успенском соборе в Кремле был заложен придел Похвалы богородицы, т. е. того праздника, во время которого поется Акафист. В этом приделе, возможно, также был акафистный цикл.²⁰

Акафистный цикл в Ферапонтовом монастыре занимает ведущее место в системе росписей всего храма.²¹ Цикл начинается на восточных столбах четырьмя сценами Благовещения, передающими первые четыре песни Акафиста. Расположение Благовещения на восточных столбах обусловлено древней традицией, восходящей еще к IX в.²² Сохранив эту традицию, Дионисий тонко и тактично вводит новую иконографическую тему в старинную систему росписей.

С восточных столбов сцены Акафиста переходят на фасы западных столбов, обращенные к центру храма и, закончив первый круг, переходят в юго-западный угол церкви, где они совершают второй круг. Затем роспись продолжается в северо-западном углу. Наконец, художник обращается к последнему, четвертому, кругу, который идет по южной стене с востока на запад, переходит на стороны западных столбов, обращенные к стенам, от них идет по северной стене к востоку и заканчивается на северной стороне северо-западного столба (см. чертежи).

Использование поверхностей столбов, а не только южной и северной стен для сцен Акафиста, не имеет аналогий ни в росписях русских церквей, ни церквей вне России.²³ Такое расположение очень важно компози-

¹⁷ В. Н. Лазарев. Дионисий и его школа, стр. 520.

¹⁸ О живописных циклах на тему Акафиста см.: Архим. Амфилохий. Греческий лицевой Акафист конца XIV века Московской синодальной библиотеки № 429. М., 1870; Н. П. Кондаков. 1) Памятники христианского искусства на Афоне. СПб., 1902, стр. 99—100; 2) Иконография Богоматери, т. II. Пгр., 1915, стр. 388—390; Б. В. Михайловский и Б. И. Пуришев. Очерки..., стр. 49; М. В. Щепкина. Болгарская миниатюра XIV века. Исследование псалтыри Томича. Изд. «Искусство», М., 1963, стр. 146—154; Г. Сотириу. Христианская византийская иконография. Ч. 2. Иконы Богоматери.— Теология, т. 27, ч. I. Афины, 1956, стр. 15 (на греческом языке); J. Strzykowski. Die Miniaturen des Serbischen Psalters der Königl. Hof- und Staatsbibliothek in München. Denkschriften der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien Philosophisch-Historische Klasse, B. LII, Wien, 1906, SS. 75—84, 128—132; J. D. Ștefănescu. L'évolution de la Peinture Religieuse en Bucovine et en Moldavie. Paris, 1928, p. 186 и др.; J. D. Ștefănescu. Contribution à l'étude des Peinture Murales Valaques. Paris, 1928, pp. 14, 15 и др. I. Myslivec. Ikonographie Akathistu Panny Marie. Seminarium Kondokovianum, V, Prag, 1932, str. 97—127.

¹⁹ И. Е. Данилова. Иконографический состав..., стр. 122.

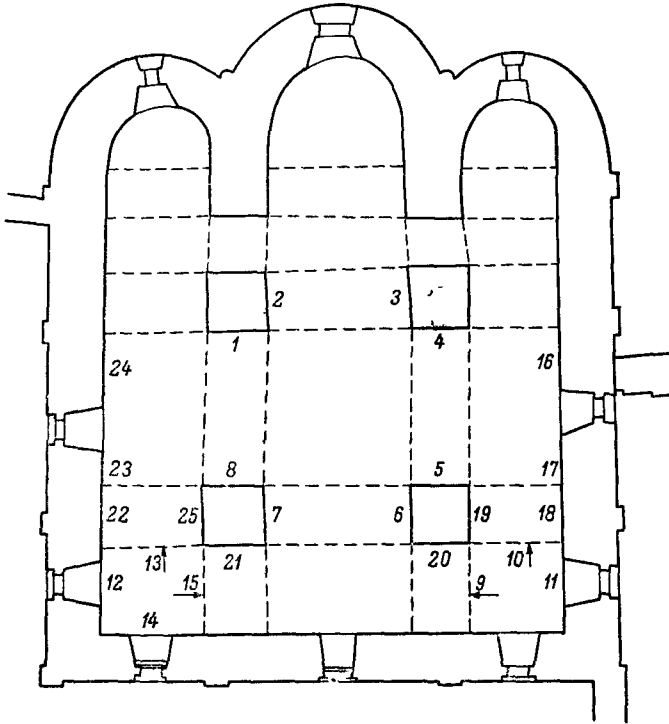
²⁰ В. Н. Нечаев. Акафист богородице в росписи Ферапонтова монастыря в связи с иконографией Акафиста вообще.

²¹ В росписях церкви св. Николая в Фессалониках и в сербских храмах, так же как позже в храмах Афона, Акафист обычно являлся только одним из многочисленных сюжетов.

²² Н. П. Кондаков. Македония. Археологическое путешествие. СПб., 1909, стр. 251; Н. В. Покровский. Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно русских и византийских. СПб., 1892, стр. 66.

²³ В русских церквях акафистный цикл, как правило, занимает южную и северную стены, иногда и прилегающие к ним стороны западной стены (Смоленский собор Новодевичьего монастыря, Успенский собор Московского Кремля, Софийский собор в Вологде и ряд других). В Сербии и Мистре Акафист также писали на южной и

ционно: художник наполнил весь храм сценами песнопения. Они звучат и по стенам, и в центре храма на столбах, и на сводах в северных и южных углах здания. Кроме того, использование столбов дало возможность избежать некоего однообразия, которое создается, когда четыре сцены Благо-



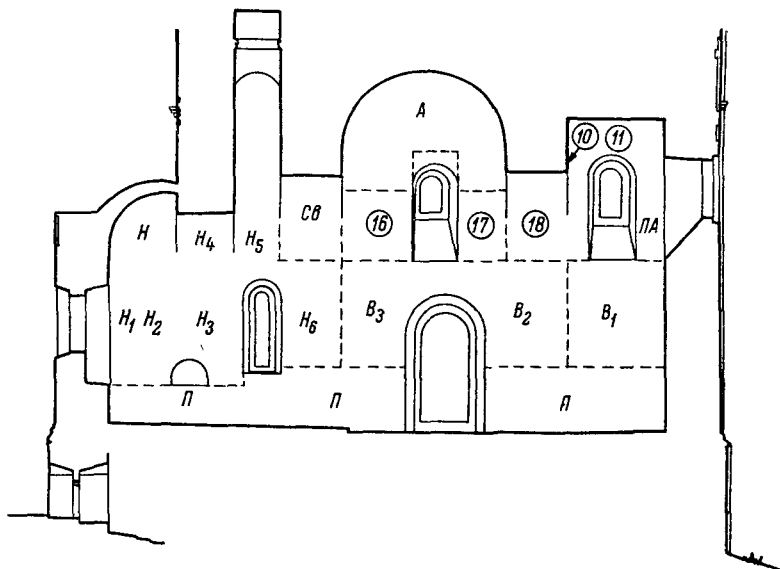
Г. План собора по уровню второго яруса росписей.

1 — икос 1 (Благовещение у колодца); 2 — кондак 2 (Благовещение в хранине); 3 — икос 2 (Благовещение в хранине); 4 — кондак 3 (Благовещение в хранине); 5 — икос 3 (Щелование Марии и Елизаветы); 6 — кондак 4 (Сомнения Иосифа); 7 — икос 4 (Поклонение пастырей); 8 — кондак 5 (Путешествие волхвов); 9 — икос 5 (Поклонение волхвов); 10 — кондак 6 (Возвращение волхвов); 11 — икос 6 (Бегство в Египет); 12 — кондак 7 (Сретение); 13 — икос 7 (Христос указывает апостолам на книгу); 14 — кондак 8 (В небесах Богоматерь — Знамение в трехцветном ореоле, на земле — преподобные); 15 — икос 8 (Деисус); 16 — кондак 9 (Христос на троне, окруженный ангелами и серафимами в мидалевидной мандоре); 17 — икос 9 (Богоматерь на троне и два витии); 18 — кондак 10 (Шествие на Голгофу); 19 — икос 10 (Богоматерь на фоне стены благословляет дев); 20 — кондак 11 (Христос между двух святителей, внизу колодец и идущие очищения люди); 21 — икос 11 (Богоматерь со свечой, два пророка, внизу в вертепе люди); 22 — кондак 12 (Сшествие во ад и уничтожение зависы Адама); 23 — икос 12 (Молящиеся перед храмом, из которого поднимается Богоматерь с Младенцем); 24 — кондак 13 (Поклонение иконе Одигитрии); 25 — кондак 1 (вводный, Поклонение иконе Одигитрии).

вещения следуют одна за другой и когда последние композиции, изображающие поклонение иконе Богоматери, расположены рядом.

Акафистный цикл связан с основными росписями храма. Он является частью темы прославления, или Похвалы богородицы, куда, помимо него,

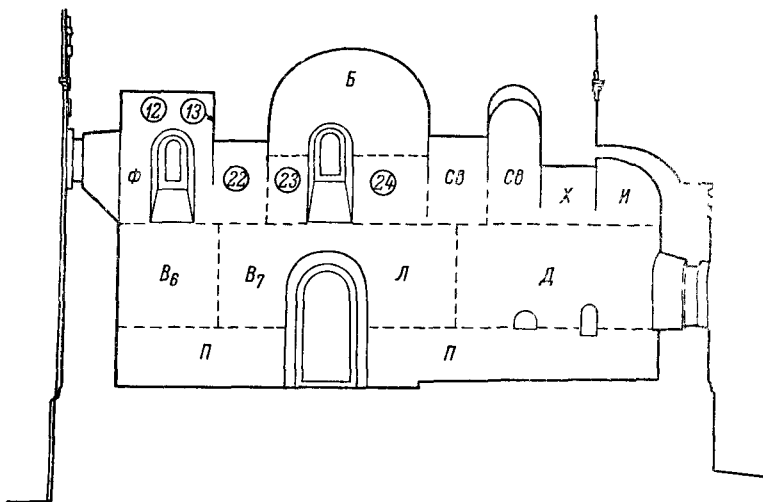
северной стенах. В большинстве росписей Афона он занимал помещения второстепенного назначения — притворы, приделы или трапезные, в храмах Буковины — внешнюю сторону южных и северных стен.



II. Южная стена

А — Похвала Богородице; Н — Никола. Поясное изображение Николая в позе Николая Можайского; Н₁ — Никола спасает утопающего; Н₂ — Никола покупает ковер у убогого; Н₃ — Никола возвращает ковер жене убогого; Н₄ — Явление Николая спящему Евласию; Н₅ — Никола у колодца; Н₆ — Перенесение мощей Николая.

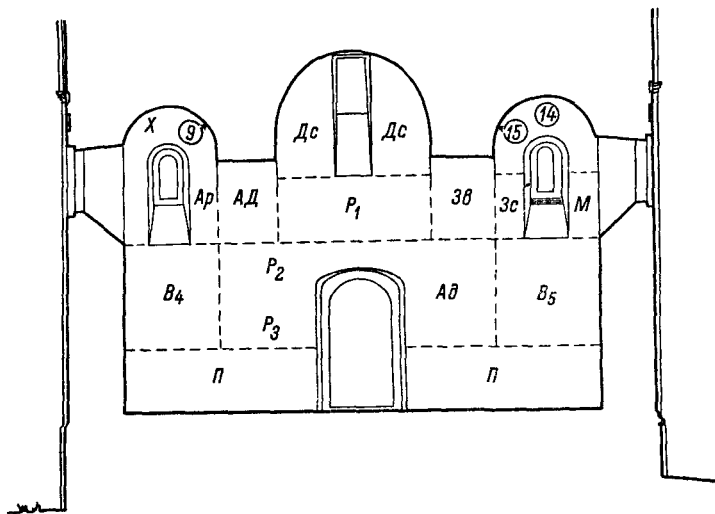
На противоположной стороне апсиды изображено: Никола является заключенным в темнице; Никола останавливает казнь; Погребение Николая. На северном склоне арки, замыкающей конху, — Явление Николая спящему царю Константину. На леве этой же арки — Рождество Николая. На арке проема, соединяющего центральную апсиду с южной, — Поставление в диаконы и поставление в пресвитеры. СВ — святые в медальонах; 16, 17, 18, 10, 11 — соответствующие песни «Акафиста»; ПА — Видение Петра Александрийского; Петр на коленях перед младенцем Христом; В₃ — Третий Вселенский собор; В₂ — Второй Вселенский собор; В₁ — Первый Вселенский собор; П — Пелена.



III. Северная стена

Б — «О тебе радуется, обрадованная, всякая тварь...»; И — Крылатый Иоанн Предтеча в конхе; Х — Два херувима; СВ — Святые в медальонах; Д — Три диакона и один архангел. На противоположной стороне один архангел и два диакона. На леве арки, замыкающей конху, — два святых в медальоне. Л — Видение братом Леонтием ангелов, сослужащих пресвитерам; 12, 13, 22, 23, 24 — соответствующие песни «Акафиста»; В₆ — Шестой Вселенский собор; В₇ — Седьмой Вселенский собор; Ф — Феодосий (?); П — Пелена.

входят такие композиции, как Покров, Собор богородицы («Что ти принесем») и «О тебе радуется, обрадованная, всякая тварь»; последние, как и Акафист, написаны на слова песнопений. Изображения семи Вселенских соборов тоже относятся к этой теме, так как на соборах было установлено почитание Богоматери.²⁴ Цикл чудес и притч на коробовых сводах развивает мысль многих песен Акафиста о том, что Христос явился на землю



IV. Западная стена

Дс — Денисус из Страшного суда. Над ним в тимпане — ангелы, свивающие небо в свиток; Р₁ — Шествие праведных в рай. В центре под окном — этимасия; Р₂ — Лоно Авраама и Богоматерь в райском саду; Р₃ — Шествие праведных ко вратам рая во главе с Петром и Павлом; АД — Мучения грешников. Геенна огненная. Земля и Вода, отдающие своих мертвецов; Зв — Четыре зверя — символы четырех царств Апокалипсиса; АД — Архангел, указывающий Даниилу на свершение его пророчеств; X — Два херувима, посредине крест в медальоне; Ар — Арий в темнице; 9, 14, 15 — соответствующие песни «Акафиста»; Зс — Зосима с чашей причастия; М — Мария Египетская, готовая принять причастие; В₄ — Четвертый Вселенский собор; В₅ — Пятый Вселенский собор; П — Пелена.

в образе простого человека и пребывал среди обыкновенных людей, творя «множество щедрот». Этот цикл — интереснейшее и глубокое осмысление философских учений средних веков. Традиционный для западной стены Страшный суд в Ферапонтове неотделим от Акафиста и прославления богородицы. Праздник Похвалы богородицы с пением Акафиста был приурочен к великому посту, во время которого основной мыслью была мысль о возмездии за грехи, о Страшном суде. На этом суде богородица выступала заступницей за род человеческий. На пятой неделе пост несколько ослаблялся: в четверг вспоминалась прощенная грешница Мария Египетская — ее причащение Зосимой изображено на западной стене и связано со Страшным судом и со сценой из Акафиста (кондак 8, песня 14), а в субботу радостно праздновалась Похвала богородицы. Поэтому совершенно естественно, что Страшный суд Дионисия представляет картину торжества праведных: основная мысль всей росписи в целом — победа добра и справедливости. Таким образом, все сцены связаны не

²⁴ О связи акафистного цикла с изображением Вселенских соборов см.: В. Н. Лазарев. Дионисий и его школа, стр. 521.

только между собой, но и со всей службой пятой недели поста. Синтез архитектуры, живописи и службы получается полным.²⁵

Тема «Похвала богородицы» не случайно выбрана как основа системы росписей. В конце XV в. богоматерь стала рассматриваться как покровительница Русской земли. Ее прославление приобретало широкое общественное значение, оказывалось прославлением Русского государства. Интерес к Вселенским соборам, которые возглавлялись византийскими императорами, связан не только с церковными соборами «на еретиков», созывавшимися в это время в Москве, но и общественно-политическими теориями конца XV в. о роли «боговенчанного» царя, о границах его власти и о его обязанностях перед своим народом. Общественные и политические вопросы, поставленные в XV в., в росписях Ферапонтова монастыря подняты на высоту широких обобщений, переданы в форме одухотворенных художественных образов.

Чрезвычайно интересным фактом является то, что ферапонтовские композиции отличаются от всех известных греческих и славянских памятников.²⁶ Каково же своеобразие «прочтения» Дионисием этого произведения, как подошел ферапонтовский мастер к теме, что увлекло его в ней, какие стороны он передал в росписи, что изменил и добавил — ответ на эти вопросы может помочь несколько уяснить особенности Дионисия как художника.²⁷

К сожалению, сравнение росписей Дионисия с композициями на ту же тему, созданными другими мастерами, оказывается неизбежно случайным, так как акафистные циклы дошли до нас далеко не все или сохранились неполностью. Многие памятники недоступны для обозрения и остаются до сих пор не опубликованными.²⁸

²⁵ Закономерно, что в Ферапонтовом храме нет сцен жития богоматери. Нет и Успения. Даже Рождество богородицы вынесено на внешнюю стену здания.

²⁶ И. Е. Данилова. Иконографический состав..., стр. 122. Г. Сотириу считает, что различная иконография Акафиста объясняется различиями архетипов, созданных в разных центрах (Г. Сотириу. Христианская византийская иконография, стр. 15).

²⁷ В Ферапонтове Дионисий работал не один. В. Н. Лазарев (см.: Дионисий и его школа, стр. 524) на основании стилистического анализа находит, что там работало не менее четырех художников. Однако несомненно, что замысел росписей и их композиции принадлежали одному Дионисию. Поэтому в рамках данной статьи нет нужды разбирать отдельно руку разных художников, работавших над воплощением его замысла.

²⁸ При сравнении живописного цикла Ферапонтова монастыря с другими композициями на ту же тему были использованы следующие материалы.

Миниатюры: Греческий акафист конца XIV—начала XV в., ГИМ, собр. Синодальной библиотеки № 429 (фотографические снимки с миниатюр греческих рукописей Синодальной Патриаршей библиотеки. Изд. Московского Публичного музея, т. 1, М., 1862); Греческий акафист XVI в. б. Петербургской Духовной академии (местонахождение рукописи в настоящее время неизвестно) (Н. В. Покровский. Евангелие в памятниках иконографии. СПб., 1892, стр. 16, 23, 30, 43, 61—62, 82, 105, 125, 139, 406, рис. 64, стр. 139); Болгарский акафист при Псалтыри Томича середины XIV в. ГИМ, № 2752 (М. В. Щепкина. Болгарская миниатюра...). Сербский акафист при Прибынской Псалтыри начала XV в., Белградский акафист начала XVII в. (J. Strzygowski. Die Miniaturen des Serbischen Psalters ... in München); Грузинский акафист XVII—начала XVIII в., Тбилиси, Музей Грузии, фонд А907; К. Истомин. Акафист 1695 г. ГПб., F I, 142.

Настенные росписи: Фессалоники, церковь св. Николая, XIV в. (А. Ксангопуло. Фрески церкви св. Николая в Фессалониках. Афины, 1964, рис. 93—104 и 175. На греческом яз.); Дечаны, 1348 г. (V. R. Petkovic. La peinture Serbe de Moyen Age. Beograd, 1934, p. 45, pl. CXXXV). Росписи Маркова монастыря около 1370 г. (Л. Мирковић и Ж. Татић. Марков манастир. Нови Сад, 1925); росписи храма Пантанассы в Мистре, 1428—1445 гг. (G. Millet. Monuments de l'art byzantins de Mistra. Paris, 1910); Трапезная святого Афанасия в Лавре, 1512 г., Моливоклисы, 1536, Дохари, 1568, и Хиландар, 1621 г. (G. Millet. Monuments de l'Athos, I, Les peintures. Paris, 1927, pl. 145—147, 155, 241, 299); Нарфик Ватопедского собора XVII в. (Н. П. Кондаков. Македония. Археологическое путешествие,

Поскольку песни Акафиста по содержанию повествовательных частей подразделяются на две половины — связанные с евангельской историей и содержащие только рассуждения и славословия, то целесообразно рассматривать сначала живописное воплощение первых двенадцати песен, а затем последних двенадцати. Однако в пределах каждой из этих двух частей удобно не придерживаться последовательности песен.

При изображении первых песен художники обычно использовали традиционную иконографию тех евангельских сюжетов, которые лежали в основе этих песен. Дионисий шел по тому же пути, но в ряде композиций он тщательно отобрал только те моменты, которые отражали саму песню.

Так, в иконе 4 (песня 7) говорится о том, что пастыри услышали ангелов, поющих о рождении Христа. Дионисий отказался от развернутой картины Рождества Христова, которую зачастую давали другие художники как иллюстрацию к этой песне.²⁹ В центре композиции он изобразил Богоматерь. Она сидит за яслями, в которых лежит младенец. Правой рукой она указывает на Христа, левой придерживает ясли. Слева среди горок стоят юноши-пастыри, над их головами — ангелы. Первый пастырь смотрит на младенца, а два последних подняли голову и, обернувшись к ангелам, напряженно прислушиваются к их песне.

СПб., 1909); Воронеж, после 1500 г., 1530 г., Молдовы, Сучевцы, 1582—1584 г. (J. D. Ștefănescu. L'évolution de la Peinture Religieuse en Bucovine et en Moldavie. Album. Paris, 1928, pl. XLIV, LI, LXXXV). Voroneț Fresques des XV^e et XVI^e siècles (Trésors de l'art Roumain). Bucarest, s. d. pl. 91, 92; C. Nicolescu. Mănăstirea Moldovița. București, 1965, pl. 27.

Русские настенные росписи: Смоленский собор Новодевичьего монастыря, XVI в. (Л. С. Ретковская. Смоленский собор Новодевичьего монастыря. Госкультпросвет, М., 1954); Успенский собор Московского Кремля, XVII в.; Успенский собор Кирилло-Белозерского монастыря, XVII в.; Софийский собор в Вологде, XVII в.; церковь Успения Княгинино монастыря во Владимире, XVII в.; церковь Иоанна Предтечи в Рошене в Вологде, начало XVIII в.

Иконы со сценами Акафиста на клеймах: Одигитрия из церкви Евстрафия Плскиды (Н. П. Кондаков. 1) Памятники христианского искусства на Афоне, рис. 46; 2) Иконография Богоматери, т. II, рис. 99); икона «Акафист» из Музея византийского искусства в Константинополе (Г. Сотирiu. Христианская византийская иконография, рис. 20).

Русские иконы: иконы со сценами Акафиста на клеймах: «Похвала» из Кирилло-Белозерского монастыря, начало XVI в., Гос. Русский музей, № 1834; «Похвала» из Успенского собора в Коломне XVI в. (фотография в фототеке Гос. Третьяковской галереи, № 727/62); Благовещение из Благовещенского собора в Солевичегодске (Н. Макаренко. Искусство древней Руси у Соли Вычегодской. Изд. «Свободное искусство», Пгр., 6 г., стр. 23, рис. 16); Троица ветхозаветная с бытием, 2-я половина XVI в., Гос. Третьяковская галерея, № 22380 (В. И. Антонов, Н. Е. Мневта. Каталог древнерусской живописи. Опыт историко-художественной классификации, т. 2. Изд. «Искусство», М., 1963); «Похвала» Строгановских писем, XVII в., Рогожского кладбища (Снимки древних икон и старообрядческих храмов Рогожского кладбища в Москве. М., 1913, рис. 48); «Умиление» Строгановских писем XVIII в., двусторчатый складень в ризнице Троице-Сергиевой лавры; Благовещение Устюжское, XVII в., в Благовещенском соборе Московского Кремля; Благовещение Я. Казанца, Г. Кондратьева, С. Ушакова, 1659 г., в церкви Троицы в Никитниках в Москве (Г. Филимонов. Симон Ушаков и современная ему эпоха русской живописи. М., 1873); Богоматерь Оглавная типа Корсунской обратной (Н. П. Лихачев. Материалы для истории русского иконописания. Атлас снимков. Т. II. СПб., 1906 (далее: Н. П. Лихачев. Материалы...), рис. 516); Благовещение в Успенском соборе Троицкой лавры, начало XVIII в. (Н. П. Лихачев. Материалы..., т. II, рис. 481); «Похвала» — гравюра (Д. Ровинский. Русские народные картинки, кн. III. СПб., 1881, стр. 466—467, № 1202). Богоматерь Тихвинская XV в. (?). Псковский музей.

²⁹ Полную схему «Рождества» с омовением младенца, с волком и ослом, стоящими за яслями, мы находим в Греческом акафисте XVI в., на иконах «Похвала» Гос. Русского музея, № 1834, Богоматерь Тихвинская Псковского музея и др.

Художнику удалось точно передать слова Акафиста «пастухи слышат поющих ангелов». Но роспись Дионисия — не только иллюстрация первых строк. Мастер Ферапонтовских фресок передал саму форму песнопения, его ритмичность, радостную настроенность его возгласов. В его фреске звучат слова лирической части песнопения: «небесная срадуются земным», «земная сликовствуют небесным». Вся композиция — песня в зрительных образах. В ритме линий, в нежных, словно приглушенных тонах красок, в благоговейных жестах Марии и пастырей, в фигуре глубоко задумавшегося Иосифа столько гармонии, что живопись воспринимается как музыка. Гармоничность росписей Дионисия передает восприятие художником мира, в котором он видит красоту и упорядоченность.

Греческие и южнославянские живописцы, используя иконографические схемы древних евангельских циклов, представляли живые, полные драматизма сцены и вводили в них элементы жанра.³⁰ Дионисий писал свои росписи в традициях русского искусства школы Андрея Рублева. Он создавал обобщенные, лаконичные композиции, чуждые обыденности, но полные мысли и чувства. Таковы его Бегство в Египет и Сретение (песни 11 и 12 Акафиста).

Бегство в Египет изображает икос 6 — «Воссиявший во Египте просвещение истины». Сцена полна покоя. Богоматерь, сидя на белом ослике, держит младенца на руках. Впереди идет Иаков, сзади — Иосиф. Мафорий на Богоматери особенно интенсивного темно-малинового цвета, а горки на заднем плане кажутся исполненными сверкающего света. Этот свет, исходящий от Богоматери, по мысли художника, принес «просвещение истины», отогнал «лжи тьму», низверг идолов, изображенных в виде маленьких, темных фигурок демонов, падающих со стен города, символизирующего Египет. Средствами живописи Дионисий выразил веру в победу света и правды.³¹

В то же время Дионисию чужда присущая повествовательным частям самого песнопения отвлеченность, которая зачастую приводила художников к столь же отвлеченным, надуманным композициям.³² Характерно, например, что он изображает кондак 3 (песню 4) «Сила высшего осени тогда к зачатию...» сценой Благовещения, а не символическим изображением Воплощения, которое мы видим на многих миниатюрах.³³

Росписи Ферапонтова храма отличаются спокойствием, уравновешенностью. В них нет сильной экспрессии. Но они и не статичны. Напротив, каждая линия передает легкое, сдержанное движение, полное грации.

Больше всего движения в сцене путешествия волхвов на слова кондака 5 (песня 8). Оно передано не только развевающимся плащом последнего всадника, поэю первого волхва, указывающего рукой вверх и оборачиваю-

³⁰ См.: И. Е. Данилова. Иконографический состав..., стр. 122—123.

³¹ У южнославянских художников за жанровыми деталями пропадало победное наступление света на тьму. В Дечанах, например, Богоматерь, сидя на ослике, оборачивается к идущему сзади Иосифу и протягивает руки к младенцу, который в свою очередь тянется к ней. Иаков ведет ослика за узды. Из города выходят две фигуры в царских одеждах. В Болгарском акафисте свет передан многоцветным ореолом вокруг младенца, что не соответствует в целом очень жизненно переданной сцене.

³² Так, иллюминатор Греческого акафиста № 429, воспроизводя песню 11, изобразил Богоматерь, идущую в сиянии к городу. Евангельский эпизод, воспринимавшийся как конкретный исторический факт, он заменил отвлеченным символом.

³³ Например, в Греческом, Болгарском и Сербском акафистах, в росписях Маркова монастыря. Эта традиция сохранилась и в XVII в. (Грузинский акафист, роспись Афона). В русских памятниках, как и в Ферапонтове, изображалось Благовещение.

щегося к своим спутникам, но и всем построением сцены: Дионисий сдвинул всадников чуть-чуть влево, склонил горки в сторону, противоположную движению, и построил композицию по диагонали. Впечатление движения создается и связью композиции с архитектурой самого храма: изогнутая линия свода, идущего после этой сцены, словно продолжает свободный бег. Эта фреска написана особенно легко и вдохновенно. Три поколения людей — старец, средовек и юноша — в радостном, трепетном ожидании путешествуют в поисках истины.

Творчеству Дионисия присуща самоуглубленность. Не изображая психологии действующих лиц, он передает их душевное состояние, их чувства. В сцене возвращения волхвов на слова кондака 6 (песня 10) «Проповедници богоноснии...» волхвы медленно, спокойно едут на стройных конях. Они полны сошедшей на них благодати, они обрели истину, познали красоту и умиротворение.³⁴

Внутреннее состояние людей Дионисий передает не экспрессивными жестами или стремительными движениями, а цветом и четкой, отточенной линией.

Например, в сцене поклонения волхвов (икос 5, песня 9) против белой розовой стены, словно освещенной лучами только что поднявшегося солнца, на престоле цвета интенсивно-желтой охры сидит Богоматерь с младенцем, а перед ней, отграниченные от нее фоном еще не озаренных светом желтых, нарядных горок, стоят волхвы, благоговейно склонив головы и простирая ей свои дары. Вся роспись построена на соотношении разной интенсивности охристых и розовых тонов, которые передают настроение действующих лиц. У волхвов — праздник, у Богоматери — свет и радость.

В сцене Целование Марии и Елизаветы на слова икоса 3 (песня 5) Дионисий передал общее чувство двух женщин — Марии, будущей матери Христа, и Елизаветы, ожидающей его предтечу Иоанна, написав их одинаково юными, прекрасными и стройными и объединив их одной линией.³⁵

В своих композициях Дионисий отразил радость, высокую идеальную любовь, взаимное уважение, сознание правоты и человеческого достоинства. Художник изобразил именно эти чувства, даже если текст Акафиста давал ему возможность представить и другие ощущения. Например, в словах кондака 4 (песня 6) «бурю внутрь имея помышлений сумнительных, целомудренный Иосиф смятятся...» заключены тревога, волнение. Иосиф исполнился сомнений в целомудрии Марии, в его душе поднялась «буря», и, только поняв чудо зачатия, он склонился перед нею, «рече: аллилуйя».³⁶

³⁴ Многие композиции на эту тему точнее придерживаются текста песни: «проповедавши тя, Христа, всем», что вовсе опущено в Ферапонтове. В Дечанах, например, три всадника едут через мост, ведущий к воротам Вавилона, откуда к ним выходит народ. В храме Пантанассы в Мистре волхвы собрали целую толпу и, живо жестикулируя, рассказывают ей о происшедшем. В Болгарском акафисте волхвы стоят перед Иродом. Но все эти художники не передают душевного состояния самих волхвов.

³⁵ См. разбор этой композиции в кн.: Б. В. Михайловский и Б. И. Пуринцев. Очерки..., стр. 46 и 171, прим. 24. Дионисий следует русским традициям. Ср. встречу Марии и Елизаветы в Киевской псалтыри 1397 г. (М. В. Алпатов. Всеобщая история искусств, т. III, рис. 100) и ту же сцену в Греческом акафисте № 429.

³⁶ Текст кондака 4 основан на Первоевангелии Иакова, гл. XIV (см.: И. Я. Порфирьев. Апокрифические сказания о новозаветных лицах и событиях по рукописям соловцевкой библиотеки. СПб., 1890, стр. 142—143).

Дионисий, как правильно заметила И. Е. Данилова, выбрал не первые строки, а последние.³⁷ Он передал не смятение, негодование, сомнение Иосифа, а его признание правоты Марии. И Мария отвечает ему сдержанно и спокойно.³⁸

Наиболее ярко проявляется творческая индивидуальность Дионисия в композициях на тему второй части Акафиста (начиная с песни 13). В них он был особенно свободен. Средствами живописи он воспроизвел отвлеченные понятия. Они стали конкретными, превратились в ясные художественные образы, полные глубокого содержания, согретые чувством человека, много испытывавшего, знавшего скорби и радости окружавших его людей.

Часто он использовал старые, давно разработанные сюжеты, но всегда переосмыслил их по-своему. Такова композиция на тему кондака 12 (песня 22) «Благодать дати восхотев...». Текст этой песни основан на апокрифе: Адам после изгнания из рая должен был дать кабальную запись сатане, чтобы иметь право обрабатывать землю, на которой властвовал дьявол. Христос, спустившись в ад после воскресения, разорвал запись Адама и освободил человечество от вечного порабощения.³⁹

Дионисий для передачи этой песни избрал распространенную в древнерусском искусстве композицию Сошествие во ад, но видоизменил ее: Христос не только поднимает из гроба Адама, но и вырывает из лап дьявола развернутый свиток — кабальную запись. Соединив тему Выведение праведных из ада с уничтожением долгового обязательства, он вдохнул новое содержание в старую тему и подчеркнул основную мысль — освобождение человечества от тяготевавшего над ним проклятия.⁴⁰ Христос, стоящий на поверженных вратах ада, облаченный в золотистые, сверкающие ризы, полон духовной силы. Он — олицетворение добра. Фигурка дьявола почти подобострастна. Зло лишилось своей власти. Человек свободен.

Дионисий использует старые сюжеты, осмысляя их по-новому и в ряде других композиций.

Так, на своде в северо-западном углу Ферапонтова храма мы находим знакомый по многочисленным иконам Деисус. «Деисус» означает «моление». Согласно известному апокрифу «Хождение богородицы по мукам»,

³⁷ И. Е. Данилова. Иконографический состав..., стр. 122.

³⁸ См. разбор этой композиции в кн.: Б. М. Михайловский и Б. И. Пурیشهв. Очерки..., стр. 47. Примечательно наблюдение Н. П. Кондакова, что фигуры Марии и Иосифа в русском подлиннике выше, благороднее сравнительно с греческим оригиналом, который представляет движения Иосифа вульгарными (Н. П. Кондаков. Памятники христианского искусства на Афоне, стр. 99—100).

³⁹ Интересно, что впоследствии Иван Пересветов, публицист времен Ивана Грозного, использовал этот апокриф как основание против кабалы. Никто не имеет права никого «закабалить», писал Пересветов, поскольку сам Христос разорвал кабальную запись Адама (Сочинения И. Пересветова. Изд. АН СССР, М.—Л., 1956, стр. 181).

⁴⁰ Иллюстрации этого кондака, выполненные другими художниками, можно подразделить на два типа. Первый тип — буквальное воспроизведение слов Акафиста «разорвав рукописание»: Христос стоит между апостолами с разорванной записью Адама в руках. В иллюстрациях этого типа есть только символ, они застыли и статичны. Такова иллюстрация к этой песне в Белградском акафисте, эта же линия продолжается в поздних памятниках — в трапезной св. Афанасия на Афоне, в Дохиари, в трапезной Хиландара, в Грузинском акафисте, на иконе «Акафист» из Музея византийского искусства в Константинополе. Второй тип иллюстраций основывался на общем содержании кондака. Художники изображали выведение праведных из ада. Однако в этих изображениях нет записи Адама, и поэтому текст иллюстрирован неполно (Греческий акафист № 429, Болгарский акафист). В монастыре Молдовицы изображено Сошествие во ад в обычном переводе. Следует заметить, что в русских изображениях песни 22 повторяется иконография, принятая Дионисием, а в поздних памятниках рукописание Адама встречается и вне связи с Акафистом.

Богоматерь, спустившись в ад, исполнилась жалости к грешникам и стала просить Христа об их помиловании.

В центре композиции Дионисия на фоне розовой стены сидит на троне Христос. По сторонам трона, как это принято изображать в Деисусе, стоят Богоматерь и Иоанн Предтеча. Доброта, свойственная искусству Дионисия, особенно ощущается в этой фреске. Христос изображен здесь не строгим и мудрым судьей, благословляющим одной рукой, а в другой держащим Евангелие. Его правая рука отставлена в ораторском жесте, словно он прислушивается к мольбам. Позы Богоматери и Предтечи полны достоинства. Мольба о помиловании грешников выражена только легким наклоном головы и протянутыми руками. В Предтече нет и следа аскетизма. Обычная одежда пустытника — власьяная милоть — заменена античным хитом и гиматием. У ног Богоматери и Иоанна контуром нанесены поднимающиеся из-за горok коленопреклоненные фигуры.

Композиция Дионисия отличается от обычных Деисусов тем, что наверху, на небе, написан медальон с поясным изображением Христа в белых сияющих ризах. Медальон поддерживают два летящих ангела, напоминающие тех, которые писались в сценах Вознесения. Повторное изображение Христа передает слова икоса 8 (песня 15) «Весь бе в нижних и в вышних...». На слова икоса 8 и написана эта сцена. Сложные рассуждения Акафиста о единстве божественной и человеческой сущности Христа переданы композиционным единством всего изображения. Но связь между небом и землей представлена художественными образами, которые были доступны и понятны каждому простому человеку: за светлорозовой оградой рая благородные, спокойные Богородица и Иоанн Креститель молят Христа о людях, которые живут на земле. Дионисий передал не только богословскую часть икоса, но и его лирически-взволнованные возгласы: «Радуйся, ею же отверзся рай, радуйся, ключу царствия Христова, радуйся, надеждо благ вечных...». Расположение этой сцены возле западной стены с изображением Страшного суда подчеркивает вложенное в нее содержание, усиливает эмоциональное воздействие.⁴¹

В икосе 9 (песня 17) «Витии многовещанные, яко рыбы безгласные...» говорится, что витии оказались безгласными, как рыбы, не будучи в силах объяснить, как могла Мария, оставаясь девой, родить сына. Дионисий все внимание сосредоточил на Марии. Он создал образ удивительной духовной чистоты. Она сидит на золотом престоле так легко, что, кажется, только слегка касается сидения. Обе ее воздетые руки обращены ладонями к зрителю, словно высшая благодать нисходит на нее. Она одна. С ней нет младенца. Дионисий подчеркивает, что она — дева.⁴² Темный мафорий покрывает ее голову, покатые плечи, грудь и спадает на спину, открывая спереди лазоревое платье. Спокойная, вся обращенная к людям, она отражает слова возгласов девятого икоса, сравнивающих ее с «кораблем» для тех, кто хочет «спастися», с «пристанищем житейских плаваний». Дионисий никого не поместил подле нее, как это сделал мастер, расписавший Смоленский собор Новодевичьего монастыря и как впоследствии стал предписывать русский подлинник.⁴³ Мария в изображении Дионисия настолько внутренне просветленная, что никто не мо-

⁴¹ Ни в одном из известных нам изображений икоса 8 вне России не встречается композиции Деисуса. В русских памятниках эта композиция обычна.

⁴² См.: Д. Айналов и Е. Редин. Киево-Софийский собор. СПб., 1889, стр. 40.
⁴³ Н. П. Кондаков. Памятники христианского искусства на Афоне, стр. 99—100. По святителю по сторонам Богоматери изображено на иконах: «Похвала» Успенского собора Московского Кремля, «Похвала» Гос. Третьяковской галереи, № 12110, «Похвала» XVII в. на Рогожском кладбище в Москве.

жет занимать место рядом с нею. Этот внутренний духовный свет художник передал нежной прозрачностью светлых розовых тонов архитектурного фона, словно озаренного Марией, и ослепительной белоснежностью ступеней, поднимающихся к ее престолу.

У ног Марии два витии. Один из них (его фигура наполовину утрачена при растеске окна), не выдержав ее лучезарного сияния, пал на землю. Другой одет в богатое, светлое одеяние. Белый колпачок на голове показывает, что это не христианин, это «баснотворец». Меньшие размеры его фигуры по сравнению с фигурой Марии передают его ничтожность. Он идет, словно «увядая». Его слабеющие колени подгибаются. В лице испуг и смятение. Он бессильно свертывает свиток своих «афинейских плетений». Он побежден. Так богословский догмат о непорочном зачатии перерастает в широкую философскую мысль о превосходстве и торжестве духовной чистоты, благородства и доброты.⁴⁴

Чрезвычайно интересны изображения песен, построенных на символах и метафорах. Дионисий точно и образно передал символику и органически сочетал ее с соответствующей композицией.

На фреске «Стена еси девам» (икос 10, песня 19) Мария стоит на фоне стены, опустив руки на головы прекрасных дев, словно защищая и благословляя их. Трудно себе представить что-либо более выразительное, чем этот жест. Стена, замыкающая композицию, «усиливает символическую тему покровительства, защиты».⁴⁵ Ни в одной другой иллюстрации этого икоса до Дионисия мы не найдем ни столь наглядно воспроизведенного символа, ни столь выразительного жеста Марии.⁴⁶

Эмоциональное воздействие композиции «Стена еси девам» усиливается тем, что она изображена на склоне одного из столбов. Создается впечатление, словно Мария склоняется не только над девами на фреске, но и над людьми, стоящими в храме под росписью. Люди втягиваются в композицию, как бы дописывают строфу песни, где говорится, что Богородица — стена не только девам, но всем, к ней прибегающим.

Другим замечательным примером образной передачи метафоры является иллюстрация икоса 11 (песня 21) «Светопримная свеча» (рис. 1). На невысоком подножии стоит стройная юная Дева. Тонкими руками с длинными пальцами она держит горящую свечу. Сама ее фигура с легким наклоном головы напоминает трепетное пламя свечи.

У ног ее «тьма», но не черная, а серебристо-серая, уже освещенная «лучом разумного солнца». Люди, уже свободные от «греховной скверны», в светозарно-белых одеждах, полные «тайного веселия», поднимаются к Богоматери. Она контрастно выделяется в своем лазурном платье на фоне розовых горок с белыми лещадками. Двое пророков, также

⁴⁴ Совсем иное восприятие мы видим в Марковом монастыре. Там художник, создавший очень индивидуализированные образы витий, изобразил Богоматерь, тяжело, весомо стоящую между мудрецами и держащую символ чудесного воплощения — образ Христа в двух четырехугольных славах.

⁴⁵ Б. В. Михайловский и Б. И. Пуришев. Очерки..., стр. 45.

⁴⁶ На миниатюре Болгарского акафиста Богоматерь в позе «нерушимой стены», т. е. подняв вверх руки, стоит между двумя витыми столбами с перекинутым между ними карнизом. В той же позе изображена Богоматерь на иконе «Похвала» Гос. Русского музея, № 1834. Конечно, жест Марии был понятен зрителям средних веков, но жест этот сам по себе чисто условен. Он всецело связан с иконографической традицией и понятен только благодаря ей, тогда как жест на фреске Дионисия очень естествен, человечен и ясен. В более поздних памятниках (в Успенском соборе Московского Кремля, на иконе Благовещения из Благовещенского собора Московского Кремля) художники вкладывали в руки Марии покров, усиливая тем самым символ защиты. То же предписывает и русский подлинник (см.: Н. П. Кондаков. Памятники христианского искусства на Афоне, стр. 99—100).

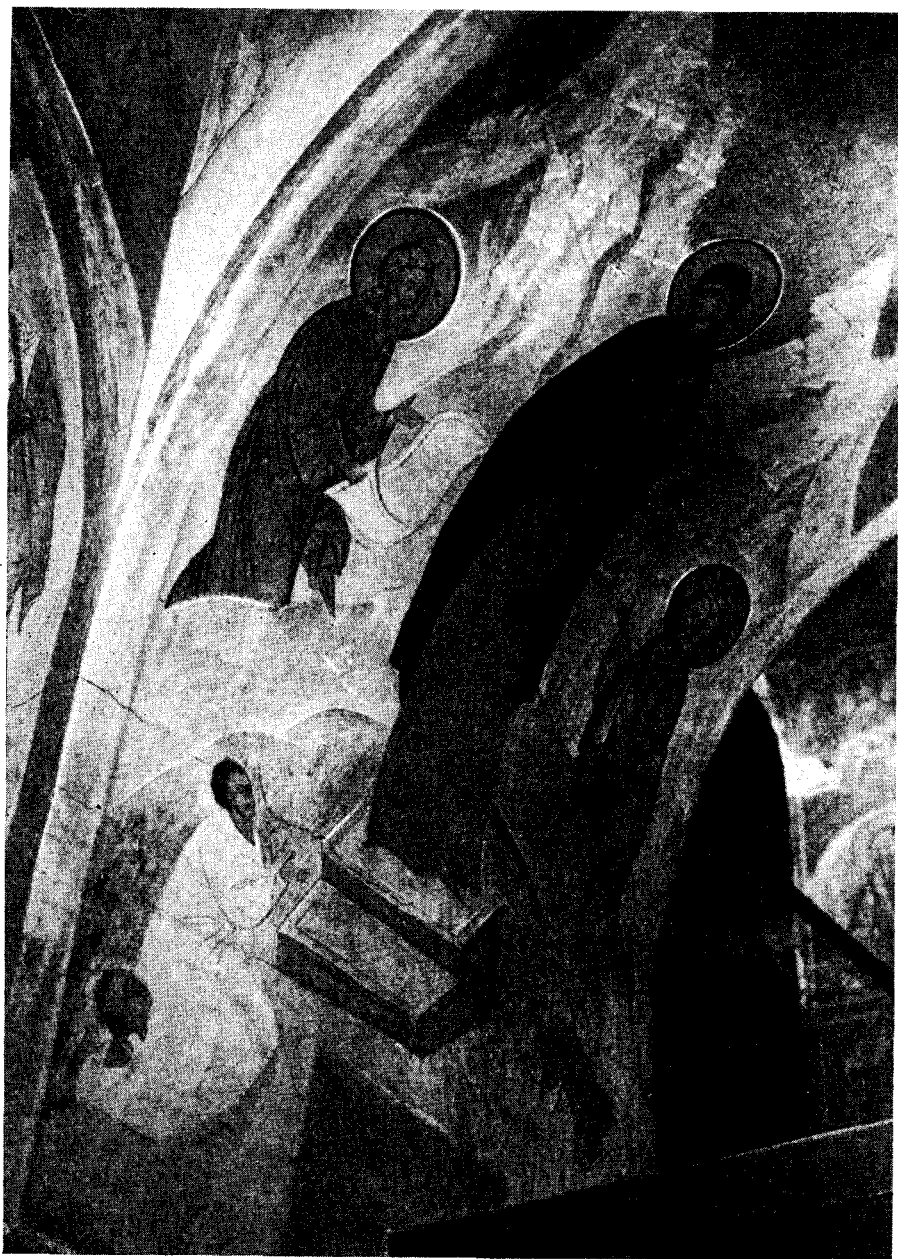


Рис. 1. Песня 21 Акафиста. Феропонтов монастырь (восточный склон северо-западного столба).

в лазоревых хитонах, в серых и лиловатых одеждах, связывают ее с поднимающимися к ней людьми.

Интересно передана Дионисием метафора «Акафиста» и в иллюстрации к икосу 12 (песня 23) «Поюще твое Рождество, славим тя вси яко одушевленный храм...». Дионисий изобразил белый одноглавый храм, к которому торжественно движется процессия людей всякого звания. Из середины храма поднимается Богоматерь с младенцем. Ее темно-пурпуровый, почти коричневый мафорий четко выделяется на фоне белоснежного здания. Стоящий подле святителя несколько закрывает ризою храм, так что линия здания продолжает линию фигуры Богоматери и сравнение с «одушевленным храмом» передается предельно образно.

Исключительно праздничны последние две композиции на слова кондаков 13 и 1 (песня 24 и введение) «О всепетая мати» и «Взбранной воеводе» (рис. 2). Обе фрески словно пронизаны светом. На первой сцене изображен крестный ход. В центре стоит диакон в светло-лиловом стихаре. Он несет икону Одигитрии так, как ее носили в Царьграде.⁴⁷ Налево — патриарх и царь Ираклий со свитой, направо — царица с группой женщин в светлых, богатых одеждах. Сцена воспринималась как историческая композиция: царь Ираклий и патриарх Сергий прославляют Богоматерь после одержанной победы над врагами.

В последней композиции — «Взбранной воеводе» — на фоне белых и нежно-розовых палат, над которыми высится киворий, диакон кадит икону Одигитрии, поднятую на древке, вставленном в жемчужно-серый кладезь с интенсивно-голубой водой. На диаконе сверкающе белый стихарь — кажется, только Дионисий мог писать такой ослепительно белый цвет. За диаконом, сливаясь с его облачением, также одетый в белую ризу, стоит священник. Слева по отношению к зрителю находится группа людей со святителем и юношей на первом плане. Радостная светлость общего тона всей композиции оттеняется темно-малиновыми, почти коричневыми крестами на светлой фелони святителя и интенсивным тоном мафория на иконе Одигитрии. Сцена изображает самый торжественный момент службы, когда при пении «Взбранной воеводе» диакон и священник кадят весь храм.⁴⁸ Так слил художник свою роспись с богослужебным действием. Последняя композиция Дионисия — победная, ликующая песня: восторжествовала правда, тьма рассеялась, и вот собравшиеся люди поют светлый гимн.

Постепенное нарастание мажорного тона, усиление света композиций, пока белый цвет не начинает ослепительно сверкать, наблюдаются не только в акафистном цикле. Так же решены и Вселенские соборы.

Представляется неправильным считать, будто для художников, расписывавших Ферапонтов храм, «моменты чисто декоративные имели большее значение, нежели идейная и эмоциональная сторона образа», что в них «обнаруживается некоторое безразличие к смысловой стороне росписи».⁴⁹ Напротив, цвет, изысканность силуэтов, «декоративность» Дионисия насыщены содержанием, полны мысли и никогда не служат целям просто украсить внутреннюю поверхность здания. Недаром современ-

⁴⁷ См.: М. В. Щепкина. Изображение исторических лиц в шитье XV в. М., 1954, стр. 14. (Гос. Исторический музей, Памятники культуры, вып. 12).

⁴⁸ А. Дмитриевский. Богослужение в русской церкви в XVI в., стр. 203. В целом ряде более поздних росписей и икон мы находим изображение рассказа «Повести о неседальном» — опускание ризы Богоматери в море, буря и гибель вражеских ладей.

⁴⁹ В. Н. Лазарев. Дионисий и его школа, стр. 520; И. Е. Данилова. Живопись конца XV—начала XVI в. Дионисий (в кн.: История русского искусства, т. I Изд. «Искусство», М., 1957, стр. 106).



Рис. 2. Песня-24 Акафиста (деталь). Феропонтов монастырь (северная стена).

ники называли Дионисия не только «преизящным» и «пресловущим», но и «хитрым», т. е. мудрым, живописцем.⁵⁰

На последующих русских фресках и иконах вплоть до лубочных картин XIX в. мы находим те же иконографические схемы, что и в Ферапонтове. В греческих и южнославянских странах развитие шло по другим путям. Лишь в церквях Буковины иногда можно встретить иконографически близкое решение некоторых композиций.

Вот несколько примеров. Икос 7 (песня 13) «Нову показа тварь явился зиждитель нам» передан в Ферапонтове и в последующих русских памятниках просто и наглядно: Христос-зиждитель указывает ученикам на раскрытое Евангелие — символ своего учения; Евангелие и есть та «новая тварь», т. е. творение, о котором поется в песне. Вне России изображалась или Богоматерь, показывающая людям младенца, или Христос, стоящий среди епископов и апостолов.⁵¹ Для кондака 8 (песня 14) «Странное рождество видееше...» до XVII в. в России повторяется иконография, принятая Дионисием: преподобные стоят «руки молебно» и взирают на Богоматерь «Знамение» в небесах (т. е. на символ «воплощения сына божия»).⁵² Русские художники, как и Дионисий, изображают Шествие на Голгофу на слова «Спасти хотя мир...» (кондак 10, песня 18), тогда как в греческих, сербских и афонских памятниках принято изображать Сошествие во ад.⁵³

Отражая кондак 11 (песня 20) «Пение всяческое побеждается...», художники других стран изображали Христа, окруженного епископами и учениками, Дионисий сохранил этот тип. Он также написал Христа стоящим между двумя святителями, но внизу он прибавил колодец, возле которого сидят ищущие духовного очищения люди. В русских памятниках мы часто находим этот мотив.⁵⁴ Для кондака 9 (песня 16) «Всякое естество ангельское удивися...» в памятниках вне России изображалось или Рождество в несколько измененном переводе, или Богоматерь с младенцем,

⁵⁰ В. Т. Георгиевский. Фрески Ферапонтова монастыря, стр. 21.

⁵¹ Христа, указывающего на Евангелие, мы находим в Смоленском соборе Новодевичьего монастыря, на иконах «Похвала» Гос. Русского музея, № 1834, «Похвала» Успенского собора в Московском Кремле, в росписях Успенского собора в Кириллове, на иконе «Умиление» из ризницы Троицкой лавры. Эта композиция предписывается и русским подлинником. На иконе «Похвала» Гос. Третьяковской галереи, № 12110, Христос указывает апостолам на аналой, но книги на нем нет. Богоматерь с младенцем изображена в рукописях Греческого, Болгарского и Сербского акафистов и на иконе XVII в. из церкви Евстафия Плакиды. Такую же композицию под влиянием греческих образцов дает К. Истомин. Явление Христа мы видим в росписях в Дечанах, Матейче, Маркове монастыре, в храме Пантанассы в Мистре, в трапезной св. Афанасия на Афоне. Иногда изображалась проповедь отрока Христа во храме: икона Богоматери Оглавной типа Корсунской обратной из собрания Н. П. Лихачева и Грузинский акафист.

⁵² В. Н. Нечаев обратил внимание на то, что жест Богоматери в «Знамени» отклоняется от обычного: ее правая рука указывает на младенца, призывая стоящих внизу петь «аллилуйя». В других иллюстрациях Акафиста, замечает он, «Знамение» изображено в обычном типе. В XVII в. иконография песни 14 значительно усложняется. В росписях других стран мы видим совсем иное изображение этой песни. См.: J. Myslivec. Ikonographie Akathistu Panny Marie.

⁵³ Из известных нам памятников только в румынских храмах, в Хоморе и Молдове, мы находим, как у Дионисия, Шествие на Голгофу. Но художественные качества этих фресок неизмеримо ниже.

⁵⁴ Очень близок колодец на иконе «Похвала» (Гос. Русский музей, № 1834). Необычайно экспрессивно показано исцеление у источника на иконе «Похвала» в Успенском соборе в Кремле. Однако в русской живописи чаще встречается поклонение иконе Спаса — Смоленский собор Новодевичьего монастыря, икона «Похвала» Гос. Третьяковской галереи (№ 12110), «Троица с бытием» Гос. Третьяковской галереи (№ 22380), икона «Умиление» в ризнице Троицкой лавры, «Благовещение» в Успенском соборе в Троицкой лавре.

окруженная ангелами. У Дионисия мы видим Христа в миндалевидной славе, на фоне которой стоят ангелы и парят серафимы. Подобная композиция с некоторыми видоизменениями будет использована для этой песни остальными русскими художниками.⁵⁵

Встает очень интересный вопрос, сложилась ли иконография «Акафиста» в Ферапонтове или еще раньше, в Москве, в памятниках, не дошедших до нашего времени. Очевидно, В. Н. Нечаев прав, когда сомневается в том, чтобы Дионисий стал применять в Белозерском краю совершенно новые решения росписей и чтобы далекий Ферапонтов монастырь мог служить образцом для подражания.⁵⁶ Следует предположить, что в Ферапонтове и в последующей русской станковой и монументальной живописи был использован один и тот же образец, сложившийся в Москве в XV в.

Чрезвычайно интересно наблюдение В. Н. Нечаева, что после фресок Ферапонтова монастыря в течение всего XVI в. тема Акафиста не получила в России такого распространения, как в других странах. Ни в росписях посвященного богородице Свяяжского монастыря 1556 г., ни в Ярославском Спасо-Преображенском монастыре 1563 г. темы Акафиста нет. Это замечание требует некоторого уточнения. Сам Нечаев считает, что росписи Успенского собора Московского Кремля 1642—1644 гг., включающие Акафист, сделаны по рисункам, снятым с росписей 1514—1515 гг., выполненных, по его предположению, сыном Дионисия Феодосием, и заключает, что в них был акафистный цикл. Кроме того, согласно датировке Л. С. Ретковской, росписи Смоленского собора Новодевичьего монастыря, также включающие тему Акафиста, относятся к 1526—1530 гг.⁵⁷ Следовательно, тема Акафиста встречается в первой четверти XVI в., но она считалась новаторской, и художники второй половины XVI в., эпохи строгих регламентов, ее не разрабатывали. В XVII в. в русском искусстве Акафист получил широкое распространение. Таким образом, в живописи происходит то же явление, что и в литературе: темы, возникшие в XV в., пропадают в XVI, чтобы вновь появиться уже в XVII в.

В сложении иконографии Акафиста на московской почве могли играть значительную роль Дионисий и художники его круга. Вся деятельность Дионисия была связана с богородичными храмами, и, возможно, он уже до Ферапонтова работал над темой Акафиста. Он жил в общении с видными представителями русской общественной, политической и богословской мысли.⁵⁸ Согласно легенде, церковь Рождества богородицы в Ферапонтове была построена на «сокровища» Иоасафа, бывшего архиепископа Ростовского. В 1486 г. Иоасаф построил недалеко от Ферапонтова деревянную церковь, посвященную Ризположению, празднику, связанному, как и Акафист, с представлением о богородице как покровительнице Русского государства.⁵⁹ Приезд Дионисия в Ферапонтов может быть связан с пребыванием там Иоасафа. Последний прекрасно

⁵⁵ См.: J. Myslivec. Ikonographie Akathistu Panny Marie.

⁵⁶ В. Н. Нечаев. Акафист богородицы в росписи Ферапонтова монастыря. (Рукопись).

⁵⁷ Л. С. Ретковская. Смоленский собор..., стр. 23.

⁵⁸ О деятельности Дионисия см.: В. Т. Георгиевский. Фрески Ферапонтова монастыря, стр. 21—31; В. Н. Лазарев. Дионисий и его школа, стр. 486—492.

⁵⁹ Об Иоасафе см.: И. Бриллиантов. Ферапонтов Белозерский, ныне упраздненный монастырь. К 500-летию со времени его основания. СПб., 1899, стр. 53; Н. А. Казакова и Я. С. Лурье. Антифеодалные еретические движения на Руси XIV—начала XVI века, М.—Л., 1955, стр. 120, 128, 200, 315—320; Я. С. Лурье. Идеологическая борьба в русской публицистике конца XV—начала XVI века. Изд. АН СССР, М.—Л., 1960, стр. 242; А. И. Клибанов. Реформационные движения в России в XIV—первой половине XVI в. Изд. АН СССР, М., 1960, стр. 183, 186, 194 и др.

знал работы Дионисия в Москве и подмосковных монастырях и мог пожелать иметь в построенной им церкви Рождества изображения Акафиста.

Акафистный цикл Ферапонтова монастыря сохранил для нас художественные искания эпохи подъема московской живописи. Он показывает, что живописцы той поры решали сложные вопросы, волновавшие умы их современников, откликались на общественно-политические события и идеологические споры.

Дионисия привлекали в Акафисте именно те его стороны, за которые любили это произведение широкие народные массы. Художник отразил его образность, передал лиричность, ритмический строй. Отвлеченные догматические рассуждения он наполнил высоким, идеальным, но чисто человеческим чувством. Он устранил аскетизм, подчеркнутый в росписях многих монастырских храмов, например в Дечанах и на Афоне. Никаких картин страданий человеческих или страстей христовых нет на ферапонтовых фресках. Они создают приподнятое настроение радостного праздника. Не выходя за рамки религии, напротив, углубляя религиозную мысль, Дионисий приходит к новому восприятию мира.

В. К. ЛАУРИНА

Вновь раскрытая икона «Сошествие во ад» из Ферапонтова монастыря и московская литература конца XV в.

I

Экспозиция Государственного Русского музея недавно пополнилась вновь расчищенной иконой «Сошествие во ад» из собора Рождества богородицы Ферапонтова монастыря.¹ Она относится к лучшим образцам московской школы живописи и была, по всей вероятности, написана между 1500 и 1502 гг., в период создания иконостаса собора,² во время работы над его росписью Дионисия с сыновьями.

Необычайно высокие художественные достоинства иконы в сочетании с данными о ее происхождении уже дают основание для публикации вещи. Однако «Сошествие во ад» из Ферапонтова монастыря привлекает нас не только как замечательное произведение живописи круга Дионисия, но и как образец очень редкого извода, позволяющий связать этот памятник с определенным направлением в московской литературе XV в.

Отправной точкой при сложении иконографии Воскресения в виде Сошествия во ад послужили, как известно, Псалтырь, Послания апостола Петра, вторая часть апокрифического Евангелия Никодима и некоторые другие сочинения, возникшие под влиянием последнего. Из них, как отмечает И. Я. Порфирьев,³ особенного внимания заслуживают «Слово о сошествии Иисуса Христа во ад» Епифания Кипрского и «Слово» Евсевия Александрийского. В дополненном и переработанном виде эти сказания получили отражение в общепринятой церковной литературе: в песнопениях Троицы цветной, акафистах и канонах.

¹ Икона состоит из трех липовых досок, скрепленных двумя врезными встречными шпонками. Паволока, левкас, яичная темпера, разм. 136,5 × 99 × 3. В Гос. Русский музей (далее: ГРМ) поступила из Кирилловского историко-художественного музея (далее: КИХМ) в 1962 г. Расчищена в 1963 г. в Реставрационной мастерской ГРМ Н. В. Перцевым, И. П. Ярославцевым и И. В. Ярыгиной. Была записана (не сплошь) в XVII в. без сохранения покровного слоя олифы. Перед этим живопись промывалась, чем объясняются утраты и потертости красочного слоя. В конце XVII в. поля и фон иконы закрыли басмой. В результате реставрации, как зафиксировано это в протоколе Реставрационного совета ГРМ от 13 XII 1963 г., составленном Н. В. Перцевым, с иконы удалены позднейшие записи, снят оклад, слегка затонированы утраты живописи.

² В настоящее время от него дошли: Деисусный чин (за исключением «Спаса в силах»), пророки и частично иконы местного ряда. Все они находятся в ГРМ, Гос. Третьяковской галерее (далее: ГТГ) и КИХМ. Праздники не сохранились.

³ И. Я. Порфирьев. Апокрифические сказания о новозаветных лицах и событиях по рукописям Соловецкой библиотеки. — СОРЯС, т. LII, № 4, СПб., 1890, стр. 3, 9, 21, 25—27, 36—37, 39—45, 47.

В древнерусской живописи вплоть до конца XVI в. Воскресение изображалось преимущественно в виде Сошествия во ад⁴ и было необычайно распространено, что объясняется, видимо, широкими изобразительными возможностями данного сюжета. И тем не менее среди многих сотен икон на эту тему, имеющих в различных музеях Советского Союза, а частично и в зарубежных собраниях, нам известно только восемь памятников, созданных по определенному изводу.⁵ Это, не считая публикуемого произведения, следующие иконы: из Воскресенского собора в кремле города Коломны, «северных писем» в Третьяковской галерее, из Махрищского монастыря в Государственном Историческом музее, две иконы из Дюдиковой церкви в Вологде, принадлежащие Вологодскому областному краеведческому музею, и две иконы Государственного Русского музея.

Таким образом, в распространении исследователя оказывается очень небольшая группа разновременных памятников, ведущих происхождение из различных художественных центров. Тем не менее во всех этих иконах, каждая из которых имеет и некоторые варианты, в отличие от других иконографических изводов Сошествия во ад⁶ подробно развивается тема победы небесного воинства над силами тьмы. Поэтому в их композиции значительное место отводится адской бездне с изображенными в виде демонов пороками, которых повергают ангелы, олицетворяющие добродетели. Все они снабжены соответствующими названиями.⁷

Этот четкий в своей смысловой направленности и, насколько нам известно, чисто русский извод, получивший едва ли не самое яркое выражение в иконе из Ферапонтова монастыря, а также обилие надписей позволяют связать указанное произведение с литературными памятниками определенного времени.

Чем же объясняется совершенно необычное толкование иконографически устойчивого сюжета в восьми дошедших до нас иконах? В какой идейной среде они возникли? Что несли своим содержанием? О связи с какими литературными произведениями может идти речь?

Не пытаясь разрешить все эти вопросы, мы постараемся лишь поставить их в связи с анализом иконы «Сошествие во ад» из Ферапонтова монастыря.

Она бегло упоминается у В. Т. Георгиевского⁸ и в одном из примечаний к Каталогу древнерусской живописи Третьяковской галереи. Автор

⁴ Древнейшей из известных нам русских икон на эту тему является «Сошествие во ад» конца XIII—начала XIV в. из Введенского монастыря г. Тихвина (Новгородский историко-художественный музей, инв. № 5685). См.: В. Н. Лазарев. Искусство Новгорода. М.—Л., 1947, табл. 34-а.

⁵ Приношу глубокую признательность Н. А. Деминой, сообщившей о двух иконах этого извода, находящихся в Вологодском областном краеведческом музее (в дальнейшем: ВОКМ), а также за всю ту помощь, которую она мне оказала.

⁶ Н. Покровский. Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских. СПб., 1892 (далее: Н. Покровский. Евангелие...), стр. 398—426; Н. П. Кондаков. 1) Миниатюры греческих рукописей Псалтыри IX века из собрания А. И. Хлудова в Москве. М., 1878, стр. 16; 2) Иконография Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа. СПб., 1905, стр. 70, 77—78; Е. О. Костецкая. К иконографии Воскресения Христова. — *Seminarium Kondakovianum*, II Pragae, 1928, str. 61—70.

⁷ Н. В. Покровский останавливается на надписях поздней иконы этого типа, находившейся в собрании Академии художеств и в настоящее время принадлежащей ГРМ (№ 2283). Подробнее о ней см. ниже. Отметим только, что названия приведены автором далеко не полностью. См.: Н. Покровский. Евангелие..., стр. 303—304.

⁸ В. Т. Георгиевский. Фрески Ферапонтова монастыря. СПб., 1911, стр. 120, табл. XXXV (под записью и окладом). В числе икон Дионисия и его учеников автор называет «Шестоднев» Сольвыгодского монастыря, в котором, по его мнению, Воскресение Христово изображено тождественно с храмовой Ферапонтовской иконой.

этого раздела каталога В. И. Антонова датирует икону началом XVI в. с вопросом и указывает на близость ее композиции к «Сошествию во ад» из Коломны.⁹

II

Обратимся к иконе из Ферапонтова монастыря (рис. 1). В окружении небесных сил, попирая ногами скрещенные врата ада и как бы паря над его черной разветзой бездной, стоит Христос. Он изводит обеими руками из открытых гробниц Адама и Еву. Слева за Адамом мы видим праотцев и пророков, в том числе Авеля, Давида, Соломона, Самуила и Даниила (?). В правой группе за Евой праотцы, праматери, пророки, среди которых выделяются Иоанн Предтеча и Ной. Бесплотные силы в образе ангелов, заполняющие круглую зеленовато-голубую мандорлу, пронзают длинными красными копьями демонов: смерть, истление, горечь, отчаяние, ненависть, спадение, скверность, неразумье, кривость, вражду, величание, скорбь. Это — пороки. На державах, которые держат ангелы, поименованы добродетели: счастье, восстание, любовь, истина, радость, мудрость, смирение, сладость, разум, живот, чистота.¹⁰ В самом низу адской бездны лежит связываемый «англилом» и «арханглилом» «сотона». По обеим его сторонам — восставшие из мертвых. Вверху, в свободном пространстве между расступившихся скалистых гор, — ангелы, возносящие и славословящие голгофский крест.

С первого взгляда поражают необычайная целостность и высота художественного исполнения иконы: стройность композиционного построения, утонченность ритмического строя, гармония светлых и одновременно звонких по цвету, насыщенных тонов. При кажущейся уравновешенности и статичности все в ней исполнено внутреннего движения. Христос словно только что спустился в преисподнюю и лишь слегка коснулся ногами «верей» ада. Обе группы праведников с их удлиненными, как бы устремленными ввысь, фигурами тянутся к нему. Почти порхают связывающие сатану ангел и архангел. Несутся и корчатся в муках демоны. Они изображены в различных причудливых позах, зачастую ритмически повторяющих движение скал, на которых стоят древние саркофаги-гробницы. Линии, очерчивающие контуры пещеры ада, летящие, динамичные. Ангелы, окружающие крест, подчинены единому, замкнутому по кругу движению, причем сам крест является не только символом, но и своеобразным завершением композиции. Свыше трети всей поверхности иконы занимает адская бездна, что позволяет художнику «оторвать» от нее центральную группу и создать ощущение полётности. Последнему способствуют немного приподнятые вверх края гробниц и легкие, напоминающие клубящиеся облака, горки. Фигуры архангелов, перекликающиеся по ритму и цвету с остальными персонажами, собирают все воедино. А группы восставших из мертвых внизу иконы уравновешивают и как бы слегка приостанавливают устремленность вверх. При этом

⁹ В. И. Антонова, Н. Е. Мнев а. Каталог древнерусской живописи Государственной Третьяковской галереи, т. 1. М., 1963 (далее: В. И. Антонова, Н. Е. Мнев а. Каталог), стр. 249, прим. 3.

¹⁰ Всего держав 12. Одна из надписей стерта и не поддается расшифровке. Приношу глубокую признательность за помощь в прочтении некоторых надписей и определении персонажей иконы В. И. Антоновой. Палеографический анализ надписей несложен. Все они, за редким исключением, хорошей сохранности и исполнены полуставом. Начерк букв типичен для рубежа XV и XVI вв. Названия добродетелей написаны красным по белому, пороков — белым по черному. Они не были записаны, чем, может быть, и объясняется их исключительная сохранность.

с удивительным тактом подчеркивается значение в композиции образа Христа (рис. 2).

Безукоризненна и цветовая оркестровка. С золотом фона в иконе сочетаются золотистые, оранжево-желтые, бирюзовые, красные, фиолето-



Рис. 2. Дионисий. Деталь иконы «Сошествие во ад» из собора Рождества богородицы Ферапонтова монастыря. 1500—1502 гг.

вые, розовые, коричневые, все оттенки зеленых — от изумрудных до зеленовато-голубых — и черные тона. В целом икона охристо-бирюзовая, с активным звучанием красных, зеленых и черных красок. Прозрачные и насыщенные, контрастные и одновременно гармоничные, пламенеющие

и сдержанные, они в первую очередь способствуют передаче состояния светлой праздничности, которым проникнуто это замечательное произведение. Контраст черного (пещера ада) с зеленовато-голубым цветом мандорлы и ярко-алым киноварным одеянием Евы смягчен тем, что краски мандорлы проложены неровно, вибрируют различными оттенками лазури. Кроме того, она снизу доверху испещрена легкими абрисами разнообразно расположенных, очень выразительных, хотя и чуть намеченных черными линиями, слегка отмоделированных пробелами фигур бесплотных сил, а также их многочисленными, сияющими, как огоньки, белыми с красными надписями державами, золотыми звездами, красными копьями. Черный цвет адской бездны звучит не во всю силу, так как почти сплошь заполнен желтовато-серыми (сажа в разбеле) фигурами сатаны и пороков-демонов.

Все изобразительные средства направлены на раскрытие замысла произведения. В нем воспевается торжество нравственного начала человеческой души. Об этом говорится в Триоди цветной: «Смерти празднуем умерщвление, адово разрушение, иного жития вечного начало». И далее: «Где твое смерти жало; где твоя аде победа; Воскресе Христос и ты низвергся еси. Воскресе Христос и падоша демони. Воскресе Христос, и радуются ангелы. Воскресе Христос, и жизнь жительствоует. Воскресе Христос и мертвый ни един во гробе».¹¹ Идея иконы — торжество жизни над смертью — глубоко и целостно выражена художником.

Впреки тому что на первый взгляд икона «Сошествие во ад» из Ферапонтова монастыря своими яркими контрастными красками отличается от колорита произведений Дионисия и его круга, очень многие особенности позволяют связать ее именно с этим художником. Правда, последняя проблема необычно сложна, так как в ряде случаев трудно отделить работы самого Дионисия от того, что создано в его школе.¹²

В данной статье не представляется возможным дать подробный атрибуционный анализ, и мы позволим себе лишь кратко сравнить «Сошествие во ад» с некоторыми наиболее достоверными дионисиевскими произведениями. А к таковым в первую очередь относится роспись собора Рождества богородицы Ферапонтова монастыря с ее одноименной акафистной композицией.¹³ Сопоставлять икону и фреску очень трудно. Каждой технике живописи свойственна своя специфика. Кроме того, мы, по существу, имеем дело с различными композициями. Поэтому сравнению в основном

¹¹ Триодь цветная конца XVII—начала XVIII в., лл. 6, 9 об. Первая цитата в Триоди — из Канона на Пасху: песнь 7, тропарь 2.

¹² См. об этом. В. Н. Лазарев. Дионисий и его школа. — В кн.: История русского искусства, т. III. М., 1955, стр. 497—500. В нашем распоряжении очень мало работ, бесспорно закрепленных за Дионисием. Даже его авторство в росписи Ферапонтова монастыря признается исследователями лишь в отдельных сценах. См. И. Е. Данилова. Дионисий и его творчество К вопросу об искусстве Москвы периода образования Русского государства. Диссертация. М., 1951, стр. 41—46, 79, 129, 201, 214, 217—219, 223, 225; В. Н. Лазарев. Дионисий и его школа, стр. 516, 524—526; М. В. Алпатов. Всеобщая история искусств, т. III. М., 1955, стр. 242—244; И. Е. Данилова. Иконографический состав фресок Рождественской церкви Ферапонтова монастыря. Из истории русского и западноевропейского искусства. Материалы и исследования (сборник статей, посвященных 40-летию научной деятельности В. Н. Лазарева). М., 1960, стр. 128—129; стр. 124—125, прим. 26

¹³ Воспроизведена у В. Т. Георгиевского. См.: В. Т. Георгиевский. Фрески Ферапонтова монастыря, табл. XXII. В композиции иллюстрируется кондак 12: «Благодать дати всхотевь дългом древним въсехъ дългу решитель, человеком, прииде собою к отшедшимъ того благодати и раздрывъ рукописание». Цитирую по Псалтыри Томича (см.: М. В. Щепкина. Болгарская миниатюра XIV века. Исследование Псалтыри Томича. М., 1963, стр. 82). Приношу глубокую благодарность за консультации по иконографическому составу фресок собора Ферапонтова монастыря Е. К. Гусевой и Т. Н. Михельсон.

подлежит лишь фигура Христа. Несмотря на то что в росписи она дана в резком повороте, абрис ее, как и в иконе, где Христос изображен прямолично, необыкновенно плавный и изящный. Очень большое место и в иконе, и в росписи, особенно в трактовке одежды, отведено линии. И там, и здесь одеяние желтое с незначительными пробелами и сплошь прочерчено легкими, ломких очертаний складками и оживками. Так, в иконе вся фигура Христа покрыта сетью сияющего золотого ассиста; в росписи штриховка «светов» исполнена светло-желтой краской «под ассист». Буквально совпадают в обоих произведениях специфический рисунок складок одежд на правом бедре Христа и линии ворота. Очень напоминают друг друга и их строгие, сосредоточенные лица. В отличие от плоскостной линейной характеристики одежд они сравнительно объемны и мягко отмоделированы. Техника исполнения лиц также очень близка и особенно наглядно прослеживается в иконе. Поверх оставленного в тенях жидкого желтовато-зеленого санкиря¹⁴ проложена более плотная, с розовой подрумянкой многослойная охра. Типичны для произведений Дионисия рисунок носа, окоптуренные двумя чертами тени под глазами, темно-коричневые с белильной обводкой по главному яблоку зрачки и т. п. (во фресках Ферапонтова монастыря оживки почти не сохранились).¹⁵ В колористическом отношении в иконе, так же как и в росписи, сразу бросается в глаза исключительная чистота интенсивного бирюзово-голубого цвета мандорлы и обилие золотистых тонов. Кроме того, в них почти одинакового оттенка светло-зеленые горки, коричневато-охристые «верей» ада, тускло-зеленые демоны и сатана. В целом икону с росписью роднит многообразие оттенков охр и зеленых тонов, большое место, отведенное как там, так и здесь, зеленовато-синим лазуритам и бакану.

При сравнении «Сошествия во ад» Ферапонтова монастыря с рядом станковых произведений Дионисия и его круга видно, что многие стилистические особенности, свойственные рассматриваемому памятнику, прослеживаются и в них, и в первую очередь в близких по времени создания иконах Деисусного чина собора Рождества богородицы Ферапонтова монастыря,¹⁶ написанных художником, по-видимому, в 1500—1502 гг., и в «Ра-

¹⁴ Санкирь в росписи Ферапонтова монастыря составлен из охры с естественной черной краской, приготовленной из местного сланца. Охры имеют три оттенка: светлый, более интенсивно желтый и оранжевый. Три-четыре слоя вохрения завершаются пробелами (охра с известью). Вместо белил мастер пользовался, очевидно, известью, которая хорошо держалась, так как входила в состав грунта. Киновари в росписи нет. Голубая и зеленая — привозные лазуриты и окиси меди. Приношу глубокую благодарность за консультацию по этому вопросу художнику-копиисту Н. В. Гусеву.

Все краски фресковой росписи — розовые, желтые, фиолетовые, коричневые — из окисей железа — камней, и в настоящее время в обилии имеющихся на берегу Бородавского озера. См. об этом, а также подробно о палитре Дионисия: Н. М. Чернышев, Искусство фрески в древней Руси. Материалы к изучению древнерусских фресок. М., 1954, стр. 61, 73, 75—82.

¹⁵ Их рассмотрел Н. М. Чернышев на лице правой девы во фреске «Стена еси девам» (см.: Н. М. Чернышев, Искусство фрески в древней Руси, стр. 74). Они сохранились также на лице Николая в конхе дяконика. Но у него по-особенному трактованы веки и зрачки глаз. Отмеченные особенности и необычайная сохранность поясного изображения Николая наводит на мысль, не прописана ли эта часть росписи при реставрации фресок в 1738 г.

¹⁶ Шесть икон этого чина — «Богоматерь», «Иоанн Предтеча», «Апостолы Петр и Павел», «Архангел Михаил» и «Дмитрий» — см.: В. И. Антонова, Н. Е. Мневая. Каталог, № 278 и прим. 1 на стр. 336, табл. 212, 216—223. В. И. Антонова, автор данного отдела каталога, отмечает их принадлежность Дионисию с сыновьями и датирует 1500—1502 гг. В. Н. Лазарев относит указанные работы к мастерской Дионисия. См.: В. Н. Лазарев, Дионисий и его школа, стр. 526. И. Е. Данилова упоминает несколько икон этого чина, относя их к кругу памятников, связанных с работой «дионисиевской братии». См.: И. Е. Данилова, Дионисий и его твор-

спятти» 1500 г. из Троицкого собора Павлова-Обнорского монастыря.¹⁷ Так, чиновым иконам свойственны тот же плавный, изящный линейно-ритмический строй, то же цветовое и тональное богатство, та же живописная плавь. В них такой же тонкий слой светлого желтовато-оливкового санкири, та же система более плотного с подрумянкой вохрения и наложения оживок.¹⁸

Что касается «Распятия» из Павлова-Обнорского монастыря — бесспорного произведения Дионисия, —¹⁹ то эта икона и глубиной содержания, и виртуозной утонченностью решения стоит наиболее близко к «Сошествию во ад». В «Распятии» все так же тонко ритмически разработано, так же мягко и сдержанно выражено. В его необычайно гармоничном композиционном и цветовом строе сказывается такая же целостность и взаимосвязь всех элементов произведения. Легкая иерусалимская стена и огромное светлое пространство золотого фона вокруг распятого Христа с маленькими фигурками порхающих ангелов создает то же ощущение полётности. В цветовом отношении они также очень родственны. Колорит «Распятия», как и «Сошествия во ад», построен на гармонии насыщенных звучных красок: многообразных оттенках охры и бакана, черных, красных, голубых, зеленых, фиолетовых, розовых и серых, и, что самое главное, в нем доминирует та же цветовая завязка контрастных тонов. Особенно к иконе Ферапонтова монастыря близко звучание черного, красного и голубого по отношению к золотистым охрам и золоту фона, причём киноварь того же алого тона и имеет также два оттенка.²⁰ Технические приемы обоих произведений совершенно единообразны.

Подобного рода санкири и аналогичные способы вохрения встречаются и в других произведениях, с большей или меньшей степенью убедительности приписываемых Дионисию, например в «Шестодневе»,²¹ в иконе

чество... стр. 73—74, 79. Две расчищенные иконы того же чина — Григорий Двоеслов и Архангел Гавриил — находятся в экспозиции ГРМ. Обе исполнены также в 1500—1502 гг. Дионисием. Каждая икона состоит из двух липовых досок, скрепленных двумя врезными сквозными шпонками. Паволока, левкас, яичная темпера. Оба произведения поступили в ГРМ из КИХМ в 1956 г. и расчищены в Реставрационной мастерской ГРМ в 1959 г. Н. В. Перцевым и И. В. Ярыгиной. Григорий Двоеслов: разм. 155,8 × 58,6 × 3,8 см. Архангел Гавриил: разм. 156 × 65,3 × 3,7 см. В Кирилловском музее экспонируется икона Василия Великого 1500—1502 гг. Дионисия. Состоит из двух липовых досок, скрепленных двумя врезными сквозными шпонками. Паволока, левкас, яичная темпера. Расчищена в Реставрационной мастерской ГРМ в 1960 г. Н. В. Перцевым и И. В. Ярыгиной, разм. 158 × 59,5 × 4 см, № ККМ. 2074.

¹⁷ ГТГ, № 29554. В. И. Антонова, Н. Е. Мнева. Каталог, № 277. См.: В. Н. Лазарев. Дионисий и его школа, цветная вклейка при стр. 528.

¹⁸ Интересно, что такая характерная для фресок собора Ферапонтова монастыря деталь, как серые пробела по красновато-коричневой охре, встречается в иконах этого чина — плащ Архангела Михаила.

¹⁹ Принадлежность иконы Дионисию доказана В. И. Антоновой. См. ее работу: Новооткрытые произведения Дионисия в Государственной Третьяковской галерее. М., 1952, стр. 11—16, 23.

²⁰ Эта отсутствующая в росписи собора Рождества богородицы Ферапонтова монастыря краска имеет место в таких иконах, как «Алексей митрополит» с житием (см.: В. И. Антонова, Н. Е. Мнева. Каталог, № 279, табл. 224—225) и «Спас в силах» (см.: В. И. Антонова, Н. Е. Мнева. Каталог древнерусской живописи..., № 276, табл. 215). Наличие двух оттенков киновари в иконе «Распятие» из Павлова-Обнорского монастыря отмечено уже В. И. Антоновой. См.: В. И. Антонова, Н. Е. Мнева. Каталог, № 277, стр. 334.

²¹ Изображенное в нем Воскресение в виде Сошествия во ад (первое слева сверху клеймо «недели») сильно отличается по своей иконографии от иконы Ферапонтова монастыря. Промывка иконы и освобождение ее от остатков старых записей, осуществленная в Реставрационной мастерской ГТГ в 1964 г. В. О. Кириковым, позволит точнее подойти к ее атрибуции. См.: Н. Щекотов. Иконопись как искусство. По поводу собрания икон И. С. Остроухова и С. П. Рябушинского. — В кн.: Русская икона, сб. 2. СПб., 1914, табл. при стр. 130.

«О тебе радуется»,²² а также в «Иоанне Богослове на острове Патмосе» с 16 клеймами жития²³ и некоторых других памятниках. Это естественно, так как мастера школы Дионисия, особенно работавшие с ним в одной артели, находились под обаянием его творческой личности. В известной степени последнее распространялось и на весь так называемый «круг» памятников московской живописи конца XV—начала XVI в., в свою очередь отразивших влияние этого поистине замечательного художника.

Однако среди всех приписываемых Дионисию икон мало найдется произведений, в которых стилистические признаки, технические приемы и исторические данные сочетались бы так счастливо, как это имеет место в «Распятии» из Павлова-Обнорского и «Сошествии во ад» из Ферапонтова монастыря. К указанной группе, с нашей точки зрения, безусловных произведений Дионисия мы позволим себе еще добавить и Богоматерь Одигитрию из местного ряда иконостаса собора Рождества богородицы Ферапонтова монастыря.²⁴

По тончайшей цветовой оркестровке, необыкновенному богатству и изяществу композиционного и ритмического решения, а также звучности и своеобразию красочной гаммы в один ряд с «Распятием» и «Сошествием во ад» может быть поставлено только «Успение» из Успенского собора города Дмитрова, находящегося в Музее имени Андрея Рублева.²⁵ Икона настолько великолепна, что невольно хочется согласиться с Н. А. Деминной, приписывающей ее кисти Дионисия. Несколько неожиданный для московской живописи контраст зеленых и красных тонов компенсируется в «Успении» редкостным многообразием их нюансировки. Несмотря на то что икона во многом отличается от «Сошествия во ад», эта ее контрастность, сочетающаяся с утонченной мелодийностью в композиции, ритмике и цвете, а также то состояние парения, которого художник достигает в верхней части композиции, позволяют, хотя и с некоторыми оговорками, стилистически сблизить эти произведения.

Вводить в круг памятников, тесно связываемых с именем Дионисия, новую, даже необычайно высокую в художественном отношении икону, очень сложно. Естественно, делать это надо максимально осторожно. И все-таки наши рассуждения сводятся к тому, что «Сошествие во ад» имеет ряд особенностей, позволяющих сблизить его с живописными произведениями Дионисия. Об этом в первую очередь свидетельствуют виртуозность исполнения, непревзойденный артистизм, объединяющий лучшие фрески собора Рождества богородицы, «Распятие» из Павлова-Обнорского монастыря, Деисусный чин, иконы «Богоматерь Одигитрия» и «Сошествие во ад». За исключением «Распятия», все они происходят из собора Рождества богородицы Ферапонтова монастыря и создавались одновременно с его фресковым убранством (ко времени освящения собор уже должен был иметь свой первоначальный иконостас). Психологическая насыщенность изобразительного строя иконы связывает автора «Сошествия во ад» с традициями искусства Рублева, Сознательная

²² См.: В. И. Антонова, Н. Е. Мневa. Каталог, № 280, табл. 226—229.

²³ Там же, № 284, табл. 230—231.

²⁴ Расчищается в Реставрационной мастерской ГРМ старшим художником-реставратором Н. В. Перцевым, который готовит ее к публикации как произведение Дионисия. По своим непревзойденным художественным достоинствам и всем остальным данным является первокласснейшим произведением этого художника зрелой поры его творчества. Икона написана на трех липовых досках, скрепленных двумя врезными, сквозными (расклиненными и особой выпуклой формы) шпонками. Паволока, левкас, яичная темпера, разм. 141,2 × 105,7 × 3 см. В ГРМ поступила из КИХМ в 1962 г.

²⁵ № 162. Привезена в 1958 г. Расчищена в Реставрационной мастерской Музея им. Андрея Рублева В. Е. Брягиным.

оглядка на последнее также присуща творчеству Дионисия, во многом исходившего от этого гениального художника. Однако в отличие от его произведений в иконе нет созерцательного самоуглубления. Ликующее состояние светлой радости властно господствует в ней, но передается не путем гармонического покоя,²⁶ а при помощи более активного и мажорного эмоционального начала, контрастного и многоцветного сопоставления красок. Дионисий — человек своего времени, человек светский. Гармония его произведений полна силы и сдержанного, как бы внутреннего, движения. Она полна драматизма и выражается путем бесконечной изменчивости цвета, динамичным сопоставлением форм и линий.

Икона «Сошествие во ад» помещалась в местном ряду иконостаса собора Рождества богородицы Ферапонтова монастыря справа от царских врат.²⁷ Это также позволяет предположить, что написать ее мог сам Дионисий.

III

Возвращаясь к иконографическому изводу иконы, необходимо напомнить, что о Сошествии во ад поется в различных акафистах и канонах.²⁸ О том, как оно было популярно в подобного рода литературе, свидетельствует Псалтырь Томича, в которой Сошествие во ад изображается два раза, а если считать акафистное изображение той же рукописи — три раза,²⁹ в греческой же Хлудовской Псалтыри — пять раз.³⁰ В иконе Ферапонтова монастыря существенное место отведено прославлению креста. Уже одно это свидетельствует о связи произведения с акафистами. Крест, как символ победы над адом и смертью, воспевается во многих из них. Так, ряд стихов, начинающихся словами: «Днесь ад стена вопиет», оканчивается неизменным рефреном: «...слава, господи, кресту твоему и воскресению твоему!».³¹ Кроме того, обращает на себя внимание и связь данного сюжета с акафистами в честь богородицы. Так, в песне 9 Канона на Воздвижение читаем: «Смерть, постигшая род (человеческий) чрез

²⁶ Н. Демин. «Троица» Андрея Рублева. М., 1963, стр. 67, 89.

²⁷ Об этом свидетельствует редкая фотография интерьера собора, сделанная в 1911 г. И. Н. Александровым (за ознакомление с ней приношу свою признательность В. И. Антоновой). Икона видна и на другой фотографии И. Н. Александра, воспроизведенной у В. Т. Георгиевского. См.: В. Т. Георгиевский. Фрески Ферапонтова монастыря, табл. XXXXI.

²⁸ Акафист Божией матери. См.: Евграф Ловягин. 1) Богослужебные каноны на русском языке, СПб., 1861; 2) Акафист живоносному гробу и воскресению Господню. М., 1898. Приношу глубокую благодарность за консультации по этим вопросам М. В. Щепкиной.

²⁹ ГИМ, № 2752/40717 (1902 г.), лл. 38 об., 107 об., 295. См.: М. В. Щепкина. Болгарская миниатюра XIV века, табл. XXXIV—XXXV, LXII.

³⁰ М. В. Щепкина. Болгарская миниатюра XIV века, стр. 104, прим. 3. Е. О. Костецкая (в кн.: Е. О. Костецкая. К иконографии Воскресения Христова, стр. 67) упоминает, что эта сцена изображена в греческой Хлудовской псалтыри четыре раза.

М. В. Щепкина предполагает, что через Евангелие и церковные гимны новозаветные образы оказались тесно связанными с текстом Псалтыри (ветхозаветные образы новозаветных событий). Она отмечает также, что изобразительный цикл Акафиста, возможно, первоначально получил отражение во фресковых росписях (М. В. Щепкина. Болгарская миниатюра XIV века, стр. 103, 150). И. Е. Данилова (И. Е. Данилова. Иконографический состав фресок Рождественской церкви... стр. 128) подчеркивает, что для иллюстраций песен Акафиста, в которых отчетливо звучит тема Христа, использовалась обычно иконография праздников.

³¹ Акафист живоносному гробу и воскресению Господню... О. И. Подобедова считает, что зерно иконографического и словесного образа, который содержится в пасхальном церковном песнопении («...и древом крестным побеждает смерть»), тесно связано с апокрифическим евангелием Никодима. Приношу глубокую благодарность О. И. Подобедовой за консультацию по этому вопросу.

вкушение от древа, ныне упразднена крестом; ибо всеобщее проклятие (за вину) праматери разрушено отраслю чистой богоматери, которую все силы небесные величают».

Для собора, в росписях которого преобладают сцены, иллюстрирующие Акафист богородицы,³² вполне закономерна и местная икона определенного, тесно связанного с акафистами сюжета.

Почти уникальный иконографический извод Сочествия во ад, основу которого составляет показ победы добродетелей над пороками, мог сложиться только в пределах церковно-монастырской литературы. Наиболее близко перечисленный в иконе состав пороков и добродетелей отвечал сущности нестяжательских идеалов Нила Сорского с его проповедью нравственного начала человека, духовного подвижничества.³³ Нил Сорский и возглавляемые им «заволжские старцы» основывались на мистико-созерцательном направлении, получившем большое распространение на Афоне, в югославянских землях и в XIV—XV вв. обогатившем литературу Московской Руси. А. И. Соболевский отмечает, что приток новых южнославянских переводов особенно усилился в первой половине XV в. и что «... без этих богатств мы не имели бы сочинений Нила Сорского».³⁴ Д. С. Лихачев на протяжении многих лет в ряде статей и книг говорит о тесной связи южнославянского влияния с собственно византийским и об исключительной важности этого вопроса в истории культурного развития России XIV—XV вв. Он отмечает, что указанные влияния не ограничивались письменностью и не воспринимались механически. Россия была подготовлена к освоению византийско-южнославянского Предвозрождения, и оно закономерно слилось с родственными явлениями в русской культуре.³⁵

Вследствие этого нас не должна смущать известная компилятивность ряда высказываний Нила Сорского, отмечавшаяся многими исследователями его творчества,³⁶ и то, что интересующие нас разделы работ «ве-

³² См. подробнее об этом: В. Т. Георгиевский. Фрески Ферапонтова монастыря, стр. 83—120; И. Е. Данилова. Иконографический состав фресок Рождественской церкви..., стр. 119—129.

³³ Принишу глубокую благодарность за консультацию по этому вопросу Н. А. Деминой.

³⁴ А. И. Соболевский. Переводная литература Московской Руси XIV—XVII веков. Библиографические материалы. — СОРЯС, т. LXXIV, № 1, СПб., 1903 (далее: А. И. Соболевский. Переводная литература...), стр. VI, 4—6, 9—12, 14. Проповедь нравственного самосовершенствования, типичная для всех произведений Нила Сорского, проникла на Русь с отрывками «Паренесиса» Ефрема Сирина, которые содержатся уже в русских рукописях XII в. См.: И. П. Еремин. Учительная литература. — В кн.: История русской литературы, т. I. М.—Л., 1941, стр. 190. А. С. Архангельский указывает, что некоторые сочинения Ефрема Сирина содержатся уже в Изборнике Святослава. См.: А. С. Архангельский. К изучению древнерусской литературы. СПб., 1888, стр. 46.

³⁵ Д. С. Лихачев. Некоторые задачи изучения второго южнославянского влияния в России. IV Международный съезд славистов. М., 1958, стр. 95—96, 98—100, 105—106, 131—139, 142—147, 149.

³⁶ С. Шевырев. История русской словесности. Лекции, IV, М., 1860, стр. 178, 182—184; А. С. Архангельский. 1) Нил Сорский и Вассиан Патрикеев. Их литературные труды и идеи в Древней Руси. Часть первая. Преп. Нил Сорский. СПб., 1882 (далее: А. С. Архангельский, Нил Сорский...), стр. XII, 22, 24, 93, 106, 134, 138—165, 177—179, 182; 2) К изучению древнерусской литературы, стр. 130—131, 137; М. С. Боровкова-Майкова. 1) Великий старец Нил, пустынный Сорский. — Русский филологический вестник, 1910, т. LXIV, № 3 и 4, Варшава, 1910, стр. 65, 67; 2) Нил Сорский. — В кн.: История русской литературы, т. II, ч. 1. М.—Л., 1946, стр. 318—319; М. Сперанский. История древней русской литературы. М., 1914, стр. 462, И. У. Будовниц. Русская публицистика XVI века. М.—Л., 1947, стр. 72; Н. А. Казакова и Я. С. Лурье. Антифеодальные еретические движения на Руси XIV—начала XVI в. М.—Л., 1955, стр. 208;

ликого старца» в основном изложены в трудах видных представителей византийской аскетической литературы.³⁷ Так, в 4-й и 5-й главах Подвижнических наставлений Ефрема Сирина — «О добродетелях и страстях» и «О борьбе с осмью главными страстями вообще»,³⁸ а также в главе «О восьми лукавых духах» Нила Синайского³⁹ уже перечисляются все пороки, поименованные у Нила Сорского. Точно такими же они предстают перед нами в трудах Иоанна Кассиана Римлянина⁴⁰ и Иоанна Лествичника.⁴¹ Примерно об этих же грехах говорится у Исихия,⁴² Аввы Дорофея,⁴³ Исаака Сирина,⁴⁴ Григория Синаита;⁴⁵ состав добродетелей, излагающийся в заключении Стослова Геннадия, и серия грехов, данная словами Кирилла Туровского, приводятся в Измарагде XIV в.⁴⁶

Обширные знания Нила Сорского в области аскетической литературы и философии исихастов ни в коей мере не умаляют значения этого выдающегося писателя.

Непосредственно борьбе с пороками посвящено 5-е слово «Большого устава» — самого важного и обширного его сочинения. В сборнике бывшей библиотеки Кирилло-Белозерского монастыря XV—XVI вв.⁴⁷ на листах 40 об.—62 читаем: «О различии нашего борения и победы на осмь начальнойших помысл страстных и прочих. Слово 5. ... Понеже осмь помысл, рекоша отцы, обдержателных, от них же и прочим мнозем раждатися страстным помыслом...». И далее: «Первый помысл чревообъятный. О чревообъядении... Блуда 2 помысл... Третий помысл сребролюбия... Четвертый помысл гневный... Пятый помысл печальный... Шестый помысл уныния... Седьмый помысл тщеславия... Осмый помысл гордостный».⁴⁸ Ни один из них буквально не совпадает с перечнем пороков на иконе «Сошествие во ад», за исключением «величания», о котором Нил Сорский говорит в этом же слове, отмечая, что от тщеславия рождается

Д. С. Лихачев. 1) Изображение людей в житийной литературе конца XIV—XV века. — ТОДРА, т. XII, М.—Л., 1956, стр. 109; 2) Человек в литературе Древней Руси. М.—Л., 1958, стр. 85—86; 3) Культура Руси времени Андрея Рублева и Епифания Премудрого (конец XIV—начало XV в.). М.—Л., 1962, стр. 84; Я. С. Лурье. Заметки к истории публицистической литературы конца XV—первой половины XVI в. — ТОДРА, т. XVI, М.—Л., 1960, стр. 203, 207—208; А. И. Клибанов. Реформационные движения в России в XIV—первой половине XVI в. М., 1960, стр. 5, 51, 59, 327.

³⁷ См.: А. И. Соболевский. Переводная литература..., приложение 1 к I главе, стр. 15—23, а также стр. 25, прим. 2 и 3, и стр. 270, 314.

³⁸ Добротолюбие в русском переводе, том второй. М., 1895 (далее: Добротолюбие...), стр. 369—430. См. также: Творения иже во святых отца нашего Ефрема Сирина. Часть вторая. М., 1858, стр. 184—186, 212—213, 301, 450—467. Особенно важно для нас 55-е слово — «О восьми помыслах», стр. 599—606.

³⁹ Творения отца нашего Нила, подвижника Синайского. — Прибавление к изданию творений святых отцов в русском переводе, т. 31, ч. 1, М., 1858, стр. 201—222.

⁴⁰ Добротолюбие..., стр. 6, 16—92.

⁴¹ Преподобного отца нашего Иоанна, игумена Синайской горы, Лествица. М., 1892, стр. 118—123, 126—137, 158—161, 169—186.

⁴² Добротолюбие..., стр. 170, 173, 183—184, 187—188, 191, 202.

⁴³ Там же, стр. 605, 611, 615, 620—622, 631, 637—638.

⁴⁴ Иже во святых отца нашего Аввы Исаака Сириянина, подвижника и отшельника. Слова подвижнические. — Прибавление к изданию творений святых отцов в русском переводе, т. 23. М., 1854, стр. 15, 23—30, 40—45, 84—88, 234—235, 392—404, 474—477.

⁴⁵ Добротолюбие..., том пятый. М., 1890, стр. 211—212.

⁴⁶ А. С. Орлов. Сборники поучений. — В кн.: История русской литературы, т. II, ч. 1, стр. 158—159.

⁴⁷ Эта рукопись взята в качестве основного текста М. С. Боровковой-Майковой. См.: Нила Сорского Предание и Устав. Со вступительной статьей М. С. Боровковой-Майковой — ПДПИ. т. CLXXIX, СПб., 1912.

⁴⁸ Там же, стр. 38—60.

гордость: «Различными именами называют ее — величием, высокоумием, кичливостью». ⁴⁹ Кроме того, синонимом печали можно считать поименованную в иконе «скорбь».

Все 11 глав «Устава» Нила Сорского проникнуты не только анализом страстей, ⁵⁰ но указывают и средства борьбы с ними. Наряду с «умной» молитвой большое место отводится в «Уставе» смирению, любви, вере, доброте, истине. «Смирение», «любовь», «истина» фигурируют и в надписях рассматриваемой иконы.

Незначительное количество буквальных совпадений не противоречит ранее высказанной точке зрения о связи «Сошествия во ад» Ферапонтова монастыря с учением Нила Сорского. Важна не буква, а соответствие смысловой, иконографической направленности извода с внутренним содержанием произведений писателя, идейные акценты. А они очень близки. В иконе имеет место та же борьба добродетелей с пороками, которая, как внутренняя борьба, красной нитью проходит через все труды Нила Сорского. В 11-м слове того же «Устава» он пишет: «Силных бо и свършенных есть паедине бодрствовати з бесы, и меч, еже есть глагол божи, на них истръзати». ⁵¹ И там же: «... ратуеми от бесов, и стужаеми от страстей ... и тако благодатию божиею на дела благая направляемяся». ⁵² Даже названия слов проникнуты той же мыслью: «Слово 1. О различии еже на нас мысленные брани, победы и побеждения, и еже тщаливо противитися страстем»; «Слово 2. О борении нашем...»; «Слово 3. О еже како и чим укреплятися в настоянии ратей мысленного подвига». ⁵³

Таким образом, аскетические идеалы Нила Сорского, монашеское содержание его произведений получили косвенное отражение в иконографическом изводе «Сошествия во ад», в свою очередь созданного для монастыря. О том, что это не случайно, свидетельствует рукописный каноник XV в. и рукописный сборник «Старчество» XVI в. — оба ранее принадлежали библиотеке Кирилло-Белозерского монастыря. А. Алмазов приводит помещенный в них текст Поновления так называемого «Скитского покаяния». Среди перечня эпитетов находится и почти полный состав «помысл» Нила Сорского. Так, после «Помилуй мя...» следует: «горделивого, ... тщеславного, ... блудного, ... золотолюбивого, сребролюбивого, ... чревообъяславного, ... унылого, ... гневливого». ⁵⁴ Не упомянут лишь «помысл печальный». Зато названы грехи, сходные с осужденными в проповеди Нила Сорского (например, помысла «многостяжательного»), а также иконе Ферапонтова монастыря (пороков «началолюбного», «льстивого»). Заслуживает внимания также и то, что исповедный чин помещался не только в требниках и сборниках, но и в канониках и псалтырях, причем появление специальных вопросов статей для монашествующих относится, как указывает на это А. Алмазов, к началу XVI в., перешло к нам от югославянской церкви, встречается редко и составляет постоянную часть так называемого «Скитского покаяния». ⁵⁵

⁴⁹ Цитирую по кн.: А. С. Архангельский. Нил Сорский..., стр. 112.

⁵⁰ См.: М. Сперанский. История древней русской литературы, стр. 464; Д. С. Лихачев. Культура Руси времени Андрея Рублева и Епифания Премудрого, стр. 84.

⁵¹ Нила Сорского Предание и Устав, стр. 86.

⁵² Преподобного отца нашего Нила Сорского предание учеником своим о жительстве скитском. М., 1849, стр. 151.

⁵³ Там же, стр. 27, 35, 57.

⁵⁴ А. Алмазов. Тайная исповедь в православной восточной церкви. Т. I. Общий устав совершения исповеди. Одесса, 1894, прим. 159 и 160 на стр. 374—375.

⁵⁵ Там же, стр. 234, 333, 375, 403.

Все отмеченное выше позволяет поднять вопрос о связи иконографического извода рассматриваемой иконы с московской литературой конца XV в.

IV

Остается сравнить «Сошествие во ад» Ферапонтова монастыря с остальными семью известными нам иконами указанного извода. Это диктуется необходимостью найти место изучаемому памятнику в ряду других, в преобладающем большинстве случаев также впервые публикуемых произведений. Кроме того, варианты в названиях пороков и добродетелей на иконах, созданных в разное время и в различных художественных центрах, позволяют сделать дополнительные выводы о связи всего извода с литературой. Не останавливаясь на их стилистических особенностях и лишь кратко отметив иконографические варианты, постараемся проанализировать состав надписей, точнее, сделать из него некоторые предварительные выводы.

В этом свете наибольший интерес представляют икона из Коломны, опубликованная в первом томе Каталога древнерусской живописи Третьяковской галереи (автор данного раздела Каталога В. И. Антонова) как памятник второй половины XIV в.,⁵⁶ и «Сошествие во ад» из Махришского монастыря,⁵⁷ которое И. Э. Грабарь относил (в записанном виде) к началу XV в.,⁵⁸ а Е. С. Овчинникова датирует первой половиной этого же столетия.⁵⁹ Иконографически иконы близки между собой. В обеих у креста изображено по шесть славословящих ангелов. Однако коломенское «Сошествие во ад» представляется нам написанным в конце XIV в.,⁶⁰ а Махришского монастыря — в XVI в. Об этом свидетельствуют их стилистические особенности,⁶¹ палеографические данные, характер досок и шпоник.⁶²

⁵⁶ В. И. Антонова, Н. Е. Мневa. Каталог древнерусской живописи... № 212, табл. 160—162, стр. 248—249.

⁵⁷ Около 10 км от Александровской слободы и 30 км от Троице-Сергиевой лавры, в ведении которой находился Махришский монастырь. ГИМ, 85762; И-VIII, 5293, разм. 140 × 110 × 2,6 см. Павлолока, левкас, яичная темпера. Икона передана в ГИМ в 1941 г. Музеем г. Александрова. Расчищена в 1960 г. в Реставрационной мастерской ГИМ Б. В. Виноградовым. См.: И. Э. Грабарь, Андрей Рублев. — В кн.: Вопросы реставрации, т. I, М., 1926, стр. 90; Искусство Руси эпохи Рублева (XIV—начала XVI в.). Каталог. Гос. Исторический музей, М., 1960, № 35; Е. С. Овчинникова. Новый памятник станковой живописи XV века круга Рублева. — В кн.: Древнерусское искусство XV—начала XVI в. М., 1963, стр. 100—101 и прим. 11—15 на стр. 101.

⁵⁸ И. Э. Грабарь, Андрей Рублев, стр. 90.

⁵⁹ Искусство Руси эпохи Рублева, № 35. Е. С. Овчинникова, автор этого раздела каталога, относит икону к московской школе, к кругу Рублева (с вопросом). В настоящее время Е. С. Овчинникова датирует ее концом XV в.

⁶⁰ Этим временем датирует произведение Н. Е. Мневa, основываясь на том, что в 90-х годах XIV в. в Воскресенском соборе г. Коломны работали мастера, а икона являлась местным образом собора. Принишу глубокую благодарность Н. Е. Мневой за эти соображения.

⁶¹ Композиция иконы из Махришского монастыря в известной степени примитивная, тяжеловесная. Фигуры и лица однообразны по типам. Вохрение плотное, по оливковому санкирю, с мягкими высветлениями и легкой подрумянкой. Мелкие и редкие оживки, подчеркнутая графичность складок одежд, характер изображения горюк свидетельствуют о том, что икона не могла быть написана ранее середины XVI в.

⁶² Икона состоит из двух липовых досок, скрепленных двумя врезными встречными шпонками. Лежащий «сотона», всякого греха насылатель, уже закован. Демоны — грехи снабжены следующими надписями: блуд, мерзость, горес[ть], волхованье, печаль, объядение, братоненавидение, жестосердие, кривосудие, зависть, криво[сло]вие, кривда, ярость, злопомнение, сребролюбые и еще раз, но не у фигуры

Таким образом, Махрицкая икона, несмотря на близость ее иконографического варианта к наиболее старому коломенскому «Сошествию во ад», создана, так же как и остальные пять икон того же извода, позднее «Сошествия во ад» из Ферапонтова монастыря. Так, икона «северных писем» Третьяковской галереи⁶³ относится, по-видимому, к первой половине XVI в. В отличие от ранее рассмотренных произведений Ева изображена в ней за Адамом, слева от Христа, а Прославление креста отсутствует (рис. 3).

Своеобразным вариантом указанного извода является икона «Сошествие во ад» второй половины XVI в. из собрания Русского музея, северного, по-видимому вологодского, происхождения (рис. 4). Мандорла в ней облачная, ангелы не имеют сфер. За центральным изображением расположена многочисленная группа праведников и пророков. Композиция Прославления креста отсутствует. Вместо сатаны — часто встречающаяся в одноименных памятниках более позднего времени «пасть ада».⁶⁴

Иконы из Дюдиковой церкви (Вологодского музея)⁶⁵ разновременны, хотя иконографически и близки между собой. В обеих имеет место вариант изучаемого извода с «пастью ада». В остальном иконография произведений почти ничем не отличается от наиболее ранних. Только в композиции Прославления креста ангелов два, причем в самой поздней из этих икон мы видим их уже парящими в воздухе. Большая икона «Сошествие во ад» с 52 клеймами⁶⁶ скорее всего написана в конце XVI или

сатаны, а справа сверху, у стоящего и привязанного к столбу: Велзевуле всякого греха наносител не веля творити милостыни. Добродетели на сферах: любовь, благолюбие, правда, кротость, милость, смирение, пост, живот, послушание (?), злоненавистение (?). Разделение слитной надписи на отдельные слова и соединение слогов сделано автором. Нечитаемые буквы взяты в скобки. Слова, в расшифровке которых нет полной уверенности, снабжены знаком вопроса. В равной мере это относится и к надписям на других иконах.

⁶³ Инв. № 22299. См.: В. И. Антонова, Н. Е. Мневa. Каталог древнерусской живописи. . . , № 315, стр. 366. Автор этого раздела каталога Н. Е. Мневa датирует икону XV в. Но даже прекрасное описание памятника, сделанное Н. Е. Мневой, наводит на мысль о несколько более позднем времени его создания. Мы считали бы правильным отнести рассматриваемое произведение к первой половине XVI в. Такой же датировки придерживается и М. А. Реформатская, справедливо обратившая внимание на некоторые черты исковской живописи, заметные в этой иконе (доклад М. А. Реформатской на конференции «Северные письма» 16 марта 1965 г. в ГТГ).

⁶⁴ Икона состоит из трех сосновых досок, скрепленных двумя врезными сквозными шпонками. Паволока, левкас, яичная темпера, разм. 138 × 95,5 × 3,7. В ГРМ поступила из Мосторога. Добродетели в образе ангелов снабжены следующими надписями: радость, спасение, веселие, доброта, нетление (одно название не читается). Демоны — грехи: pe[чал]e (?), гроб, разрута, [н]ельпосво (?), связание, туга. Над группой в «пасти ада»: мертвьяе езблива адь. Другие надписи в адской бездне: Михаил, Гавра[и]ль, сотона. Над «верями»: [д]веря желе[з]ная сломи надежа стер (далее неразборчиво). Кроме того, икона имеет надпись вязью: воскресение господа бога спаса нашего Иисуса Христа и фрагментарно сохранившиеся надписи, перечисляющие праведников и пророков. Приношу искреннюю признательность за помощь в прочтении некоторых надписей И. И. Плешановой.

⁶⁵ Обе приведены в «Списке произведений древнерусской живописи фонда Вологодского областного краеведческого музея», составленном Н. А. Деминой в 1954 г. (рукопись хранится в Вологодском областном краеведческом музее и в музее им. Андрея Рублева).

⁶⁶ В клеймах изображены страсти, двенадцатые праздники, а также «Троица ветхозаветная» и «Корень Иисеев». Из них расчищены (и уже вновь потемнели) четыре клейма. Почти вся икона покрыта почерневшей олифой, что чрезвычайно затрудняет ее датировку.



Рис. 3. Икона «Сшествие во ад» «северных писем». Первая половина XVI в.
(Гос. Третьяковская галерея).

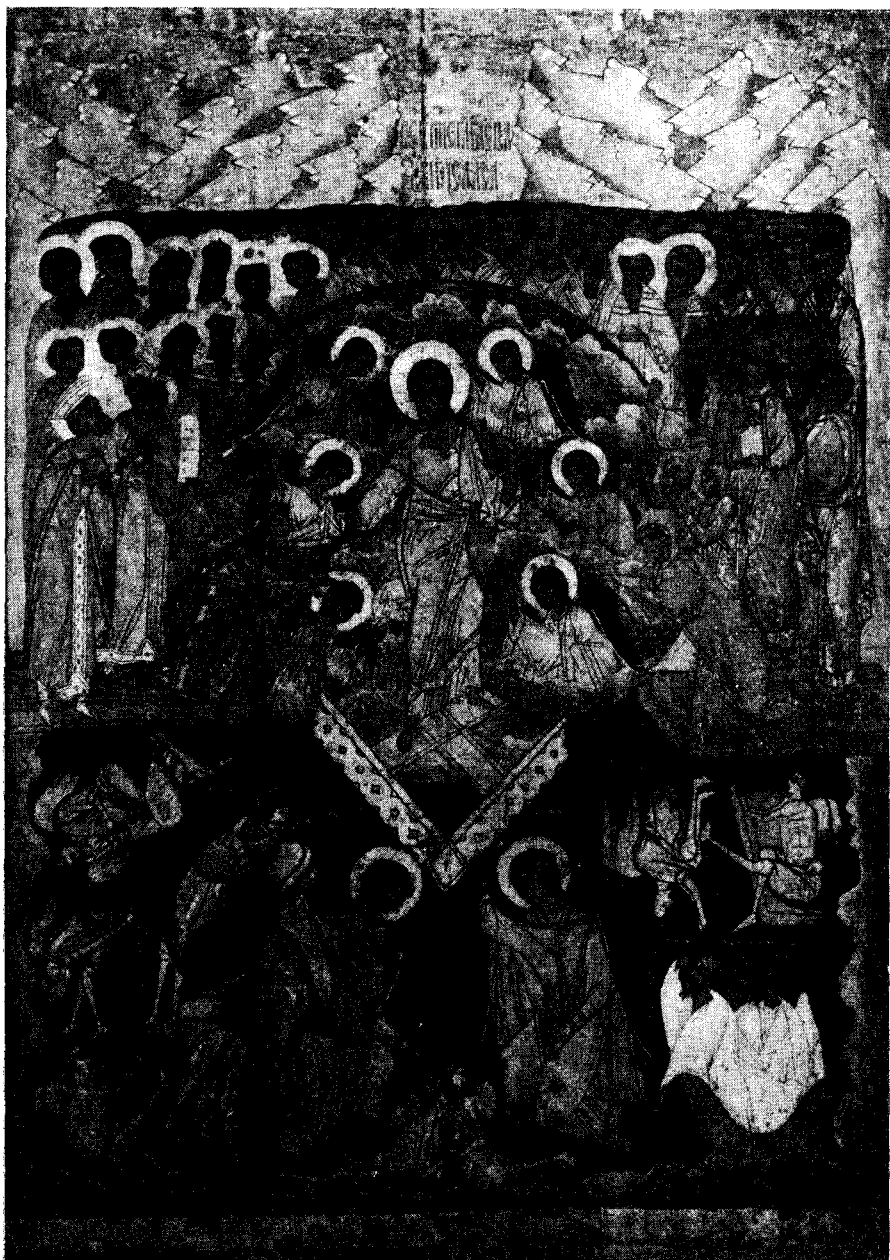


Рис. 4. Икона «Сшествие во ад». Вторая половина XVI в. Вологодская школа (?). (Гос. Русский музей).

первой половине XVII в.⁶⁷ Вторая, маленькая икона Вологодского музея расчищена и датируется второй половиной XVII в.⁶⁸

Последнее из указанной группы памятников «Сошествие во ад» принадлежит Русскому музею и создано в самом конце XVII в.⁶⁹ Вариант извода очень старый. У креста пять славословящих ангелов.

Сопоставление надписей с названиями добродетелей и пороков, совпадающих в иконах рассматриваемого извода, необычайно показательно. Больше всего в них встречается радость (в шести иконах из восьми), затем любовь, живот (жизнь) (в пяти иконах из восьми), смирение — в четырех, кротость (доброта), милость, мир, пост, правда, веселие — в трех. Из пороков горечь, ярость, ненависть и печаль повторяются в четырех иконах, сребролюбие, зависть, кривда — в трех. Шестнадцать названий добродетелей упоминаются в общей сложности по два раза, восемнадцать — один раз. Так же обстоит дело и с пороками. Шестна-

⁶⁷ Н. А. Демина, отмечая уникальность иконы, датирует ее концом XVI в. и относит к Вологодской школе. См.: Н. А. Демина. Список..., № 912. Окончательно решить вопрос о времени создания памятника можно будет лишь после его расчистки.

Икона состоит из четырех липовых досок, скрепленных двумя врезными встречными шпонками. Левкас, яичная темпера, разм. 159,5 × 133,5 × 4,5 см. Размер изображения «Сошествия во ад» 56 × 34 см. Инв. ВОКМ 5922. В Вологодский музей поступила из Дюдиковской Предтеченской церкви в Вологде. Под записью (?) и перечервленной оливою. Расчищены следующие четыре клейма: Троица, Благовещение, Исцеление кровотоочивой жены, Исцеление отроковицы Тавифы. На верхнем поле иконы надпись (вязью): Воскресение Господа нашего Иисуса Христа; под веревями ада (вязью): Адам призвался, Ева свободися. В бездне: стенание, рев, ад, Июда, сотона, тма не существеная и не составна, смерть умертвися, расстояние; около пороков: уныние, печал, ярость, безообразие, высокоумье, горечь, тление, ненавесь (один из пороков прочитатъ не удаеця); добродетели: безсмертие, веселие, радость, любовь, нетление, мир, сладость, жизнь, свобода, совокупление, слава. В записях И. В. Федышина, любезно предоставленных мне Н. И. Федышиным, упоминается, что по нижнему краю иконы имелась летопись с датой: «1568». За помощь в чтении надписей, а также их расчистку, без чего не представлялась возможной расшифровка, принищу глубокою благодарностью Н. И. Федышину.

⁶⁸ Н. А. Демина отмечает примитивное письмо иконы и датирует ее второй половиной XVII в. Она указывает также, что этот редкий перевод имеется в иконе ГТГ «Сошествие во ад» из Коломны. См.: Н. А. Демина. Список..., № 46.

Икона написана на гладко тесанной липовой доске и имеет две врезные встречные шпонки. Левкас, яичная темпера, разм. 32,5 × 27,5 × 3,7. Инв. ВОКМ 7841. В Вологодский музей поступила из Дюдиковской Предтеченской церкви в Вологде. На оборотной стороне иконы надпись: Молится Василии Онтонов. По верхнему полю (вязью) надпись: Воскресение господа нашего Иисуса Христа. Пороки: оклеветание (так!), хула, лихоимание, ненависть, зависть, гордость, славол[юбие] (?) (из них хула и оклеветание приводились уже в «Списке» Н. А. Деминой, № 46). Добродетели: радость, красота, любовь, веселие, бесмертие, жизнь. За помощь в чтении надписей принищу глубокою благодарностью Н. И. Федышину. Названия добродетелей прочитаны целиком им.

⁶⁹ Икона написана на одной липовой доске, имеющей две врезные встречные шпонки. Левкас, яичная темпера, разм. 35,8 × 30,9 × 2,3. Инв. № 2283. В ГРМ поступила из Академии художеств. Под потемневшей олифой. Внизу около сатаны надпись: сотана всякого греха наноситель; вверху справа: Вельзевуле всякого греха наноситель не веля творити милостыни; около бесов — пороков: блуд, ярость, кривда, кривословие, злопомнение, лихоимание, зависть, волхование, насильство, братоненавидение, объядение, печаль, мерзость во гресех, сребролюбие, кривосудие, несътость, обогланье (?); добродетели на сферах: правда, покаяние, пост, кротость, живот, злонепомнение, милостыня, действие, братолюбие, чистота, правосудие, радость, мир, смирение, к церкви прихождение, неязвисть, милость, неосуждение, радость; на свитке Иоанна Предтечи: се аз видех и свидетельствах. См.: В. Прохоров. Императорская Академия художеств. Каталог Музея древнерусского искусства. СПб., 1879, № 62, стр. 31; Н. Покровский и. Евангелие..., стр. 403—404. Н. Покровский отмечает, что иконописец был копист XVII—XVIII вв., копировавший с лучшего образца, но утративший точность прототипа (стр. 404).

дцать из них фигурируют по два раза, тридцать — один. Больше всего «неповторимых» добродетелей и пороков в иконе Ферапонтова монастыря (четыре и семь). За исключением маленькой иконы Вологодского музея, в которой количество демонов с названиями «уникальных» пороков также четыре, и иконы Вологодской школы второй половины XVI в. Русского музея, где их три, в других произведениях добродетели и пороки более редкие и встречаются от одного до двух раз. Уже одно это говорит о том особом месте, которое занимает рассматриваемое «Сошествие во ад» среди остальных памятников.

Мы уже отмечали, что состав добродетелей и пороков на иконе Ферапонтова монастыря в целом близок к учению о добродетелях и страстях, о борьбе с «осмь помысл» Нила Сорского и ко всей аскетической византийской патристике, из которой оно выросло. Это относится и к семи остальным иконам изучаемого извода. Что касается их надписей, то буквальных повторений из «Устава» Нила Сорского, а также из отмечавшихся выше трудов Ефрема Сирина, Иоанна Кассиана Римлянина, Нила Синайского, Иоанна Лествичника больше всего в названиях пороков и добродетелей «Сошествия во ад» из Махрищского монастыря, а именно шесть (блуд, печаль, объядение, сребролюбие, любовь, смирение), в иконе конца XVII в. Русского музея — пять (те же, но без «любви»), в «Сошествии во ад» Ферапонтова монастыря — четыре. В иконе из Коломны и большом «Сошествии во ад» Вологодского музея повторяются три названия (сребролюбие, смиренность, любовь и уныние, печаль, любовь), в малом вологодском «Сошествии во ад» и иконе второй половины XVI в. Русского музея — два (гордость, любовь и печаль, доброта).

Таким образом, в иконах конца XIV и XVI в. дают себя знать идеи византийской аскетической литературы, широко известные в России уже с XIV в., причем наиболее полное отражение они получают в иконе Махрищского монастыря. Уже одно это, даже без отмечавшихся стилистических особенностей памятника, заставило бы предположить, что он был создан под непосредственным воздействием учения Нила Сорского и «заволжских старцев».

На иконах Махрищского монастыря и Русского музея конца XVII в. обращают на себя внимание необычные надписи с упоминанием Вельзевула, в которых без всякой надобности вторично и почти буквально повторяется такой же двойной текст, что и на коломенском «Сошествии во ад». Близость извода и композиций этих икон, а также сравнительно большое количество аналогичных надписей наводят на мысль о наличии у художников одного образца. Можно предположить, что таким образом служила наиболее ранняя коломенская икона. Не лишено вероятия предположение Н. А. Деминой об изначальном, но не дошедшем до нашего времени «образе» в Троице-Сергиевой лавре. Скорее же всего у мастеров, создавших на протяжении трех веков восемь икон одного извода, были какие-то редкие и, видимо, не пользовавшиеся большой популярностью образцы. Возможно, на некоторых из них отсутствовали тексты, и иконописцы относительно свободно оперировали как составом добродетелей, так и особенно пороков.

«Сошествие во ад» конца XVII в. Русского музея создавалось, очевидно, по специальному заказу для какого-нибудь монастыря. Древний вариант извода, признаком которого является упоминание такого редкого, встречающегося лишь в иконе Махрищского монастыря порока, как «волокование», и наличие других уникальных надписей: чистота, лихоимание (последнее имеется только в маленькой вологодской иконе), позволяют думать, что оно писалось для одного из вологодских монастырей.

Сопоставление «Сошествия во ад» из Ферапонтова монастыря с двумя иконами Вологодского музея показывает, какой большой популярностью пользовалось первое вплоть до XVII в. Видимо, в Вологодском крае, к которому относится и Ферапонтов монастырь, идеи нестяжательства жили долго и даже после окончательной победы «иосифлян» находили отклик, особенно в среде скитского монашества. Не случайно обе иконы ведут происхождение из церкви Рождества Иоанна Предтечи, построенной в 1653 г. на месте более древнего храма в Дюдиковой пустыне. Очевидно, в последней была не дошедшая до нашего времени более древняя икона подобного же извода. Маленькая вологодская икона, за исключением «красоты», не имеет ни одной «самостоятельной» добродетели по сравнению с большим «Сошествием во ад» Вологодского музея. Это позволяет предположить, что она является повторением наиболее чтимого местного «образа». Очень хотелось бы объяснить, почему такое редкое понятие красоты как добродетели встречается только в ней и в иконе «северных писем» Третьяковской галереи («лепотство»). Не является ли это своеобразным преломлением собственно народного творчества?

Обращает на себя внимание и тот факт, что некоторые добродетели и пороки встречаются только на вологодских иконах. Так, «веселие» фигурирует в обоих памятниках из Дюдиковской церкви и в «Сошествии во ад» второй половины XVI в. Русского музея. В последнем упоминается и такая уникальная, но необычайно типичная для учения Нила Сорского добродетель, как доброта. Интересно, что один из редчайших пороков — «гроб» — имеет место не только в этой иконе, но поименован и в иконе «северных писем» Третьяковской галереи. Другая очень редкая добродетель указанной иконы — «нетление» — фигурирует также в большом «Сошествии во ад» из Дюдиковской церкви. Кроме того, «Сошествие во ад» «северных писем» имеет с обеими иконами Вологодского музея пять совершенно одинаковых добродетелей. Последнее, видимо, не случайно. Но этот вопрос настолько далеко выходит за рамки темы, что останавливаться на нем не представляется возможным.

Переходя к выводам из состава надписей на иконе Ферапонтова монастыря, отметим, что три названия добродетелей (смирение, радость, любовь) имели место в коломенском «Сошествии во ад», но ни один из пороков в нем не повторяется. При сопоставлении названий грехов и добродетелей публикуемого памятника с иконой Махрищского монастыря видно, что совпадают уже два порока — горечь, кривда (на ферапонтовской иконе — кривость) и три добродетели: любовь, смирение, живот (если считать «правду» и «истину» синонимами — четыре). В иконе «северных писем» Третьяковской галереи два порока (отчаянье, ненависть) и одна, но очень редкая добродетель (восстанье) приводятся в иконе Ферапонтова монастыря. Из надписей последней в большом вологодском «Сошествии во ад» повторяются три порока: горечь, ненависть (в иконе Ферапонтова монастыря — ненависть), тление (в ферапонтовской — истление) и четыре добродетели: радость, любовь, сладость, жизнь (в иконе Ферапонтова монастыря — живот). В малой — один порок (ненавис) и три добродетели (радость, любовь, жизнь). В иконе конца XVII в., принадлежащей Русскому музею, из пороков и добродетелей ферапонтовского «Сошествия во ад» повторяются: кривда (в иконе Ферапонтовского монастыря — кривость), живот, радость, смирение и необычайно редкое, более нигде не встречающееся понятие — чистота.

Показательно, что даже в наиболее близких по составу надписей иконах Ферапонтова и Махрищского монастырей совпадают только три добродетели и два порока. Такие же пороки, как смерть, падение, сквер-

ность, неразумье, вражда, величание, скорбь, встречаются лишь в «Сошествии во ад» из Ферапонтова монастыря. К добродетелям, перечисленным только в этой иконе, относятся счастье, истина, мудрость, разум.

В надписях изучаемого памятника мы не встретим и близких слов, как например кривосудие, кривословие, кривда (в иконе Махрищского монастыря и Русского музея конца XVII в.). Все это заменено единым всеобъемлющим понятием — «кривость». Нет в «Сошествии во ад» Ферапонтова монастыря и мелких грехов, приводимых с утилитарно-назидательной целью в других иконах, в особенности ведущих происхождение из далекой и в XVII в. уже глубоко провинциальной Вологды, вроде оклеветания, хулы, зависти и др. В шедевре из Ферапонтова монастыря фигурируют пороки необычайно большого масштаба: смерть, неразумье, вражда. В других иконах этого же извода встречается более бытовое слово — печаль. В «Сошествии во ад» из Ферапонтова монастыря оно заменено понятием «скорбь».⁷⁰ Часто повторяющееся в памятниках извода название «правда» в ферапонтовской иконе звучит как «истина». Для состава надписей рассматриваемого «Сошествия во ад» характерны также злободневные, окрашенные отзывками идеологической борьбы того времени и некоторыми критическими элементами пороки: кривость, величание. В надписях иконы дает себя знать и известный пессимизм,⁷¹ типичный, видимо, для передовых людей эпохи борьбы и расправы с «еретиками». Об этом свидетельствует подбор таких грехов, как смерть, истление, отчаяние, скорбь, горесть.

Сравнительный анализ надписей на восьми рассматриваемых иконах приводит нас к выводу, что состав их добродетелей ограничен и на протяжении трех веков менялся мало, в то время как перечень пороков необычайно многообразен и непрерывно изменялся. Это, очевидно, объясняется распространением перечневых поновлений с их подробнейшими вариантами грехов в исповедных вопросах. Почти все пороки, поименованные в указанных иконах, входят в состав так называемого «Скитского покаяния». Последнее очень существенно, так как позволяет судить о среде, в которой был создан извод.

Что касается «Сошествия во ад» из Коломны, то не встречающаяся в других произведениях добродетель — «девство» — заставляет предположить, что и эта икона первоначально происходила из монастыря. Состав надписей на позднем «Сошествии во ад» Русского музея также не вызывает сомнений, что она создана для какого-то северного, скорее всего вологодского, монастыря.

В настоящей работе не ставилась задача ответить на вопрос о причинах сложения указанной иконографии. Это — вопрос последующих изысканий и исследований. Отметим лишь, что рассматриваемый извод, по-видимому, чисто русский и в византийских памятниках, насколько это нам известно, не встречается. Мы ограничиваемся констатацией явления и устанавливаем его непосредственную связь с уже отмеченным направ-

⁷⁰ Среди известных нам произведений византийской патристики это понятие встречается лишь у Исаака Сирина (см.: Творения святых отцов в русском переводе. т. 23, слово 45, стр. 235).

⁷¹ Следы пессимистических взглядов, распространенных в конце XV в., отмечает в росписи Ферапонтова монастыря И. Е. Данилова. Она объясняет это возможным влиянием оппозиционных настроений Ниловой пустыни, близость которой не могла, по мнению автора, не наложить на этот в целом вполне ортодоксальный монастырь отпечатка некоторого свободомыслия. См.: И. Е. Данилова. Дионисий и его творчество... стр. 126, 217.

лением в московской литературе конца XV в. Все указанные иконы несут ярко выраженное влияние аскетического мировоззрения.

V

Переходя к общим выводам, напомним, что московская живопись конца XV—начала XVI в. очень мало изучена. Поэтому каждое вновь раскрытое произведение этого времени, тем более связанное с именем Дионисия, представляет значительный интерес.

Не случайно, очевидно, изучаемый извод, тесно соприкасающийся с идеями скитского монашества и его идеолога Нила Сорского, берется за образец при создании местной иконы Ферапонтова монастыря. Всей своей идейной направленностью она связана с учением этого «крупнейшего церковного деятеля Северной Руси».⁷²

Своеобразие состава надписей, иконографии и стиля ферапонтовского «Сошествия во ад» говорит о том, что оно могло быть создано только творчески мыслящим, живо откликающимся на все передовые идеи своего времени человеком, сознательно претворяющим хорошо знакомые ему мотивы произведений церковной, в том числе и акафистной литературы. Необычайное идейное истолкование традиционной иконографической схемы могло быть иконописцу заказано. Но рассматриваемое произведение тем и отличается от коломенского «Сошествия во ад», в котором изображен один из сыновей Симеона Праведного, что в нем уже почти ничего не осталось от иллюстрации к апокрифическому рассказу Иосифа Аримафейского об этих воскресших из мертвых, которые якобы записали все, что видели в аду во время сошествия туда Христа. Идейное содержание иконы значительно шире. В ней показана борьба светлых и темных сил, торжество добродетели над пороком, вечной жизни над смертью. И это, по-видимому, не случайно в произведении, созданном в период ожесточенной политической борьбы, в атмосфере церковных споров.

Глубокое философское содержание иконы, ее необычайная эмоциональная окраска и совершенство исполнения, наконец, происхождение из местного ряда иконостаса собора Рождества богородицы Ферапонтова монастыря свидетельствуют о том, что она могла быть создана вторым после Андрея Рублева «художественным гением Древней Руси».⁷³

Кто после Рублева мог избрать наиболее философский аспект истолкования темы, да к тому же еще и близкого к росписи собора извода? Кто, кроме Дионисия, мог проявить подобную широту обобщения и написать такое произведение? Если «Рублев создавал вершины философского и художественного обобщения»,⁷⁴ то мажорные и динамичные, блистательные по мастерству работы Дионисия в свою очередь отмечены глубоким, самостоятельным, говорящим о большой эрудированности художественным мышлением. Ранее этот художник представлялся как мастер по своей сути созерцательный, не изображающий движения.⁷⁵ Но, гово-

⁷² Н. А. Казакова и Я. С. Лурье. Антифеодалные еретические движения на Руси XIV—начала XVI в., стр. 208.

⁷³ М. В. Алпатов. Памятник древнерусской живописи конца XV века. Икона «Апокалипсис» Успенского собора Московского Кремля. М., 1964, стр. 119.

⁷⁴ Н. А. Демина. Черты героической действительности XIV—XV веков в образах людей Андрея Рублева и художников его круга. ТОДРЛ, т. XII, М.—Л., 1956, стр. 324.

⁷⁵ В. Н. Лазарев. Дионисий и его школа, стр. 513.

ря об усилившейся во время Дионисия стандартности иконописных приемов и ряде другие сложностей, при которых «...исследователю приходится оперировать не столько с индивидуальным стилем Дионисия, сколько со стилем его мастерской», В. Н. Лазарев отмечает также, что «... лишь новые открытия ... прольют свет на эту запутаннейшую проблему».⁷⁶

«Сшествие во ад» является подлинным шедевром, так как в нем наличествует свойственная лишь выдающимся произведениям великих мастеров целостность видения. Оно гармонично и исполнено сдержанного, но всеохватывающего движения, которому подчинены остальные компоненты. Отсюда — ликующие, передающие трепетную красоту краски, свобода, легкость и динамизм рисунка, изысканность в сопоставлении линий и форм, необычайное ритмическое богатство иконы. В пользу авторства Дионисия говорит также и то, что в ней получила выражение особенность, присущая зрелой поре творчества этого мастера и ярко проявившаяся в лучших росписях собора Рождества богородицы Ферапонтова монастыря: необычайное, преобладающее над внешним внутреннее движение. Гениальный колористический расчет, линейное и ритмическое богатство, непревзойденный, свидетельствующий о высочайшем артистизме уровень мастерства — все это наряду с близостью к бесспорным произведениям Дионисия и данными о происхождении вещи позволяет считать, что автором иконы «Сшествие во ад» является Дионисий.

Не случайно, видимо, пять из восьми икон связаны своим происхождением с монастырями: Ферапонтовым, Махрищским, Дюдиковой пустыней. В иконографическом изводе, пользующемся здесь особой популярностью, аскетическая идеология получает наиболее яркое выражение.

В литературе о Ниле Сорском уже отмечалось влияние его идей на значительную часть северного монашества.⁷⁷ Несмотря на победу «иосифлян» и их культурное, идеологическое и литературное влияние,⁷⁸ последователи «заволжских старцев» продолжали, видимо, существовать. Наличие шести икон развитого XVI и XVII вв., четыре из которых связаны с Вологодой, а пятая является стилистически бесспорным памятником каких-то провинциальных, «северных», хотя, возможно, и не безусловно вологодских, писем, свидетельствует о том, что отголоски отгремевшей борьбы еще давали о себе знать.

Указанный иконографический извод, насколько это нам известно, уже не встречается в произведениях XVII в., созданных в крупных культурных центрах. Есть какая-то закономерность и в том, что все поименованные поздние иконы происходят из северных провинций, в первую очередь из далекой от новых веяний Вологодской области. По-видимому, здесь играет известную роль и наличие особо чтимой иконы в близрасположенном и прославленном Ферапонтове монастыре. Последний из известных нам периодов творческой жизни Дионисия связан с этим монастырем, с этим краем. Из другого вологодского, Павлова-Обнорского монастыря происходят «Распятие» и «Спас в силах» — бесспорные произведения Дионисия.

Необходимо также отметить, что мысли, высказанные Д. С. Лихачевым относительно восточноевропейского Предвозрождения, взаимопроникновения культур и освоения того, что отвечало внутренним потребностям

⁷⁶ Там же, стр. 500.

⁷⁷ М. Сперанский. История древней русской литературы, стр. 464.

⁷⁸ Н. К. Гудзий. История древней русской литературы. М., 1938, стр. 209.

развития русской литературы и искусства,⁷⁹ имеют отношение и к затро-нутому вопросу. Из византийской патристики выросло русское течение в московской литературе конца XV в., которое связано с именем Нила Сорского, а также с русским изобразительным искусством как этого, так и последующего времени и, что для нас в данном случае особенно важно, с живописью великого современника «великого старца» — Дионисия Ферапонтовского.

⁷⁹ Д. С. Лихачев. Культура Руси времени Андрея Рублева и Епифания Премудрого, стр. 166—167, 169.



Рис. 1. Дионисий. Икона «Сшествие во ад» из собора Рождества богородицы ФерAPONTOBA монастыря. 1500—1502 гг. (136,5×99×3 см).

В. И. АНТОНОВА

У Медвежья озера и в Веси Егонской

Широко распространено суждение о том, что Дионисий, известнейший русский художник второй половины XV века, развивал в своем искусстве традиции живописи Андрея Рублева. В этом суждении дружно сходятся иногда несогласные между собой исследователи.¹

Нет оснований сомневаться в том, что и Рублев и Дионисий являются московскими художниками. Жившие в одном столетии, они, естественно, схожи в употреблявшихся ими красках и в самой технике живописи.

Принято думать, что техника рублевских «плавей» была у него заимствована и развита Дионисием. Это неверно: плави известны еще в домонгольской живописи. Плавью, близкой к этой технике в произведениях Рублева, исполнены лица на несомненно дорублевской иконе начала XIV в., хранящейся в ГТГ. Она происходит из Коломны и представляет собою изображение Бориса и Глеба в рост, с тонкими одухотворенными лицами, окруженное сценами их жития.²

Подобно Рублеву, произведения Дионисия проникнуты точно найденной гармонией ритма. Но, как и техника живописи Дионисия, природа его образов и ритм композиций не могут быть объяснены одной преемственностью, только лишь разработкой рублевских традиций.

Усложнившуюся иконографию произведений Дионисия принято связывать с возможным в XV в. ознакомлением с составом сербских фресковых росписей.³ Как нам представляется, эту связь облегчали национальные славянские устремления, кроющиеся в творчестве Дионисия. Приводимые ниже сведения проливают свет на истоки образов и композиций Дионисия и позволяют сопоставить их с некоторыми особенностями произведений древнерусской живописи, по своему стилю предшествовавших сложению школы Андрея Рублева.

Вассиан Санин рассказывает в Житии Пафнутия Боровского⁴ о трудностях, преодоленных этим игуменом и его братьями при построении каменной церкви Пафнутиева монастыря. В заключение Вассиан сообщает

¹ Г. Недошивин. Дионисий. М.—Л., 1947, стр. 16; М. В. Алпатов. Всеобщая история искусств, т. III. М., 1955, стр. 240; В. Н. Лазарев. Дионисий и его школа. В кн.: История русского искусства, т. III. М., 1955, стр. 500.

² В. И. Антонова, Н. Е. Мневa. Каталог древнерусской живописи, т. 1. М., 1963 (далее: Каталог. . ., т. 1), № 209.

³ В. Н. Лазарев. Дионисий и его школа, стр. 520.

⁴ Написано между 1500 и 1515 гг. Вассиан Санин — брат Иосифа Волоцкого. Этому Вассиану, совсем молодому, только что постриженному монаху, Пафнутий предсказал архимандритство в Симоновом монастыре. Уже в Симоновом, находясь во главе

имена художников, расписавших сооруженную церковь: «...сам блаженный со ученики во время зимы каменею влачаше. И в час дела не точию каменею, но и воду, и ина вся на плещу ношаше. И не точию в сих труд бе тем, но и в скудости пища и пития, и в худом покровении телеси во время зимнее. Се же все еже в тех желание пламень побеждаше. К сим же сугубыми труды церкви та совершеное украшение приемлет, еже от живописцев Митрофана инока и Дионисия и их пособников, пресловущих тогда паче всех в таком деле».⁵ Как явствует из этого текста, соборная монастырская церковь Рождества богородицы, строившаяся зимой, была тут же, вероятно осенью, расписана. Таким образом, дата этой работы инока Митрофана и Дионисия с «пособниками» определяется временем освящения церкви, состоявшимся в 1467 г.⁶

Еще В. Т. Георгиевский обратил внимание на то, что Митрофан был, по-видимому, старшим, так как он назван первым. Описанную в житии болезнь Дионисия, приключившуюся в начале работы, В. Т. Георгиевский объясняет несогласием, спорами между известными мастерами. Отказавшиеся служить ноги Дионисия исцелили после «чудесного» вмешательства Пафнутия: по всей вероятности, игумен помирил художников.⁷

Старший из них, Митрофан, до сих пор лишь упоминался. О живописцах русского средневековья мы знаем так мало, что любые документальные известия, тем более современные им, представляют большой интерес. Черты жизни Митрофана позволили бы судить о среде, в которой прошли юные годы Дионисия, о ранней поре его творчества. Между тем в сборнике копий старинных грамот Московского Симонова монастыря — так называемой копийной книге, составленной в 1666 г.,⁸ сохранились интересные сведения о Митрофане, иноке-иконнике.

Здесь, на лл. 273—279, излагается тяжба между крестьянами Пехорской волости и братией Симонова монастыря. Тяжба разбиралась между 1462 и 1464 гг. (точнее определить дату не удается). Спор идет о том, кому принадлежит небольшой монастырь с землями у Медвежья озера — «церковь святой Спас, и озера, и деревни, и пустоши» — великому ли князю Ивану III, или братии Симонова монастыря. Крестьяне хотели доказать, что спорный монастырек с его водами и землями — исконные владения великого князя. По-видимому, дань великому князю казалась крестьянам менее обременительной, чем подчинение Симонову монастырю, одному из самых богатых в Москве.

Великому князю Ивану Васильевичу бьет челом сотский Пехорский Юрий Константинович Лычев, да десятский Сысойко, да десятский борт-

крупнейшего московского монастыря, или еще позже, став архиепископом ростовским, Вассиан написал житие своего учителя Пафнутия по личным воспоминаниям. См.: В. О. Ключевский. Древнерусские жития святых как исторический источник. М., 1871, стр. 204—206.

⁵ А. П. Кадлубовский. Житие преподобного Пафнутия Боровского, писанное Вассианом Саниным. — Сборник историко-филологического общества при Институте князя Безбородко в Нежине, т. II. Нежин, 1899 (далее: А. П. Кадлубовский. Житие...), стр. 125.

⁶ М. Т. Преображенский. Памятники древнерусского зодчества в пределах Калужской губернии. СПб., 1891, стр. 44. Фрески эти не сохранились, так как дошедшее до нашего времени здание церкви перестроено или выстроено вновь в конце XVI в. (там же, стр. 45). Переписанные в XVIII в. фрески были исполнены в 1644 г. (там же, стр. 46).

⁷ В. Т. Георгиевский. Фрески Ферапонтова монастыря. СПб., 1911, стр. 22. В. Н. Лазарев (Дионисий и его школа, стр. 500) говорит, что мы ничего не знаем о предполагаемом учителе Дионисия Митрофане.

⁸ ГИМ, собр. Симонова монастыря, № 58. Об этой книге см.: Н. П. Попов. Собрание рукописей Московского Симонова монастыря (ЧОИДР, 1910, кн. II, стр. 92).

ный Михалко, да Исачко кузнец Башлов за всю волость Пехорскую на архимандрита Симоновского Евсевия и на его братию: «владеют, господине, твоим великого князя монастырем Спас Преображеньем, и озером Верхним, озером Нижним, и деревнями, и пустошми... а зовут, господине, своими монастырьскими Симоновскими; а се, господине, в архимаричье место, старци Данило Страмилов⁹ и Осиф перед тобою».

Для того чтобы доказать законность этих спорных владений Симонова монастыря, ответчики старцы Данило Страмилов и Осиф, выступавшие от лица архимандрита, предъявляют князю ряд документов — «...и князь великий возрел во все грамоты и списки».

Первым шел список (копия) с «меновной» (удостоверяющей обмен) грамоты великого князя Дмитрия Ивановича Донского, сгоревшей «с суздальский пожар», испепеливший Москву в 1445 г. Согласно этой грамоте, прадед Ивана III отдал Савве чернецу взамен переходящего в княжеское владение села Воскресенского Верх-Дубенского «монастырек пустынку, церковь святой Спас Преображения, что поставил игумен Афанасий на моей земле у Медвежья озера на березе». Савва и Афанасий, современники Дмитрия Донского, были и в середине XV в. весьма известными людьми. Поэтому в грамоте они указаны без прозвищ. Поименованный здесь игумен Афанасий — ученик Сергия Радонежского. Афанасий возглавил основанный им в 1374 г. Серпуховский Высоцкий монастырь. Он был важным лицом в московской иерархии. Тесно связанный с митрополитом Киприаном, Афанасий до своего отъезда в Константинополь в 1387 г. служил как бы митрополичьим наместником.¹⁰ Чернец Савва, по-видимому, вначале инок Симонова монастыря — игумен основанного Дмитрием Донским около 1380 г. Дубенского Шавыкинского монастыря. С 1398 г. этот Савва до своей смерти в 1407 г. становится во главе монастыря на Сторожах в Звенигороде.¹¹

Монастыри-пустыньки обычно не имели игумена: они являлись своего рода заимкой, умножавшей богатства распорядившейся ею обители-основательницы. Эти монастыри навсегда сохраняли с нею если не хозяйственную, то «духовную» связь.

При переходе инока-владельца в другой монастырь его имущество оставалось за тем монастырем, в котором он числился. Таким образом, монастырек Спаса у Медвежья озера, порожденный в 70-х годах XIV в. Высоцким монастырем и перешедший до 1388 г. — года смерти Дмитрия Донского — в собственность Симонова, как само собою разумелось в то время, сохраняет связь с обоими монастырями.

С 70-х годов XIV и до 40-х годов XV в. Спас у Медвежья озера, после ухода Саввы в игумены оставшийся в ведении братии Симонова монастыря, не вызывал особого интереса у отдельных ее представителей. После «меновной» Дмитрия Донского Ивану III предъявляется «грамота Геронтьева, владыки Коломенского, продажная».¹² В ней и дошло до нас

⁹ Этот Данила Страмилов фигурирует в приложенной к делу грамоте как один из продавцов монастырька у Медвежья озера.

¹⁰ Пл. Соколов. Русский архиепиев из Византии и право его назначения до начала XV века. Киев, 1913, стр. 523.

¹¹ Е. Голубинский. Преподобный Сергий и созданная им Троицкая лавра. М., 1909, стр. 65—66. На отождествление симоновского чернеца Саввы с будущим сторожевским игуменом наталкивает то, что отданное им Дмитрию Донскому село Воскресенское было расположено на реке Дубенке, притоке Дубны, там, где возник монастырь Дубенский, «что на острове» (холме, поросшем лесом). Естественно было поставить в игумены новооснованного монастыря прежнего владельца этого места.

¹² Геронтий был уже архимандритом Симонова монастыря в 1447 г.; с 1453 г. он становится епископом Коломенским.

имя инока Митрофана, звучащее при весьма выразительном аккомпанементе: «Се аз Иев поп Симоновский купил есми себе до своего живота (до смерти) у архимарита у Геронтия у Симоновского и у его старцев Симоновских у Мартирья у строителя, у Ондreja у золотого мастера, у Митрофана у иконника, у Амбросья у казначея, у Варлаама у Завельского, у Опатья у Маскотиньева, у Гермона у Момаева, у келаря у Романа и у всеи братии монастырей — церковь святой Спас у Медвежья озера на бѣрезе, что поставил игумен Афанасий, и с Верхним озером и с Нижним ... и с деревнями, и с пустошми ... да пустош Ярышева, пустош Ревякинская, что дал Игнатей Васильевич Минина в монастырь по своих родителей,¹³ и с лесом, и с бортью, да и с грамотою великого князя Дмитрия Ивановича с меновною и с жалованною, что менял князь Великий Дмитрий Иванович с Савою чернцом, и со всем тем, что потягло к тому монастырьку при нашем отце при архимарите при Ионе и при архимарите при Иване;¹⁴ дал есмь на том пять рублей да овцу полнка (вприбавок); а по своем животе ни дати, ни продати того всего никому, все то по моему животу (после смерти) опять в монастырь Пречистой на Симново в дом».

Митрофан-иконник, «старец» Симонова монастыря, появляется здесь как юридическое лицо, связанное с продажей монастыря Спаса у Медвежья озера, тяготевшего к Высоцкому Серпуховскому. Митрофан упомянут третьим, среди самых почетных представителей братии, после строителя и ювелира, перед казначеем. Таким образом, в конце 40-х годов XV в. инок Митрофан — монах Московского Симонова монастыря. Он был, по-видимому, богат и занимал важное место в монастырской иерархии. Известность его связана с профессией — к имени прибавлено слово «иконник», подобно тому как у предшествующего Митрофану Андрея указывается, что он ювелир (золотых дел мастер).

Можно с большой степенью вероятности утверждать, что этот Митрофан-иконник и инок Митрофан, старший товарищ Дионисия по работе, упомянутой в Житии Пафнутия Боровского, — одно лицо.

Миривший художников игумен Пафнутий, впоследствии прославленный Боровский «святой», был учеником старца Никиты, архимандрита Серпуховского Высоцкого монастыря.

Двенадцатилетним мальчиком Пафнутий становится монахом Покровского Высокого монастыря на окраине Боровска. Постригший отрока настоятель Маркелл «учиняет его в подвиге послушания, еже от сего стяжати крепко начало, у некоего священноинюка Никиты. Бе же тот Никита ученик чудного отца, святого чудотворца Сергия, бывый же пастве начальник сухих инок во обители честного зачатия пречистая божия матери во граде Серпохове. В старости же сый, и лишения ради света очию, оставляет паству и бывает преселник в предреченную обитель».¹⁵

Этот Никита сменил на игуменской кафедре Серпуховского Высоцкого монастыря преемника того Афанасия, который построил монастырек на Медвежьем озере. Как и Афанасий, Никита был также учеником преподобного Сергия. О нем, повествуя о Пафнутии Боровском, упоминает Иосиф Волоцкий: «Видехом святого отца нашего Пафнутия, иже бяше

¹³ «Данная» грамота И. В. Минина приложена к делу и фигурирует при разборе несколько ниже.

¹⁴ Архимандриты Иона и Иван жили в 30-х годах XV в.

¹⁵ А. П. Кадлубовский. Житие..., стр. 119. Текст этот приводится полностью, так как В. В. Зверинскому в его труде о монастырях остался неизвестным Высокий Покровский монастырь в Боровске. Также неизвестен П. М. Строеву в его «списках иерархов» архимандрит Серпуховского Высоцкого Зачатьевского монастыря Никита.

ученик ученика Сергиева старца Никиты, архимандрита монастыря Высоцкого, с ним же и довольна лета пожихом. . .»¹⁶

Через «Спаса на Медвежьем озере», тяготевшего и к породившему его Высоцкому монастырю, и к новому владельцу — Симонову, Пафнутий мог пригласить к себе в Боровск Митрофана.

Впрочем, по Житию Пафнутия можно судить и о непосредственных связях его с самим Симоновым монастырем. Пафнутий мог знать Митрофана и в Симонове. В отдельной небольшой статье под заглавием «Пророчество святого о симановском архимарите» в Житии рассказывается: «И паки сидящим некогда у святого братьям и неким от мира благоговейным. И возвестиша ему, яко сущий тогда архимарит на Симанове остави архимаритию. И начата глаголати ов-сего, ин же-инаго. Блаженный же узре Васияна Иосифова брата, юнна zelo и новопостриженна. И, ослабився, рече к сущим с ним, указав нань: сей есть архимарит на Симанове — и яже и по мнозех летах в дело произыде реченное».¹⁷

Имя Митрофана-иконника, монаха Симонова монастыря, встречается в тяжбе о Медвежьем озере впервые в конце 40-х годов XV в. Двадцать лет спустя работая у Пафнутия, инок Митрофан достиг в своем мастерстве известности: его величают уже живописцем.

Тяжба о Спасе на Медвежьем озере упоминает Митрофана-иконника не только вскользь; другие предъявленные братией грамоты дают возможность судить о жизни Митрофана в Симоновом в 50-х—начале 60-х годов XV в.

По-видимому, «монастырек-пустынька» в середине XV в. пошел в ход. При сменившем архимандрита Геронтия Афанасии (1453—1462) Спас на Медвежьем озере перекушает у братии поп Семен Галяченин. Об этом рассказывает «грамота архимаричья Афонасьева продажная», предъявленная Ивану III Данилой Страмиловым и Осифом вслед за «грамотой Геронтъевой». В ней среди присутствующих при совершении продажи симоновских братьев на том же месте опять фигурирует Митрофан-иконник.

При исчислении пустошей, принадлежащих Спасу на Медвежьем озере, здесь назван «игумен Иев старого монастыря». Симонов монастырь был основан в 1370 г. в южной части Москвы¹⁸ племянником Сергия Радонежского Феодором, духовным отцом великого князя Дмитрия Донского. Монастырь получил свое название по имени инока этого монастыря Симона, в миру боярина Стефана Васильевича Ховрина, пожертвовавшего своей обители землю. Вначале на небольшом участке возникло Старое Симоново с церковью Рождества богородицы.¹⁹ В 1379 г. часть братии перешла в Успенскую соборную церковь, заложенную в полуверсте от прежнего места в честь победы Дмитрия Донского на реке Воже, одержанной годом ранее.²⁰ Здесь и разросся Новый Симонов монастырь, долгое время существовавший вместе со Старым. Игуменом Старого Си-

¹⁶ Иосиф Волоцкий. Сказание о святых отцах, иже в рустей земли сущих. — ЛЗАК, II, отд. 2, СПб., 1862, стр. 89—90.

¹⁷ А. П. Ка д л у б о в с к и й. Житие. . . , стр. 131.

¹⁸ Он был расположен на берегу Москвы-реки за Краснохолмским мостом. От зданий Симонова монастыря сохранились лишь часть стен со знаменитой башней «Дуло», солодежня и трапезная. См.: М. А. Ильин. Москва, М., 1963, стр. 147, 151.

¹⁹ Здесь до 1645 г. оставалась малая обитель, превратившаяся затем в приходскую церковь, сохранившую гробницы Александра Пересвета и Иродиона Ослеби, героев Куликовской битвы. В 1929 г. церковь ликвидирована.

²⁰ П. Н. Максимова. Собор Симонова монастыря в Москве. — Материалы по археологии СССР, М., 1949, № 12, стр. 236.

монова стал, по-видимому, тот самый «поп Иев», который в конце 40-х годов купил вызвавший особое разбирательство монастырек.

В предпоследней грамоте, рассматривавшейся для решения дела о Спасе на Медвежьем озере в купчей и докладной Ионы, «Митрополита киевского и всея Руси», составленной 14 мая 1458 г., Митрофан-иконник оказывается в Старом Симонове. Он выступает наравне с игуменом этого монастыря в качестве владельца угодьями на Медвежьем озере: «Се яз игумен Иев Пречистые Богородицы Симоновского старого монастыря да старец Митрофан-иконник купили есмя в дом великого Спаса честного его Преображения и Пречистые богородицы к Медвежью озеру у Якима у строителя у новомонастырского, да у келаря у Ионы, да у старца у Васьяна, да у старца у Серапиона, и у всей братьи у старцов, пустош домовную новомонастырскую Одинцово, Харино, да Ступино, Малахово да Колtkово . . . а дали есмя на ней четыре рубли, да пополнка овцу». Совершение купчей между старой и новой частями Симонова монастыря происходило в митрополичьей канцелярии со свидетелями: «А на то по-слуси игумен Коснятин Николы Старого, да дьяки митрополичьи старец Тихон да Василий Карло. А грамоту писал Лучка, митрополичь подьячей казенной».

Несмотря на протесты пехорских крестьян, монастырь Спаса на Медвежьем озере, кроме нескольких деревень, остался со всеми угодьями во владении симоновской братии: «И князь великий Иван Васильевич, выслушав грамот купчих, и докладные, и даные, и списка меновного прадеда своего князя Дмитрия Ивановича, и въспрося владыки Коломенского Геронтия о всем, и Данила Страмилова и Осифа черньца оправил, а сотского Юрья Костянтинова Лычова, и десяцкого Сысойка, и десяцкого бортного Михалка да Исачка Башлова и всю волость крестьян Пехорского стану обвинил; и присудил святой Спас на Медвежье озере, и озеро Верхнее и Нижнее, и деревни и пустоши к Симоновскому монастырю по старине, опроче бортничьих деревень, что отнял у них отец мой князь великий Василий Васильевич у монастыря у Симонова». Слушание дела было обставлено торжественно: «А туто были у великого князя бояре его: князь Иван Юрьевич, Иван Иванович, Володимер Григорьевич, Иван Федорович Старков, Василей Федорович Сабуров. А подписал великого князя дьяк Левоньтей Короваев». Копийная книга Симонова монастыря сообщает в заключение: «А у подлинные жаловалные грамоты великого князя печать вислая серебряная вызолочена».

В июле 1460 г. Митрофан находится уже в Новом Симонове. В это время он присутствовал по-прежнему на третьем месте при составлении духовной грамоты старца Симонова монастыря Андриана Ярлыка: «А у сее грамоты духовные сидел отец мой духовный архимандрит Афанасей Симановский, да с ним старци: старец Мисайло Сабуров, Ондрей, Митрофан, Илья, Герман, Амбросей казначей, Микита, Иона келарь. А грамоту духовную писал чернец Евстрат крилошанин. . .». На обороте этой грамоты сверху надпись о том, что она представлена митрополиту Ионе 8 июля 1460 г.²¹ В этой, имеющей более общее значение «духовной», ни у ювелира Андрея, ни у художника Митрофана не указаны их профессии — здесь они фигурируют только как «преподобные отцы».

В 1460 г., через семь лет после покупки пустынки у Медвежья озера, Митрофан-иконник, по-видимому, поднялся по лестнице монастырской иерархии: он поименован в числе своего рода иноческой «коллегии» уже

²¹ Акты, относящиеся до юридического быта древней России, изданные Археологической комиссией под ред. Н. Калачова, т. 1. СПб., 1857, № 85, стр. 552—555.

не старого, а нового Симонова монастыря, крупного культурного центра XV в.

Эта обитель служила своеобразным питомником видных государственных деятелей: отсюда вышли митрополиты московские Иона (1448—1461) и Геронтий (1473—1489).

Игумен Боровской обители Пафнутий, пригласивший через семь лет Митрофана вместе с Дионисием расписывать церковь основанного им двадцать три года назад монастыря, был весьма искушенным человеком в вопросах карьеры не только «духовной»,²² но и светской. Умирая в 1477 г., он с сокрушением признается: «60 лет угажено миру и мирским человеком, князем и бояром, и в сретенье им сованося, и в беседе с ними маньячено, и вслед по них также сованося. . .».²³

В Симоновом монастыре, вероятно, уже давно существовала своя иконописная мастерская. Его основатель Феодор сам был иконописцем. С ним связывается портретное изображение Сергия Радонежского, дошедшее до нас в виде шитого надгробного покрывала.²⁴ В первой половине XV в. среди художников Симонова монастыря известен Игнатий-иконник.²⁵ Быть может, именно здесь обучался иконописному искусству и Митрофан.

Монастырь Спаса у Медвежья озера, видевший в своих стенах искусного Митрофана-иконника, старшего товарища и, как полагают, учителя Дионисия, оставался еще долгое время после смерти Митрофана во владении Симонова монастыря. «Жалованная грамота», в которой поименован Митрофан, была подтверждена в 1507 и 1534 г.

С конца XVI в. Спас на Медвежьем озере уже не упоминается в писцовых книгах; нет его и в несудимой грамоте, данной царем Михаилом Федоровичем Симонову монастырю в 1623 г. Но еще в 1905 г. на холме у Верхнего озера виднелись вросшие в землю расколотые надгробные камни древнего монастырского кладбища;²⁶ здесь хоронят и теперь. Поселок Медвежье Озера существует в наше время. Он расположен в 18 километрах на северо-северо-восток от Москвы, у шоссеиной дороги на Щелково. Невдалеке блестят воды трех небольших озер. Заболоченное Нижнее озеро образовало два отдельных водоема. На протяжении пятисотлетия, отделяющего нас от эпохи Дионисия, здесь уцелели лишь эти озера, связавшие древнее наименование с современным быстро растущим поселком.

Сведения о Митрофане-иконнике, обрисовывающие его жизнь среди высшей иерархии Московского Симонова монастыря, — лишь любопытная архивная справка. Сопоставление этой справки с современной ей иконой

²² См. «Пророчество святого о симановском архимарите» (А. П. Кадлубовский и Житие. . ., стр. 131).

²³ Записка Иннокентия о последних днях Пафнутия Боровского (В. Ключевский и Древнерусские жития святых как исторический источник, стр. 449).

²⁴ В. Антонова. О первоначальном месте «Троицы» Андрея Рублева. В кн.: Материалы и исследования Гос. Третьяковской галереи, т. 1. М., 1956, стр. 41.

²⁵ В. Антонова. Неизвестный художник Московской Руси Игнатий Грек по письменным источникам — ТОДРА, т. XIV, М.—Л., 1958, стр. 569—572.

²⁶ Н. Скворцов. Уничтоженные в Московском уезде церкви. М., 1905, № 63. Об истории поселка Медвежье Озера см. также: С. Веселовский, В. Снегирев и Н. Коробков. Подмосковье. М., 1955, стр. 25—27. Здесь на стр. 25 место древнего монастыря указывается верно, но на стр. 27 оно ошибочно обозначено у Нижнего озера.

середины XV в., происходящей из Симонова монастыря, позволяет судить о том, какие образцы послужили школой для молодого Дионисия.

Среди памятников живописи Симонова монастыря, сохранившихся в музеях, до сих пор оставались неизвестными произведения, относящиеся к середине XV в.²⁷

Такой памятник уцелел, однако, в Калининской областной картинной галерее. Это поясная икона Спаса (рис. 1),²⁸ поступившая в галерею из собрания Весьегонского районного краеведческого музея в 1938 г. Она была обнаружена в соборе города Весьегонска и отнесена к живописи XV в. Н. Н. Померанцевым.²⁹

Село Егонская Весь с середины XV в. принадлежало Симонову монастырю. Сохранилась жалованная грамота людям, живущим на земле этого монастыря в селе Егонская Весь и других близлежащих селах, написанная между 1447 и 1456 гг.³⁰ Это село дала до 1462 г. в виде вклада в Симонов монастырь Олена Михайлова жена Федоровича.³¹ По старым клировым записям, хранившимся в Весьегонском соборе, «строены» его — утварь и иконы — поступили из Симонова монастыря (сведения Ю. А. Олсуфьева). Как известно, обычно для этого использовались монастырские «рухлядные» (кладовые), где хранились старые, казавшиеся местным властям «неблаголепными» вещи и иконы.

Таким образом, Спас из Весьегонска происходит из Симонова монастыря. Стиль его прекрасно сохранившейся живописи, раскрытой из-под записи в 1951 г. Государственной центральной художественно-реставрационной мастерской им. И. Э. Грабаря в Москве, позволяет отнести эту икону к середине XV в., к московской школе.

При первом взгляде на икону поражает сочетание строгой, уравновешенной композиции, четкого контура и суховатого рисунка с мягкой передачей формы небольшого лица и тонких цепких рук. Иератичность позы и величественность осанки, отвечающие византийскому письму, сообщены здесь вполне русскому произведению. Этот Спас — действительно «святый крепкий», олицетворение второго лица Троицы по представлениям русского средневековья.

²⁷ Благодаря заботам П. Д. Барановского некоторые иконы из Симонова монастыря уцелели в музеях. Все они не древнее XVI в. К этому времени в Гос. Третьяковской галерее относятся: Богоматерь Владимирская (В. И. Антонова, Н. Е. Мнев в а. Каталог... т. 2. М., 1963, № 572); 2) Богоматерь в рост из деисусного чина (там же, № 574); 3) Спас на троне (там же, № 573). Среди многих икон из Симонова, переданных в Коломенское (филиал ГИМ), к XVI в. относится лишь шесть произведений: 1) Рождество богородицы, размер 101 × 82 см; 2) Происхождение честных древ, размер 99 × 71 см; 3) Успение богородицы, размер 89 × 66 см; 4) Богоматерь Смоленская, размер 89 × 67 см; 5) София, Вера, Надежда, Любовь, размер 89 × 66 см; 6) Никола оглавный, размер 16 × 20 см.

²⁸ Инвентарный номер галереи Ж-1007, размер 83 × 58 см, доска липовая с ковчегом, шпонки врезные, встречные. По-видимому, такого же происхождения поясная икона апостола Павла, вывезенная в 1963 г. сотрудниками Музея им. Андрея Рублева из церкви села Чемерова близ Весьегонска. Икону Павла (того же размера, что и Спас) раскрыл в 1964 г. В. О. Кириков. Обнаружение Павла показывает, что Спас принадлежал к поясному деисусному чину.

²⁹ Ю. А. Олсуфьев видел эту икону в 1929 г. вставленной в местный ряд иконостаса весьегонского Богоявленского собора, построенного в 1742 г. Живопись была закрыта потемневшей олифой и украшена басмой XVII—XVIII вв. Вследствие этого Ю. А. Олсуфьев условно прибавил к размеру иконы по 10 см в высоту и ширину, а время ее написания ошибочно отнес к XVII—XVIII вв. (см. регистрацию памятников иконописи в Весьегонске, вотчине Симонова монастыря, Отделение рукописей Гос. Третьяковской галереи, 67/444).

³⁰ Акты, относящиеся до юридического быта древней России, № 31, стр. 98.

³¹ Там же, стр. 104.

Московские люди были измучены феодальной войной второй четверти XV в. Они страдали от непрестанных ратей, порожденных вероломством и коварством борющихся за власть князей. Они были очевидцами того, как враждующие князья выкалывали друг другу глаза, обманом завлекли ничего не подозревающего соперника в тюрьму, где тайно и поспешно совершалось угодливое убийство, обычно объясняемое «нужею» (лишениями) или же просто самим «нятием» (заключением). В это жестокое время естественно было видеть воплощение нравственного идеала в облике, полном тишины и света, подобном Спасу из Симонова. Один из излюбленных тогда текстов на свойственном средневековью языке богословской символики поэтически характеризует природу Спаса — олицетворения справедливости: «Тихому бо молчанию содержащу вся, и нощи в своем течении преполовляющейся, всемогущее слово твое,³² Господи, — с небес от престолов царских жесток ратник — в средину погибельные земли сниде».³³

Спас из Симонова изображен несколько ниже пояса, совершенно прямолично, с ораторским жестом правой руки, поднятой перед грудью. Левая рука держит в стоячем положении закрытое евангелие. В колорите сочетаются темные коричневые и зеленые краски с холодными светлыми оттенками желтого и алого. На темно-коричневый хитон наложены прозрачные охряные зеленоватые пробела. Глухой зеленый гиматий украшен более светлыми пробелами того же цвета в два тона. Манера наложения пробелов характерна для русской живописи XV в. Еще более типично в этом смысле вохрение (карнация): оно желтое, плавкое, по оливковому санкирю, с приплеснутыми красноватыми тенями. Темная фигура Спаса с лицом и руками, как бы озаренными далеким светом, оживлена лишь желтым клавиом у правого плеча и охряным евангелием с красным обрезом, прислоненным к груди. Прозрачный желтый фон с притененным коричневой краской нимбом придает темному изображению своеобразную статуарность, а светлая коричневая полоса, обрамляющая икону, довершает почти монохромную, на византийский лад, красочную гамму.

Стиль живописи Спаса из Симонова монастыря роднит его с московскими произведениями середины XV в. В них одинакова выразительность величественной темной фигуры, выступающей на светлом фоне. Таковы московские иконы этого времени — Параскева Сербия,³⁴ Спас Вседержитель,³⁵ Паисий Великий.³⁶

Как упоминалось, композиция симоновского Спаса восходит к широко распространенному византийскому образцу.³⁷ Небольшое лицо его обрам-

³² Слово — второе лицо Троицы — Спас.

³³ «В тихом молчании, в полночь, всемогущее Слово твое, господи, как яростный воин сошло с небес от престолов царских, в средину погибельной земли» (Книга Премудрости Соломоновой, гл. 18, 14—15).

³⁴ Гос. Третьяковская галерея, из Покровского монастыря в Суздале (Каталог... т. 1, № 260). Кроме колорита и вохрения, схожи также детали: см., например, притененный нимб, заходящий на верхнее поле, хватяющий жест руки, форму тени под глазами.

³⁵ Гос. Третьяковская галерея, средник «облачного чина» из Никольского Единоверческого монастыря в Москве (Каталог... т. 1, № 238). Нимб заходит на верхнее поле, тени под глазами петлеобразные.

³⁶ Находится в Покровском соборе при Рогожском кладбище в Москве, размер 113 × 85 см, схожи те же детали. См. о нем «Древние иконы старообрядческого кафедрального Покровского собора при Рогожском кладбище в Москве» (М., 1956, стр. 18—19, рис. 30). Раскрыт В. О. Кириковым в 1951 г.

³⁷ См.: В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. 1, М., 1957, табл. XLVIII; т. II, М., 1948, табл. 318. Этот тип изображения Христа был распространен во всех тех странах, куда проникала византийская культурная экспансия. Например, в Сербии в конце XIV в., см. икону Спаса Жизнедавца, написанную

лено пышной, высокой шапкой волос. Они придают узкой голове Спаса эллипсовидную форму, полюбившуюся на Руси для икон Христа еще в начале XIV в. При сравнении *весьегонского* произведения с небольшим

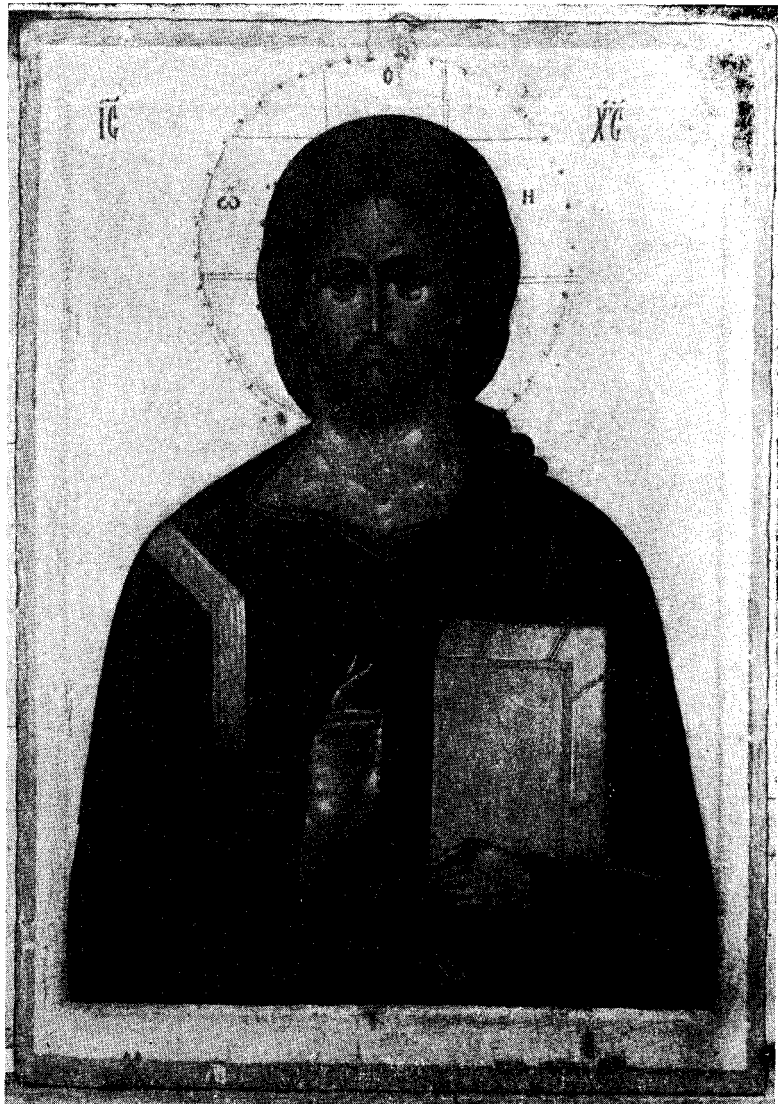


Рис. 1. Спас. Икона середины XV в. (Калининская областная картинная галерея, инв. № Ж 1007,83×58 см).

изображением Спаса ростово-суздальской школы рубежа XIII и XIV вв.³⁸ становится очевидным русское происхождение своеобразной формы головы Христа. Но лицо симоновского Спаса с характерным расширением овала в 1394 г. изографом Макарием для монастыря Zige близ Прилепа (Walter Felicetti-Liebenfels. Geschichte der byzantischen Ikonmalerei. Olten-Lausanne, 1956, S. 80, Abb. 95A).

³⁸ Гос. Третьяковская галерея (Каталог. . . , т. 1, № 165).

посредине сохранило очертания, связывающие его с другими особенностями русской иконографии Спаса дорублевской поры. Схожая по композиции новгородская икона начала 60-х годов XIV в.³⁹ (рис. 2) является ярким образцом этого типа, восходящего к нередицкому Убрису — фреске 1199 г. над восточной подпружной аркой.⁴⁰ Здесь Христос изображен круглоголовым, с широким, скуластым лицом. Особенности облика повторены в московском лицевом шитье 1389 г. — пелене княгини Марьи, вдовы Симеона Гордого.⁴¹ Этот же тип воспроизведен на среднике деисусного чина Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры, приписываемом Даниилу Черному, старшему товарищу Андрея Рублева, работавшему в традициях русской иконописи XIV в.

Существенно, что художник иконы Спаса из Симонова монастыря сохранил на весьегонском памятнике рисунок лица, восходящий к иконографии нередицкого убруса. Этим художником мог быть и Игнатий Грек, и сам симоновский иконник Митрофан, тот уже пожилой живописец, который в 60-х годах XV в. работал вместе с Дионисием в Пафнютвевом Боровском монастыре. Иконографическому прототипу весьегонской иконы следовал Дионисий, изображая короткоголового широколицего Спаса на фреске в куполе собора Рождества богородицы Ферапонтова монастыря (рис. 3).

Это было в 1500—1502 гг., тогда как уже в 20-х годах XV в. получает широкое распространение узколицый и длинноголовый тип, к которому обратился Андрей Рублев, создавая исполненный совершенства художественный образ, воплощенный в Христе из Звенигородского чина.⁴²

³⁹ Происходит из церкви Федора Стратилата в Новгороде. Написана, по всей вероятности, новгородским художником после окончания построения церкви, т. е. около 1361 г. Расчищена в 1929 г. в реставрационной мастерской Новгородского музея. Композиция восходит к складывающемуся еще в XII в. греческому иконографическому типу (см., например: В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. II, М., 1948, табл. 196), но пропорции головы и рисунок лица — русские (см., например, икону Спаса конца XIII в., по устным сведениям происходящую из церкви Николая на Липне, собр. А. И. Анисимова, теперь Гос. Третьяковской галереи (Каталог... т. 1, № 197)). Круглоголовые изображения с широкими лицами были распространены в Новгороде, так же как и по всей Руси, еще в XIII в. См., например, лицо Николая на иконе, написанной Алексеем Петровым в 1294 г. для церкви Николая на Липне, лица на иконе XIII в., изображающей Сошествие во ад, обе в Новгородском музее. Об иконе Спаса из церкви Федора Стратилата см.: Alexandre Anisimov. La peinture russe du XIV-e siècle (Théophane le Grec). — Gazette des Beaux Arts, Paris, 1930, pp. 167—168; Н. Г. Порфиридов. Живопись Вологова. — Новгородский исторический сборник, вып. 7, Новгород, 1940, стр. 64, прим.; В. Н. Лазарев. Искусство Новгорода. М.—Л., 1947, стр. 85; История русского искусства, т. II, М., 1954, стр. 192; В. Н. Лазарев. 1) Новгородская живопись последней трети XIV века и Феофан Грек. — Советская археология, 1955, т. XXII, стр. 231—232; 2) Феофан Грек и его школа. М., 1961, стр. 67; Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник. Каталог, Л., 1963, стр. 9.

⁴⁰ Фрески Спаса Нередицы. Л., 1925, стр. 13, табл. XIX, 2.

⁴¹ ГИМ, размер 124 × 231 см. См. об этой пелене: История русского искусства, т. III, стр. 194—196; А. Н. Свириди. Древнерусское шитье. М., 1963, стр. 41 и 43.

⁴² Гос. Третьяковская галерея, 20-е годы XV в. (Каталог..., т. 1, № 229). Сохранилась лишь голова; по-видимому, здесь Спас был представлен в композиции, повторенной на иконах середины XV в. в Гос. Третьяковской галерее (Каталог..., т. 1, №№ 236 и 238). См. также эту композицию на иконе, связываемой со школой Андрея Рублева на Рогожском кладбище (Древние иконы старообрядческого кафедрального Покровского собора при Рогожском кладбище в Москве, стр. 17 и 65).

Из самого Весъегонска, уже упоминавшегося старинного московского села,⁴³ происходит другая икона, проливающая свет на истоки творчества

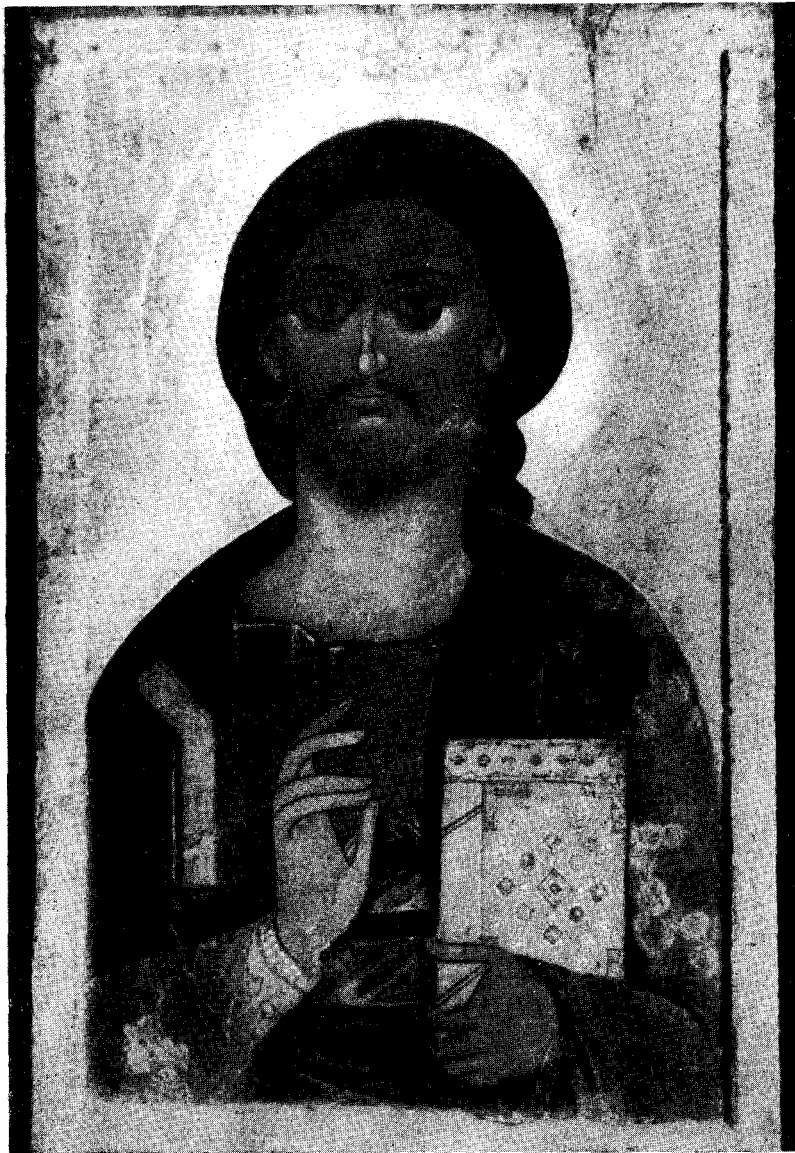


Рис. 2. Спас. Икона начала 60-х годов XIV в. новгородской школы.
(Новгородский музей, 127×80 см).

Дионисия. Это изображение Бориса и Глеба (рис. 4), найденное А. И. Анисимовым среди хлама на колокольне Весъегонского собора. По

⁴³ Весъ Егонскую называют селом грамоты середины XV в. Это значит, что уже тогда там была церковь.

его соображениям, памятник современен первоначальной деревянной церкви и относится к середине XV в.⁴⁴

Фигуры князей, стоящих с мечами в руках, поражают своими чрезвычайно вытянутыми пропорциями. Их маленькие удлинённые головы увенчаны высокими, древней формы, опущенными мехом шапками — столбунами. Но князья облачены уже не в корзна, как

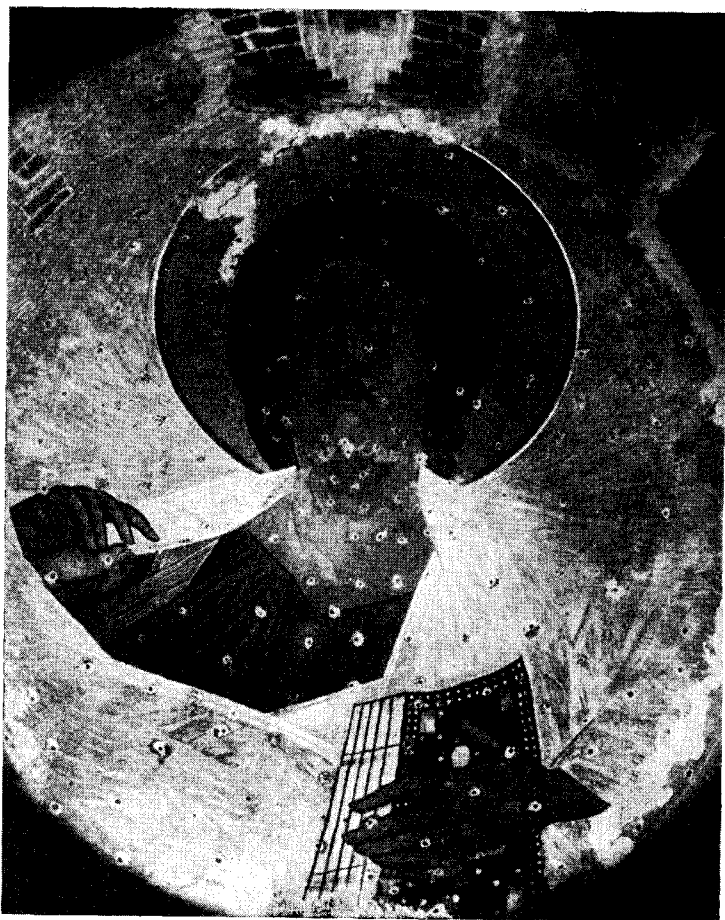


Рис. 3. Спас. Фреска Феропонтова монастыря. 1500—1502 гг.

в древности, а в узорные, подбитые мехом охабни с красными отворотами, под которые поддеты широкие бобровые воротники. Опущенными правыми руками они поддерживают мечи. Здесь оружие подобно ски-

⁴⁴ Икона Бориса и Глеба демонстрировалась среди материалов по технике реставрации иконописи как образец шелушения левкаса и отдельного отслаивания краски на III Реставрационной выставке весной 1927 г. (см.: Каталог выставки, М., 1927, стр. 48, № 92). Обстоятельства обнаружения и происхождения иконы сообщены мне Е. А. Домбровской, бывшей в то время практикантом Центральной реставрационной мастерской (там же, стр. 9). Теперь эта икона находится в собрании В. А. Александрова (Москва). См. также: Отделение рукописей Гос. Третьяковской галереи, 67/143, фото № 442.

петру и является регалией, знаком княжеского достоинства. Кресты, необходимый атрибут князей-мучеников, в отличие от обычной иконографии вложены в их высоко поднятые левые руки. Одежда и жесты Бориса



Рис. 4. Борис и Глеб. Икона середины XV в. из Весьегонска. (Собрание А. В. Александрова в Москве, 88×66 см).

и Глеба на весьегонской иконе не противоречат отнесению ее к середине XV в. Об этом же говорит колорит памятника, сочетающий темные тона с белым фоном. Вохрение по светло-коричневому санкирю, исполненное разбеленной охрой, с подрумянкой и оживками в виде мазков, также свойственно московской живописи еще в ее дорублевскую, древнейшую пору. Лица Бориса и Глеба с их резкой экспрессией чужды мягкости и ясности

обликов святых у Андрея Рублева (например, уже упоминавшегося его Спаса). В неправильном, «готическом» лице князя Глеба на всеьгонской иконе применен тот же прием умышленного смещения косящих глаз с разомкнутым у слезницы контуром, который характерен для вещего взора Сергия Радонежского на его покрове начала XV в.⁴⁵ Мрачное лицо стоящего рядом Бориса своими чертами напоминает грозный лик этого князя на иконе рубежа XIII—XIV вв. в Русском музее в Ленинграде.

Но в поисках истоков творчества Дионисия особый интерес представляет встречающаяся и в его живописи отличительная особенность всеьгонского памятника — удлинённые пропорции фигур. По-видимому, эта особенность не является, как принято думать, присущей лишь стилю эпохи Дионисия чертой. Такие пропорции встречаются уже в раннем XIII в. в новгородских⁴⁶ и псковских⁴⁷ иконах и на миниатюрах рукописей из Ростова Великого.⁴⁸ Необычайно вытянутыми формами фигур отмечены также персонажи праздников, написанных в 1336 г. золотом по черному фону на Васильевских вратах Александровой слободы.⁴⁹

Удлиненные пропорции сохраняются как умышленная, быть может, сакрального характера архаизация и в живописи XV в. Высокими, с маленькими головами изображены воскресший Лазарь и Иоанн Богослов с Пророком на четырехчастной новгородской иконе начала XV в.⁵⁰ В середине XV в., когда была написана всеьгонская икона, удлинённые пропорции встречаются и в новгородском лицевом шитье,⁵¹ и на новгородских иконах.⁵² Иконы с необычайно длинными фигурами характерны также для этого времени и в ростово-суздальской живописи.⁵³

На относящемся к этой школе произведении, соименном всеьгонскому памятнику, князья-мученики представлены также преувеличенно высокими и облаченными в узорчатые охабни (рис. 5). Однако композиция этой ростово-суздальской иконы не включает в себе обособляющих иконографических признаков. Борис и Глеб стоят вполупорот друг к другу. В их правых руках кресты, в опущенных левых — мечи. Одежды написаны жидкими красными и голубыми красками.

Сочетаясь с белым, обрамленным лимонно-желтыми полями фоном, эти краски придают колориту радостный полноцветный характер, присущий произведениям живописи Ростова Великого в XV в. Ему отвечает плотное красноватое вохрение с движками — мазками, наложенное на оливковый санкирь.⁵⁴

⁴⁵ См.: J. A. Lebedewa. Andrei Rubljow und seine Zeitgenossen. Dresden, 1962, Abb. 81.

⁴⁶ См., например, Успение из Десятинного монастыря (Гос. Третьяковская галерея, Каталог..., т. 1, № 11).

⁴⁷ Успение из Пароменской церкви (Гос. Третьяковская галерея, Каталог..., т. 1, № 141).

⁴⁸ См., например, изображение увенчиваемых Христом апостолов Петра и Павла на миниатюре л. 1 об. «Апостола» 1220 г., принадлежавшего ростовскому епископу Кириллу (теперь ГИМ, Синод. 7).

⁴⁹ В. Н. Лазарев. Васильевские врата 1336 г. — Советская археология, 1953, т. XVIII, рис. 12—14, 17—19 и 21.

⁵⁰ Гос. Русский музей; см. о ней: В. Н. Лазарев. Искусство Новгорода, табл. 95 и 96.

⁵¹ Пучежская плащаница 1441 г. в Оружейной палате Московского Кремля. См. о ней: В. Н. Лазарев. Искусство Новгорода, табл. 133, стр. 130; А. Н. Свири и. Древнерусское шитье, стр. 29—32.

⁵² Молящиеся новгородцы, икона 1467 г. в Новгородском музее. См.: В. Н. Лазарев. Искусство Новгорода, табл. 110, стр. 119.

⁵³ Архангел Михаил, середины XV в. Музей Ростова Великого. См. эту икону в кн.: Художественное достояние России. М., 1919, вып. 1, табл. 3; В. Н. Иванов. Ростов Великий. Углич. М., 1964, рис. 4 (отнесен к XIV в.).

⁵⁴ Гос. Третьяковская галерея, Каталог..., т. 1, № 180.

Весьегонская икона Бориса и Глеба наряду с чертами стиля, идущими из глубокой древности, выражает в то же время в своем художественном образе и то новое, что присуще творчеству Дионисия. В отличие от общепринятой композиции поза князей на весьегонской иконе театральна, одинаковые движения фигур проникнуты скандированным ритмом. У обоих широко расставлены ноги в красных сапогах, резко выделяющиеся на темно-зеленом поземе, оконтуренном для этого эффекта красной линией. Головы, осененные широкими золотыми нимбами, схоже повернуты влево, жесты рук обоих князей одинаковы.

Здесь Борис и Глеб нечеловечески исполинского роста. Плотное золото больших нимбов окружает их маленькие головы, придавая весомость их легким и длинным телам, разубраным в узорные, обнизанные драгоценными камнями одежды. Князья в этом изображении бесплотны и условны. Своеобразным магизмом проникнуты их по-военному четкие жесты. Они сближают небожителей Бориса и Глеба с земными ратниками, являя им предписанные каноном пример и назидание.

Язык жестов, пантомима имеет особое значение и в композициях Дионисия. Этот язык не только рассказывает о происходящем событии: он помогает художнику выразить наблюдаемые им в жизни отношения, придав им обобщающий поэтический характер.

Персонажи в сценах икон Дионисия движутся, будто подчиняясь ритму русского религиозного обряда. Они образуют слитные группы, перемежающиеся одиноками, как бы трепещущими фигурами, проникнутыми незавершенным движением.



Рис. 5. Борис и Глеб. Икона середины XV в. ростово-суздальской школы. Гос. Третьяковская галерея, кат. I, № 180, 119×57 см.

Пристрастие к пантомиме, к подчеркнутому театрализованному жесту свойственно Дионисию не только в многолюдных сценах, но и в однофигурных изображениях с их причудливой изысканностью позы. Таковы восемь святых воинов, помещенных на столбах среди фресок Ферапонтова монастыря.

Необычайно близка к стилю изображения этих воинов икона Федора Стратилата в церкви села Кошеева Ивановской области,⁵⁵ раскрытая Ф. А. Модоровым в 1951 г.

Относящаяся к концу XV в. икона написана блестящим мастером. Несмотря на целостность колорита и свежесть рисунка, общий замысел и почти все детали этого изображения можно встретить у написанных Дионисием ферапонтовских воинов.⁵⁶ Поза кошеевского Федора Стратилата схожа с постансовкой фигуры ферапонтовского Андрея Стратилата (западная грань северо-западного столба). Ноги воина на иконе широко расставлены, как у Артемия (южная грань юго-западного столба) и Никиты (северная грань северо-западного столба). Роскошный панцирь иконного Федора Стратилата имеет такую же форму, как у одноименного воина в стенной живописи (восточная грань северо-западного столба). Колчан для стрел у иконного Федора таков же, как на фреске у Георгия (северная грань юго-западного столба). Воин иконы Кошеевской церкви держит обнаженный меч так же, как ферапонтовский Иоанн-воин (восточная грань юго-западного столба). Но святой ратник Кошеевской церкви не повторяет ни одно из ферапонтовских изображений в целом. По-видимому, образ его создан независимо от росписей Ферапонтова монастыря.

Тонкое лицо Федора Стратилата, так же как и странные лики всегонской иконы, чуждо идеальным образам Андрея Рублева. Оно проникнуто той же бесстрастной отрешенностью, как и лицо псковского Спаса на иконе рубежа XIII—XIV вв. из Елеазаровой пустыни.⁵⁷ Схоже движение темных глаз, близок рисунок узкого, длинного носа и припухлого маленького рта.

В условиях действующей церкви не удалось описать и изучить вновь открытый выдающийся памятник села Кошеева, но даже на плохой фото-

⁵⁵ Село Кошеево находится неподалеку от станции Скорынинской на железной дороге, ведущей от Иванова к Вичуге. В этой местности в XVI в. были села и волости, подаренные Иваном Грозным своим шуринам, князьям Темрюковичам-Черкасским. Церковь села Кошеева посвящена иконе Казанской богородицы. Так как, по преданию, культ этой иконы распространен здесь князьями Черкасскими после взятия Казани и «явления» Казанской иконы, то к этому времени, к концу XVI в., нужно относить и первоначальное основание сельской церкви. См.: Н. Ушаков. Спутник по древнему Владимиру и городам Владимирской губернии. Владимир, 1913, стр. 437 и 442. Более древняя, чем дата основания церкви, драгоценная по мастерству икона Федора Стратилата могла быть вложена ранее князьями Черкасскими в один из храмов их вотчины. Не исключено также, что икона Федора Стратилата попала в сельскую церковь из чьей-либо старообрядческой коллекции. Известны многие ивановские купцы-староверы, любители «древнего письма». См.: Я. П. Гарелин. Город Иваново-Вознесенск или бывшие село Иваново и Вознесенский посад. Шуя, 1884, стр. 42—43 и 159—160.

⁵⁶ Приводимые ниже правильные наименования этих воинов установлены на основании иконографии и следов надписей на фресках. См. копии фигур воинов работы Н. В. Гусева (1964 г.) в Гос. Третьяковской галерее.

⁵⁷ Написан на красном фоне. Вохрение светлой охрой по коричневому санкирю. Нимб желтый, перекрестие темное. Хитон серо-голубой, клав и евангелие покрыты золотым ассистом. Гиматий темно-синий с белыми пробелами. Написан на липовой доске, размером 56 × 42 см. Перевезен в 1766 г. в Елеазарову пустынь из упраздненного Спасо-Великопустынского монастыря (теперь погост Великие Пустыни, в 60 километрах к юго-востоку от Пскова). Икона находилась в Псковском музее. О Великопустынском монастыре см.: В. В. Зверинский. Материал о православных монастырях. СПб., 1890, № 441; см. также: Отделение рукописей Гос. Третьяковской галереи, 67/185.

графии видны художественные достоинства и вполне дионисиевский стиль этого произведения.

Иконный Федор Стратилат эпохи Дионисия облегчает анализ происхождения образа его воинов. Истоки присущей им манерной аффектации жеста можно видеть в проникнутой умышленным архаизмом всеегонской иконе Бориса и Глеба. В обоих памятниках широко расставленные ноги схоже несут легкие тела. Одинаково соотношение удлиненных лиц с пышными волосами и широкими нимбами. На обеих иконах изысканные воинские атрибуты, выходя за внешние контуры фигур, четко рисуются на светлом фоне. Они сообщают образам воинов песенную приподнятость, отвечающую праздничному изяществу одежды. Аналогичен прием искажения реальных пропорций человеческого тела: слишком малы головы и руки, непомерно широки плечи, преувеличена высота роста. Поза и жест схоже приобретают почти орнаментальный ритм. Художественный строй образа на обеих иконах подобен былинной метафоре.

Именно туда, в былинную Русь, в «преушищенное узорочье» языческих чудских образов, уходят истоки чародейного творчества Дионисия.

Произведения Дионисия порождены русским христианством, отмечены еще и в XV в. ярким двоеверием, придававшим привычный магически-колдовской характер образам государственной религии. Христианские песнопения переплетались в народных представлениях с языческими заклинаниями. Возвышенная красота византийских религиозных персонажей приобретает особую прелесть, проникаясь языческой народной эстетикой. Так родилась русская обрядовая поэзия. Она выразилась у Дионисия в ритме композиции, в жестах фигур, в орнаментах одежд и зданий, в обликах его персонажей.

Своеобразие Дионисия, ощущение иной стихии в его творчестве по сравнению с академическим, совершенным для Древней Руси наследием Андрея Рублева было осознано уже в середине XVI в. Об этом можно судить по вопросам и ответам на Стоглавом соборе 1551 г.

Собор имел целью восстановление старины, так как «поисшатались обычаи и самовластие учинилось по своим волям и предние законы порушились». В области живописи во всех спорных вопросах собор обращается к авторитету «старых писем и греческих». Из русских художников образцом должен быть Андрей Рублев: мастерам середины XVI в. рекомендуется писать так, как делал это «пресловущий» мастер, «а от своего замышления ничтоже предтворяти». Обыкновенно принято распространять смысл этого определения Стоглавого собора и на Дионисия и считать его творчество продолжением и развитием искусства Рублева. Между тем собор в соответствии с представлениями своего времени держался иного мнения: достойными подражания признаны «старые письма»; к ним не могли в середине XVI в. причислить живопись художника, умершего до того за несколько десятилетий. Сам Иван Грозный, оглашая собору программу его занятий, определяет ее так: «... порассудите и уложите и утвердите ... которые обычаи в прежние времена, после отца моего великого князя Василия Ивановича всяя Руси и до сего настоящего времени поизшатались, или в самовластии учинено по своим волям, или предания законы порушены ... о всем о сем довольо себе духовно побеседуйте и посоветуйте и нам известите».⁵⁸ Рассмотрев «государственное управление и всякое земское строение» в области «исправления церковного благочиния», Собор постановил: «... да и о том святи-

⁵⁸ Стоглав. СПб., 1863, стр. 40.

телем великое попечение и брежение имети, комуждо в своей области, чтобы горадые иконники и их ученики писали с древних образцов, а самомышлением бы и своими догадками божества неописывали...».⁵⁹ Рекомендуются писать в старой по отношению к середине XVI в. манере, обращаясь к греческой иконографии, как это делал Андрей Рублев: «...писати иконописцем иконы с древних переводов, как греческие иконописцы писали и как писал Ондрей Рублев и прочие пресловущие иконописцы».⁶⁰ В ответе на вопрос царя о том, правильно ли иконописцы разрабатывают композиции «Приидите людие...» и «деяния» Тихвинской богоматери, собор аргументирует: «...от древних святых отец писанин о пресловущих иконописцех греческих и русских»,⁶¹ ставя греков на первое место.

Правильность предлагаемого понимания указаний Стоглавого собора подтверждает подлинник конца XVII в., принадлежавший С. Г. Строганову. Здесь в статье об Андрее Рублеве говорится: «Преподобный отец Андрей Радонежский, иконописец, прозванием Рублев, многие св. иконы написал, все чудотворные, якоже пишет о нем в Стоглаве св. чудного Макария митрополита, что с его письма писати иконы, а не своим умыслом...». То, что Дионисия не числили среди «классических» авторитетов иконожного художества, явствует также из того, что в помещенном здесь «Сказании о святых иконописцах», насчитывающем 14 имен русских художников (с XI по XVII в.), нет ни «Денисея иконника», ни его удачливого сына — монаха Феодосия, работавшего в Благовещенском соборе — придворном храме государя Московского.⁶²

В летописи упомянуты те работы Дионисия, которые по своему характеру не могли быть ярко индивидуальными, новаторскими. Их всего две; обе исполнялись для Московского Кремля. Назван труд, совместный с тремя другими художниками — попом Тимофеем, Ярцем и Коней, над «деисусом с праздники и пророки» для Успенского собора — «новой церкви богородицы в Москве»; подробно описана реставрация пострадавшей от пожара византийской Одигитрии, хранившейся в Вознесенском монастыре.⁶³

Между тем слава Дионисия среди его современников была настолько велика, что его «письмо» (живопись) ценили наравне с официально признанными произведениями Андрея Рублева. Когда знаменитый игумен Волоцкого монастыря Иосиф Санин поссорился в 1506—1507 гг. со своим удельным князем Федором Борисовичем, то игумен «начат князя мздою утешати и посла к нему иконы Рублева письма и Дионисиева».⁶⁴

Постановления Стоглавого собора оказались впоследствии столь обременительными для новых потребностей русской жизни, в том числе и для живописи, что они были преданы анафеме на соборе 1667 г.⁶⁵ Впрочем, наряду со многими предписаниями этот собор поспешил составить новые

⁵⁹ Там же, стр. 153.

⁶⁰ Там же, стр. 128.

⁶¹ Там же, стр. 130.

⁶² Дионисий и Феодосий могли бы попасть сюда: среди приведенных здесь иконописцев не все канонизованные святые. См.: Ф. И. Буслаев. Сочинения, т. 2, СПб., 1910, стр. 396—397.

⁶³ ПСРЛ, т. VI. СПб., 1853, стр. 233 и 234 (под 1482 г.). Теперь эта икона хранится в Гос. Третьяковской галерее (Каталог... т. 1, № 274).

⁶⁴ В. И. Антонова. Новооткрытые произведения Дионисия. М., 1952, стр. 19. См. также: Я. С. Лурье. К вопросу об идеологии Нила Сорского. — ТОДРА, т. XIII, М.—Л., 1957, стр. 211.

⁶⁵ Макарий. История русской церкви. т. XII. СПб., 1883, стр. 773—774.

правила и для живописцев.⁶⁶ Они проникнуты тем же традиционализмом, каким дышал осужденный в середине XVII столетия Стоглавый собор с его вековой для этого времени давностью.

Новшества, диктуемые самой русской жизнью, появлялись в иконописи вопреки иссушающим постановлениям. Выдающиеся живописцы Древней Руси, преодолевая сковывавшие искусство церковные и царские правила, стремились отразить в религиозных произведениях волновавшие народ мысли и чувства.

Народное самосознание начала и конца XV столетия различно, что ярко отразилось в летописи. Ощутимым рубежом, внешним толчком в формировании этого различия послужила феодальная война второй четверти XV в. Ее исходом определились движущие силы могущества Москвы, превращавшейся из княжества в государство. Дионисий, русский человек второй половины XV в., никак не мог лишь наследовать и развивать традиции Рублева, сложившиеся в иных исторических условиях. Как нам кажется, правильнее думать, что и Рублев и Дионисий, следуя духу собственного времени, каждый по-своему воплощают в своих произведениях народные представления.

Андрей Рублев, живший в великом княжестве Московском в переломную эпоху борьбы с татарами, одухотворив «греческие переводы», воспел в своих образах непреходящую высоту человечности, воодушевлявшей в битвах и тяжких народных бедствиях еще тесную Московскую Русь.

Дионисий, живописец широко раскинувшегося могучего русского централизованного государства, не мог оставаться на высотах духа, достигнутых Рублевым в свойственном его времени «упоении в бою и бездны смертной на краю».

Стремясь объять окружавшее его половодье расцветающей русской жизни, Дионисий обратился к неистребленным веками церковных поучений, затаившимся в народной памяти древним, «дорублевским» образам и представлениям. Их неясные голоса звучали повсюду, во всех разобщенных средневековым русским землям и городах, срастающихся в одно государство. В своем творчестве Дионисий как бы прокладывает путь от песни к симфонии, отвечавшей возросшему и укрепившемуся многообразному национальному самосознанию. У Дионисия многоликая Русь превращается в близкую сердцу каждого человека единую родину.

В своей живописи Дионисий отразил те черты, которые придала христианским образам их пятисотлетняя жизнь на Руси. В творчестве Дионисия нашла свое выражение глубоко национальная русская обрядовая поэзия, родившаяся из слияния византийских христианских представлений со славянским и чудским язычеством.

⁶⁶ Там же, стр. 787—788.

Г. В. ПОПОВ

Иллюстрации «Хождения Иоанна Богослова» в миниатюре и станковой живописи конца XV в.

Образование Русского централизованного государства вызвало определенные изменения в искусстве, и в первую очередь в искусстве Москвы. В столичной живописи последней четверти XV—начала XVI в. наблюдаются стремление к большей торжественности и парадности, обращение к новой тематике и одновременно усиление повествовательного начала и все возрастающий интерес к усложненным сюжетным и композиционным решениям.

Широкое распространение находят изображения многолюдных торжественных сцен, например «Покров», «Похвала богородице» и «О тебе радуется». Во фресковых росписях и станковой живописи появляется новый цикл — «Акафист богородице», ранее встречающийся на Руси лишь в миниатюрах.¹ В последние годы XV в. в Москве создается «Апокалипсис», грандиозное по размерам и по охвату материала произведение,² предвещающее появление полных сложной символики памятников середины XVI в. — «Четырехчастной» Благовещенского собора Московского Кремля³ и «Церкви воинствующей».⁴

В эти годы создается значительное число житийных икон,⁵ среди которых наибольший интерес представляет серия произведений, посвященных крупнейшим историческим деятелям, московским митрополитам Петру и Алексею, Кириллу Белозерскому, Дмитрию Прилуцкому и Сергию Радонежскому.⁶ Клейма житийных икон усложняются, в пределах одного

¹ J. Myslivec. Ikonografie Akathistu Panny Marie. — Seminarium Kondakovianum, V, Praha, 1932, str. 97—128; И. Е. Данилова. Иконографический состав фресок Рождественской церкви Ферапонтова монастыря. — В кн.: Из истории русского и западноевропейского искусства. Материалы и исследования. М., 1960, стр. 118—129. В. И. Антонова, Н. Е. Мневва. Каталог древнерусской живописи. Опыт историко-художественной классификации. Т. II. XVI—начало XVIII в. М., 1963 (далее: Каталог, т. II), стр. 115—117.

² М. В. Алпатов. Памятник древнерусской живописи конца XV в. Икона «Апокалипсис» Успенского собора Московского Кремля. М., 1964 (далее: М. В. Алпатов. Памятник...).

³ Н. Е. Мневва. Московская живопись XVI в. — В кн.: История русского искусства, т. III. Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 573, 578—580.

⁴ Каталог, т. II, стр. 128—134, табл. 37—41.

⁵ В. Н. Лазарев. Дионисий и его школа. — В кн.: История русского искусства, т. III, стр. 497.

⁶ Существуют две житийные иконы «Сергия» этого времени: одна, с поясным изображением в среднике, находится в Троицком соборе Троице-Сергиевой лавры; другая, изображающая Сергия в рост, хранится в Успенском соборе Московского Кремля (расчищены от поздних записей два клейма). Произведения имеют отличия в составе клейм.

клейма начинают размещаться две и даже три сцены. Клейма горизонтальных ярусов теряют границы и превращаются в непрерывное повествование с набегающими одна на другую сценами.

Художники последней четверти XV—начала XVI в. стремились к наиболее полной и точной иллюстрации используемого текста. Возрастающая сложность живописных произведений этого времени требовала все большего количества поясняющих изображения надписей. Сопровождающий текст занимал порой все свободное пространство фона и размещался на полях иконы. Процесс сближения изобразительного искусства и литературы привел к тому, что многие живописные произведения этого времени перестали быть понятными без соответствующего текста и сделались достоянием узкого круга наиболее образованных людей, т. е. из «книги для неграмотных» превратились в «книгу для грамотных».⁷

В своей работе мастера этого времени использовали не только разнообразные сочинения, житийную литературу, летописи, службы и т. п., но и обращались за помощью к лицевым рукописям. Этот факт неоднократно отмечался многими учеными.⁸ Тем не менее до последнего времени исследователи древнерусского искусства не имели возможности сопоставить между собой лицевую рукопись и созданное на ее основе или на основе аналогичной рукописи произведение станковой живописи.

Возможность такого непосредственного сопоставления открывает расчищенная в 1960—1962 гг. от позднейших записей житийная икона Иоанна Богослова на острове Патмос, хранящаяся в Музее древнерусского искусства им. Андрея Рублева (рис. 1).⁹ Произведение происходит из Борисоглебского монастыря г. Дмитрова.¹⁰ Несмотря на значительные утраты красочного слоя и левкаса (грунта),¹¹ оно представляет большой интерес уникальным по размеру, в сорок четыре клейма, циклом «Хождения Иоанна Богослова».

В центре памятника на фоне горного пейзажа изображены Иоанн и пишущий под его диктовку Прохор. Средник двумя рядами окружают клейма, занимающие значительную часть произведения. Каждая сцена тщательно разработана. Клейма четко разграничены и представляют законченные композиции, тонко организованные художником ритмически

⁷ Н. Е. Мнев а. Московская живопись XVI в., стр. 580.

⁸ Н. П. Лихачев. Лицевое житие святых благоверных князей Бориса и Глеба. По рукописи конца XV ст. СПб., 1907 (далее: Житие...); А. И. Некрасов. Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937, стр. 265—266; Э. С. Смирнова. Отражение литературных произведений о Борисе и Глебе в древнерусской станковой живописи. — ТОДРА, т. XV, М.—Л., 1953, стр. 312—327; В. И. Атонова, Н. Е. Мнев а. Каталог древнерусской живописи. Опыт историко-художественной классификации. Т. I. XI—начало XVI века. М., 1963 (далее: Каталог, т. I), стр. 126, 152—153, 336—341; Каталог, т. II, стр. 42.

⁹ Инв. № 164, разм. 155 × 122 см; на липовой доске с ковчегом и двумя шпонками. Обнаружена Н. А. Деминой в фондах Дмитровского краеведческого музея, поступила в МИАР в 1958 г.

¹⁰ Памятник находился в деревянной Иоаннобогословской церкви этого монастыря (первое упоминание в 1612 г.), перестроенной «за ветхостью» в 1646 г. и разобранной в 1700 г. См.: Н. Былов. Дмитровский Борисоглебский монастырь. Исторический очерк. М., 1905, стр. 40—42; В. И. и Г. И. Холмогоровы. Исторические материалы о церквях и селах XVI—XVIII вв. Вып. XI. Дмитровская десятина. — ЧОИДР, 1911, кн. 3, стр. 149—153.

¹¹ Монастырь был сожжен в «Смутное время»; во время пожара пострадала нижняя часть произведения; лица в среднике были счищены в XVIII в. и дополнены В. Е. Брягиным при реставрации.

и живописно и превращенные им в единое повествование о жизни Иоанна. Многолюдные сцены здесь сменяются свободными, горные ландшафты — городскими пейзажами. При всем разнообразии клейм произведение сохраняет классическую ясность. Его колорит построен на сочетании оранжевого, розового, голубого, сиреневого и многочисленных оттенков охры и зеленого. Обилие белого, дополненного ударами киновари, и черного, разнообразие цветовых сочетаний, их мягкость и светлый колорит придают произведению праздничную нарядность.

Наиболее хорошо сохранившиеся фрагменты показывают, что по совершенству живописи и мастерству рисунка рассматриваемый памятник следует включить в число лучших произведений древнерусской станковой живописи. Стилистические признаки позволяют относить житийную икону из Борисоглебского монастыря к группе памятников последней четверти XV—начала XVI в. Как и большинство происходящих из Дмитрова произведений, «Иоанн Богослов» был выполнен московским художником.¹²

С дмитровской иконой можно сблизить один из самых значительных памятников этого времени — уже упоминавшийся «Апокалипсис» Успенского собора.¹³ Несмотря на разный художественный уровень, оба эти произведения образуют единую стилистическую группу, существенно отличаясь от памятников круга Дионисия.

Появление столь грандиозной по размерам и необычной для этого времени по количеству клейм¹⁴ житийной иконы Иоанна Богослова следует объяснять пробудившимся в конце XV в. интересом русского общества к «Апокалипсису» и его автору в связи с ожидавшейся в 1492 (7000) г. «кончиной мира».¹⁵ Заказчиком дмитровской иконы, по всей вероятности, является лицо, близкое к великокняжескому окружению, а может быть, и сам Иван III, с 1472 г. владевший Дмитровом и проявлявший значительный интерес к этому крупнейшему торговому центру Московской Руси.¹⁶

По составу и композиции клейм рассматриваемый памятник необычайно близок к миниатюрам «Хождения Богослова», входящего в состав сборника из бывшего собрания Н. П. Лихачева.¹⁷ Кроме «Хождения», эта рукопись содержит лицевое «Житие Бориса и Глеба» и ряд других сочи-

¹² Дмитров никогда не имел собственной художественной школы и уже с XIV в. был тесно связан с Москвой; см.: М. Н. Тихомиров. Город Дмитров. Дмитров, 1925, стр. 11—12. Ср.: Е. М. Кристи и С. В. Ямшиков. Два памятника новгородской станковой живописи из Дмитровского краеведческого музея. — Возрожденные шедевры. Сборник статей. М., 1963, стр. 27—37.

¹³ М. В. Алпатов. Памятник..., таблицы.

¹⁴ Двойные ряды клейм в житийных иконах появляются в середине XVI в. и имеют широкое распространение в XVII в.

¹⁵ Я. С. Лурье. Идеологическая борьба в русской публицистике конца XV—начала XVI в. М.—Л., 1960, стр. 375—383; А. И. Клибанов. Реформационные движения в России в XIV—первой половине XVI в. М., 1960, стр. 196—209. Любопытная ссылка на Иоанна имеется в послании новгородского архиепископа Геннадия Иоасафу (1489 г.): «А по Богослову и нам не всяк час ждати скончания»; см.: Н. А. Казакова и Я. С. Лурье. Антифеодалные еретические движения на Руси XIV—начала XVI в. М.—Л., 1955, Приложение, стр. 319. В эти годы был создан «Апокалипсис» из Успенского собора; см.: М. В. Алпатов. Памятник..., стр. 32 и прим. 58 на стр. 122.

¹⁶ Дмитровское княжество перешло к Ивану III после смерти его брата Юрия Васильевича. См.: М. Н. Тихомиров. Город Дмитров, стр. 13—14; А. Е. Пресняков. Иван III на Угре. — Сборник статей, посвященных С. Ф. Платонову, СПб., 1911, стр. 287; ПСРА, т. VI, СПб., 1853, стр. 222.

¹⁷ Архив ЛОИИ, собр. Лихачева (колл. 238), № 71, лл. 1—103 об.; Н. П. Лихачев. Хождение св. апостола и евангелиста Иоанна Богослова. По лицевым рукописям XV и XVI вв. СПб., 1911 (далее: Хождение...).

нений.¹⁸ Изданные еще Н. П. Лихачевым миниатюры сборника широко известны в науке. Тем не менее вопрос об их датировке остается открытым. Сам Н. П. Лихачев считал, что временем написания сборника является конец XV в. или «в крайнем случае» первые годы XVI в.,¹⁹ и отнесил миниатюры к кругу памятников «домакарьевского периода».²⁰ В. Т. Георгиевский приписывал миниатюры сборника мастерской Дионисия.²¹ А. И. Некрасов датировал их 20-ми годами XVI в.²² Некоторые современные исследователи идут еще дальше, относя миниатюры «Хождения» к макарьевской школе живописи.²³

Почти все исследователи, обращавшиеся к рассматриваемым миниатюрам, отмечали их высокое качество, близость к произведениям круга Дионисия и графичность их исполнения.²⁴

Появление акварельной техники, в которой выполнены миниатюры «Хождения» и «Жития», принято датировать XVI в.²⁵ Но если мы обратимся к рукописям более раннего времени, то увидим, что этот новый для древнерусского книжного искусства стиль оформления (легкая тонировка акварелью, оставляющая незаполненной значительную часть листа, придающая важную роль перьевому рисунку и штриховке) складывается уже в последней четверти XV в. В этой манере выполнена часть миниатюр «Книги пророков» 1489 г.,²⁶ ею пользовались иллюстраторы знаменитой «буслаевской» «Псалтыри с воследованием»²⁷ и художники, иллюстрировавшие «деяния» Давида и написание «Псалтыри» в сборнике 70—80-х годов XV в. из бывшего собрания Ф. И. Буслаева.²⁸ Классическим примером нового направления являются миниатюры Радзивилловской летописи²⁹ и превосходные иллюстрации «Книги Иоанна Дамаскина»

¹⁸ Житие..., о составе сборника см. стр. 18.

¹⁹ Там же, стр. 25—26; Хождение..., стр. 28, 48.

²⁰ Житие..., стр. 26.

²¹ В. Т. Георгиевский. Фрески Ферапонтова монастыря. СПб., 1911, стр. 68.

²² А. И. Некрасов. Древнерусское изобразительное искусство, стр. 269—270.

²³ Н. Е. Мнева и М. М. Постникова-Лосева. Миниатюра XVI в. — В кн.: История русского искусства, т. III, стр. 600—601. Миниатюры «Жития Бориса и Глеба» в этой работе отнесены к началу XVI в. М. В. Аллатов (Памятник..., стр. 67 и прим. 111 на стр. 125) датирует рукопись началом XVI в. А. Н. Свирин (в кн.: Древнерусская миниатюра. М., 1950, стр. 75—76; Искусство книги древней Руси. XI—XVII вв. М., 1964, стр. 107—108) поддерживает датировку Н. П. Лихачева.

²⁴ Характер исполнения миниатюр отмечен еще Н. П. Лихачевым; см.: Житие..., стр. 29; Хождение..., стр. 46.

²⁵ Н. Е. Мнева и М. М. Постникова-Лосева. Миниатюра XVI в., стр. 608; ср.: А. Н. Свирин. Искусство книги древней Руси, стр. 94.

²⁶ ГБЛ, ф. 173, № 20, лл. 24 об., 35 об., 38 об., 43 об., 51 об., 64 об., 68 об., 86 об., 176 об. и 287 об. См.: М. Владимиров и Г. Георгиевский. Древнерусская миниатюра. М., 1933, табл. 34—36; Т. Б. Ухова. Каталог миниатюр, орнамента и гравюр собраний Троице-Сергиевой лавры и Московской духовной академии. — Записки отдела рукописей Гос. Библиотеки им. В. И. Ленина, вып. 22, М., 1960 (далее: Записки), стр. 168—169.

²⁷ ГБЛ, ф. 304, № 308, лл. 41, 207, 211 и др. См.: Образцы письма и украшения из Псалтыри с воследованием по рукописи XV в., хранящейся в библиотеке Троице-Сергиевой лавры под № 308 (481), СПб., 1881 (ОЛДП, LI—LXXIV); Ф. И. Буслаев. Сочинения по археологии и истории искусства, т. III. Л., 1930, стр. 158—209; Записки, стр. 114—115, табл. 279 и 283.

²⁸ ГПБ, ф. 1, № 738; миниатюры на лл. 4 об., 5 об., 6 об., 7 об., 19 об., 20 об., 38 об. и 141 об. Сборник дополнен в XVI в. См.: И. А. Бычков. Каталог собрания рукописей Ф. И. Буслаева. СПб., 1897, стр. 105—122. Н. П. Лихачев. Материалы для истории русского иконописания. Атлас, ч. II. СПб., 1906, табл. ССССXI и ССССXII, №№ 848—851.

²⁹ БАН, 34.5.30; см.: Радзивилловская, или Кенигсбергская летопись, т. 1, фото-механическое воспроизведение рукописи. СПб., 1902; О. И. Подобедова. Мини-

конца XV в. из Троицкого собрания.³⁰ Последние изображают символы месяцев и выполнены пером с легкими затенениями чернилами, каждая фигура вписана в тонкую киноварную рамку в форме круга. Изменение техники книжной иллюстрации можно видеть не только на примере указанных первоклассных памятников, оно ощутимо и в работах провинциальных миниатюристов.³¹

Вызванные широким распространением бумаги, заменившей пергамен, и острой потребностью русского общества в литературе, новые принципы книжного оформления соответствовали приемам, используемым в древнерусской станковой живописи времени Дионисия.³²

Рассматриваемый сборник из бывшего собрания Н. П. Лихачева входит в группу перечисленных выше лицевых рукописей.³³ В иллюстрациях «Хождения Иоанна Богослова» и «Жития Бориса и Глеба», выполненных пером и легко затонированных акварелью с редким применением белил, использованы достижения художников круга Дионисия. Принадлежность миниатюристов (их, вероятно, было два) к московской живописной школе несомненна. Возможно, сам сборник был выполнен в Москве в последнее десятилетие XV в.³⁴ Появление столь обширного цикла иллюстраций «Хождения» (103 миниатюры) было вызвано теми же причинами, что и создание житийной иконы из Дмитрова. Видимо, в Москве конца XV в. было много лицевых списков «Хождения». Все они в своей основе имели оригинал, изготовленный при великокняжеском или митрополичьем дворе. Одним из таких списков пользовался автор житийной иконы из Борисоглебского монастыря.

Сохранившийся экземпляр лицевого «Хождения», входящий в состав сборника из собрания Н. П. Лихачева, также является копией. Об этом говорят некоторые признаки. Оригинал, которым пользовался переписчик, был написан более крупным шрифтом, и, чтобы сохранить правильное соотношение между текстом и миниатюрами, ему приходилось делать частые пропуски, иногда очень значительные, а в одном случае оставить незаполненной целую страницу на обороте л. 33 (при этом не наблюдается пропусков текста). Миниатюры, особенно выполненные первым мастером, в начале рукописи, имеют характерные признаки копирования. Отдельные позы и жесты фигур, многие здания остались непонятными иллюстраторам.

Работая над иконой, художник, естественно, не мог воспроизвести все миниатюры рукописи и, по желанию заказчика или по своей инициативе, производил тщательный отбор иллюстрируемого текста. Чтобы понять принципы, положенные в основу этого отбора, необходимо остановиться на содержании клейм дмитровской иконы.³⁵

туры русских исторических рукописей. К истории русского лицевого летописания. Изд. «Наука», М., 1965, стр. 49—101.

³⁰ ГБЛ, ф. 304, № 177; см.: Н. С. Тихонравов. Памятники отреченной литературы, т. II, М., 1863, стр. 398—421; Записки, стр. 105.

³¹ См. миниатюры Толковой Палеи 1477 г. (ГИМ, Синод. 210), Угличской псалтыри 1485 г. (ГПБ, Ф, I, № 194), Октоиха конца XV в. (ГБЛ, ф. 304, № 444; Записки, стр. 309, рис. 209) и др.

³² В. Н. Лазарев. Дионисий и его школа, стр. 508—509, 517 и 529.

³³ Близость миниатюр сборника к иллюстрациям Радзивиловской летописи отмечал А. И. Некрасов (в кн.: А. И. Некрасов. Древнерусское изобразительное искусство, стр. 270).

³⁴ М. В. Щепкина и А. И. Рогов по палеографическим признакам датируют сборник концом XV в. В XVII в. сборник находился в Москве; см.: Житие..., стр. 25.

³⁵ Клейма читаются слева направо по ярусам, начиная с верхнего.

В 1-м клейме изображена сцена, предшествующая богатому событиями «Хождению» Иоанна: собравшиеся в Гефсимании апостолы тянут жребии, чтобы, выбрав себе страну, отправиться учить, «что есть речено... от нашего учителя».³⁶ В нижней части клейма Петр утешает вытянувшего «асийский жребий» Иоанна. Лист с соответствующей миниатюрой в сборнике утрачен.³⁷ Следующее клеймо, прощание Иоанна с Петром перед отплытием в Азию, соответствует первой миниатюре «Хождения».³⁸ 3-е клеймо, как и миниатюра, изображает бурю у берегов Азии, во время которой «разъсидеся корабль» с Иоанном и Прохором.³⁹ 4-е клеймо (воин приводит Прохора, обвиненного вместе с Иоанном в волховании, к старейшинам «града Селевкий») соответствует двум миниатюрам рукописи, первая из которых изображает приведение в темницу, а вторая — Прохора и его спутников, купцов, перед старейшинами на «общем» месте.⁴⁰ В 5-м клейме изображены две сцены, повторяющие соответствующую миниатюру «Хождения»: волна «испльону» на берег Иоанна, сорок дней плавающего по морю, и встреча учителя и ученика.⁴¹

Последующие одиннадцать клейм, с 6-го по 16-е, рассказывают о жизни Иоанна и Прохора в Эфесе. Они нанимаются прислуживать в бане, Иоанн «жещи печь банну», а Прохор «обляителем»; ведающая баней Романа, «жена мужескы и телесита», побивает Иоанна за «дело нестройно», а затем объявляет обоих своими рабами; Иоанн воскрешает юношу, удушенного бесом в бане, и его отца Диоскорида, старейшину Эфеса, умершего от горя. Эта история заканчивается прощением Романы и обращением всех троих в христианство.⁴²

Повествуя о дальнейшей судьбе героев, художник опускает ряд эпизодов из их жизни в Эфесе. Его внимание не привлекает борьба язычников против Иоанна и чудеса, совершенные апостолом. Как и миниатюрист, он проходит мимо сцены явления Христа Иоанну и Прохору, привлекавшей большое внимание художников XVI в.⁴³

Следующие сцены посвящены жизни Иоанна и Прохора на Патмосе, куда они были посланы по приказу императора. Первые события патмосского периода, как и предшествующие сцены, не вошли в состав клейм.⁴⁴ 17-е клеймо изображает Иоанна, заключенного в темницу и пишущего послание юноше Аполониду, по воле злого духа убежавшего в «ин град» при виде Иоанна; Прохор относит его юноше; из получившего послание

³⁶ Хождение... л. 1 об. (Нумерация лл. «Хождения» соответствует общей нумерации сборника).

³⁷ Утраченный лист находился между лл. 1 и 2 (л. 1 об. кончается киноварным заглавием: «Апостола меташа жребьи...», л. 2 начинается рассказом Прохора о «хождении»). Это обстоятельство не было отмечено Н. П. Лихачевым, хотя им, вероятно, было вызвано изменение в нумерации последующих миниатюр (после 8-й следует 12-я); см.: Хождение..., стр. 12—13. Если высказанное предположение верно, то на утраченном листе размещались три миниатюры, соответствующие четырем сценам двух миниатюр опубликованной Н. П. Лихачевым рукописи XVI в. (БАН, 34.3.5), см.: там же, стр. 8—9, табл. 1.

³⁸ Там же, л. 2.

³⁹ Там же, л. 3.

⁴⁰ Обе миниатюры расположены на л. 4 рукописи.

⁴¹ Хождение..., л. 6. Миниатюра на л. 5 об. (сон Прохора на берегу «Мраморяна» моря) опущена.

⁴² Клейма соответствуют миниатюрам на лл. 7 об., 8 об., 11 об., 12 об., 13, 14, 14 об., 15 об., 16, 17 и 18 об. Опущены миниатюры на лл. 9 об. (бес искушает Иоанна), 11 (Романа ведет Иоанна и Прохора, чтобы перед тремя «послухами» составить на них «куплю») и завершающая историю нижняя миниатюра на л. 18 об. (изгнание беса «удаляючи человеки» из бани).

⁴³ Каталог, т. I, стр. 346—347, 353—354, табл. 230, 231; В. Н. Лазарев. Дионисий и его школа, стр. 522—523.

⁴⁴ Хождение..., лл. 35 об.—38.

Аполонида «пытавший дух изыде». Это клеймо, как и 4-е, объединяет две миниатюры «Хождения».⁴⁵ В 18-м клейме, как и в миниатюре на л. 40, показаны две сцены: Аполонид снимает «железа» с Иоанна; рядом изображены сидящие у городских ворот и горюющие о гибели сына родители Аполонида — Мирон и его жена. Примирившись с Мироном, Иоанн поселился в его доме.⁴⁶ Три последующих клейма, с 20-го по 22-е, посвящены истории дочери Мирона и ее супруга «игемона».⁴⁷

Рассказ о дальнейшей жизни Иоанна и Прохора на Патмосе отрывочен. Иоанн исцеляет «огнем жгомого» (23-е клеймо)⁴⁸ и жену «жидовина именем Филон» (24—25-е клейма),⁴⁹ изгоняет из озера демона в образе волка (26-е клеймо).⁵⁰ Внимание художника привлекает история юноши Сосипатра и его злонаправленной матери, под влиянием Иоанна изменившей свой характер и примирившейся с сыном. Для этой истории художник отводит четыре клейма, с 27-го по 30-е, что соответствует количеству миниатюр на эту тему в рукописи.⁵¹

Автор дмитровской иконы оставляет без внимания рассказ о борьбе Иоанна с волхвом Кунопом, закончившейся гибелью последнего. Не останавливается он и на многочисленных сценах споров Иоанна со жрецами, чудес и исцелений, совершенных апостолом. Художника не привлекают и история разрушения храмов Аполлона и Диониса, и сцены повержения языческих кумиров по слову Иоанна.

Следующий, предпоследний ярус клейм открывается сценой чтения Евангелия, записанного Прохором под диктовку Иоанна.⁵² К сожалению, это клеймо сохранилось лишь наполовину. Но поза стоящего на возвышении Прохора, с книгой в руках, и вода, изображенная у его ног, говорят о том, что художник, как и миниатюрист, но несколько иначе следует тексту «Хождения»: «И бысть ми (рассказ ведется от имени Прохора, — Г. П.) чтушу евангелиа во церкви людем, и виде реку от престола текущу, а люди черпаху от нея ово ушатцем, ов же ведром, другии корьчагу, ин же перстом лизаше».⁵³ Сравнение знаний с утоляющим жажду источником — один из излюбленных приемов искусства последней четверти XV—начала XVI в. Он встречается и в миниатюре («Слова Григория Богослова» из Троицкого собрания ГБЛ),⁵⁴ и во фресковой живописи (стенпись Рождественского собора Ферапонтова монастыря).⁵⁵

В соответствии с текстом «Хождения» после рассмотренного 31-го клейма помещена история жреца Авхариса и его слепого сына (32—34-е

⁴⁵ Там же, лл. 38 об и 39; изображение духа в виде бесенка на последней из указанных миниатюр счищено.

⁴⁶ Клеймо 19-е (Иоанн «крести вся сушая в дому Мирона») соответствует миниатюре на л. 42.

⁴⁷ Хождение..., лл. 42 об., 45, 47; последнее клеймо изображает крещение супругов.

⁴⁸ Там же, л. 68 об.

⁴⁹ Там же, лл. 69, 69 об.

⁵⁰ Там же, л. 74.

⁵¹ Там же, лл. 86, 88, 89, 90 об.

⁵² Там же, л. 96 об. Сцене предшествуют следующие события: Иоанн получает грамоту с разрешением вернуться в Ефес, по просьбе жителей он пишет Евангелие. Сцена написания помещена в среднике иконы (соответствующая миниатюра на л. 95 об.). Автор иконы опускает сцену явления Иоанну «знамения» перед написанием Евангелия (см. миниатюру на л. 95).

⁵³ Там же, л. 96; миниатюра помещена на обороте этого листа.

⁵⁴ ГБЛ, ф. 304, № 137, л. 1 об.; см.: М. В. Щепкина. Болгарская миниатюра XIV в. Исследование Псалтыри Томича. М., 1963, стр. 129.

⁵⁵ В. Т. Георгиевский. Фрески Ферапонтова монастыря, табл. XXVI и XXVII.

клейма).⁵⁶ За этими клеймами следуют сцены, предшествующие написанию «Апокалипсиса»: моление Иоанна в пещере (35-е клеймо)⁵⁷ и явление «сил великих» (36-е клеймо).⁵⁸ Последнее клеймо этого яруса изображает Прохора, читающего «Апокалипсис» жителям Патмоса.⁵⁹ Сама сцена написания «Апокалипсиса» отсутствует.⁶⁰

Нижний ярус дмитровской иконы настолько утрачен, что говорить о содержании двух его первых клейм, 38-го и 39-го, не представляется возможным.⁶¹ 40-е клеймо, как и миниатюра на л. 101, иллюстрирует текст, по наблюдению Н. П. Лихачева удаленный из более поздних списков «Хождения»: «И егда вхожаше Иоанн во град (Ефес, — Г. П.), мнози вернии видевшe колесницу огнену и возатая страшна имуща разна телела (телеса, — Г. П.) и главы, и крила огнена».⁶² Этот любопытный текст иллюстрирован следующим образом: между идущими Иоанном и Прохором помещено огненное колесо с пятью киноварными шестикрылыми ангелами вокруг.

Последние четыре клейма изображают моление в пустыне перед смертью, «успление» и похороны Иоанна.⁶³

Ознакомление с содержанием клейм житийной иконы Иоанна Богослова на Патмосе и сопоставление этих клейм с миниатюрами «Хождения» из лихачевского сборника дают возможность сделать ряд наблюдений.

Используя миниатюры лицевой рукописи в качестве образца, художник в достаточной мере свободно обращается со своим «справочным аппаратом». Подчиняя пропорции каждого клейма общим пропорциям произведения, он делает их более стройными и вытянутыми по вертикали. Четкая разгранка клейм, соответствующая традициям XV в., придает им большую законченность и самостоятельность и коренным образом отличает их от связанных с текстом миниатюр.

Перерабатывая миниатюры, автор житийной иконы ставит перед собой определенную задачу: сделать клейма читаемыми со значительного расстояния. Для этого он опускает многочисленные второстепенные детали, уменьшает число действующих лиц там, где это не наносит ущерба пониманию смысла сцен. Существенным изменениям подвергается архитектура. В ней по сравнению с архитектурой миниатюр проявилось больше черт, свойственных живописи последней четверти XV в. Здания в клеймах проще, соразмернее человеку. Как и пейзажу вообще, художник уделяет архитектуре больше внимания, чем миниатюристу. Человеческие фигуры в дмитровской иконе делаются более изысканными, их движения плав-

⁵⁶ Хождение... лл. 97, 97 об., 98.

⁵⁷ Там же, л. 98 об.

⁵⁸ Там же, л. 99.

⁵⁹ Там же, л. 100.

⁶⁰ Иконографически эта сцена близка к написанию Евангелия с той лишь разницей, что в первой Иоанн держит книгу (т. е. уже готовое Евангелие). Эта особенность позволяет выделить из многочисленных икон Иоанна Богослова на Патмосе группу произведений, изображающих процесс создания Апокалипсиса; см.: Русская икона. Сб. 2. СПб., 1914, илл. на стр. 195; История русского искусства, т. III, илл. на стр. 523.

⁶¹ Живопись этих клейм поздняя; одно из них должно изображать сцену прощания Иоанна с жителями Патмоса перед отъездом в Ефес; см.: Хождение..., л. 100 об.

⁶² Там же, л. 101; см. также стр. 45 вступительной статьи.

⁶³ Там же, лл. 102, 102 об., 103, 103 об.

ными, а жесты лишены скованности, свойственной персонажам многих миниатюр.

Переработка миниатюр происходит в соответствии с вкусами последней четверти XV в. Чтобы понять изменения, внесенные художником, достаточно сравнить миниатюру на обороте л. 8 и 7-е клеймо, изображающие сцену избияния Иоанна (рис. 2 а, б).

В первом случае группа лишена устойчивости, как бы повисла в воздухе; движения фигур лишены выразительности, ощущается некоторая беспомощность художника; размещенные на втором плане здания бань с огромными зияющими проемами разрушают цельность миниатюры. Во втором случае сцена носит иной характер: движения фигур организованны; группа прекрасно вписана в пейзаж. Клеймо не нарушает ясного, спокойного повествования истории. А сидящий на пороге одного из зданий бес в образе собаки, заменивший символический рисунок миниатюриста, придает сцене оттенок жанровости.

Лишь в двух случаях художник встает на путь полной переработки миниатюр. Так, в 4-м клейме, как уже отмечалось выше, он объединяет две миниатюры л. 4 (рис. 3, 4). Повторяя левую часть верхней миниатюры (воин ведет Прохора в темницу), художник существенно упрощает нижнюю (Прохор перед старейшинами Селевкии), оставляя одного истца и старейшину. Горный пейзаж первой сцены заменяется зданием тюрьмы. Таким образом, переработав пейзаж и группы фигур, художник изменил смысл сцены — Прохора выводят из темницы. Чтобы придать равновесие и законченность клейму, художник вводит фигуру воина, стоящего за треном старейшины, и перебрасывает от здания к зданию киноварный велум. Сходная работа была проделана и при создании 17-го клейма, основой для которого послужили миниатюры на обороте л. 38 (Иоанн пишет послание) и на л. 39 (Прохор вручает послание Аполониду). Объединяя в одном клейме две сцены, художник помещает слева одного Иоанна, а справа, перед воротами города, Аполонида и Прохора. Эпизод вручения письма Прохору исчезает. Любопытно, что в обоих случаях художник мог видеть перерабатываемые миниатюры одновременно.

По своим художественным качествам житийная икона из Дмитрова значительно выше миниатюр «Хождения». Уже сама техника темперной живописи давала художнику преимущество перед акварельным «письмом», которым пользовался миниатюрист. Колорит дмитровского памятника неизмеримо богаче. Ее автор пользовался еще одним преимуществом — самим принципом размещения житийного цикла в станковом произведении, позволявшим художнику чисто живописными средствами акцентировать внимание зрителя на отдельных эпизодах повествования. Она останавливает наше внимание на центральном клейме первого яруса и двух окружающих его клеймах. Оранжевая стена, служащая фоном во втором ярусе, выделяет историю взаимоотношений Иоанна с Романой и семьей Диоскорида и одновременно подчеркивает единство места действия, придавая сценом чисто городской характер. Предпоследний ярус клейм обрамляют сцены, изображающие Прохора, читающего в первом случае Евангелие, а втором — Апокалипсис. Оба клейма как бы подчеркивают основную тему яруса. Сцена, предшествующая последнему клейму, изображает явление Иоанну «сил великих» в виде огненных ангела и змей, заменивших языки пламени соответствующей миниатюры (36-е клеймо). Поза энергично вопрошающего Иоанна противопоставлена здесь фигуре испуганного Прохора, в ужасе закрывшего лицо плащом. Необычный по форме черный проем пещеры акцентирует внимание на этом важном эпизоде повествования.



Рис. 2. Романа побивает Иоанна.

а — Хождение Иоанна Богослова. Миниатюра. Лицевой сборник конца XV в. (ЛОИИ, собр. Н. П. Лихачева, колл. 233, № 71, л. 8) б — 7-е клеймо житийной иконы «Иоанн Богослов на острове Патмос». Конец XV в. (Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева, инв. № 164).

Такое отношение художника к изображаемой в клеймах истории Иоанна и Прохора отличает дмитровскую икону от бесстрастных иллюстраций «Хождения» и делает ее неизмеримо более ценным памятником.

Подбор клейм в иконе из Борисоглебского монастыря говорит о серьезной предварительной работе и творческом переосмыслении художником



Рис. 3. Прохор перед старейшинами града Селевкии. 4-е клеймо житийной иконы «Иоани Богослов на острове Патмос». Конец XV в. (Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева, инв. № 164).

текста и миниатюр «Хождения». Как уже отмечалось, в житийный цикл произведения не вошли многочисленные эпизоды борьбы с язычниками и жрецами, сцены разрушения языческих капищ и чудес, совершенных Иоанном. В состав клейм не включены истории, рассказывающие о торжестве христианского учения, проповедуемого апостолом. В большинстве опущенных сцен Иоанн противостоит разъяренной и мятущейся, подстрекаемой «злым духом» толпе и своей чудесной силой и убежденностью, граничащей с фанатизмом, заставляет людей подчиниться его желанию и поверить в проповедуемое им учение.

Все это отсутствует в клеймах. Редакция дмитровского памятника включает лишь наиболее «реальные» чудеса из жизни Иоанна. Только один раз, в 29-м клейме, художник изобразил, как по слову апостола



Рис. 4. Приведение Прохора в темницу (верхняя); Прохор перед старейшинами Селевкии (нижняя). Миниатюра. Хождение Иоанна Богослова. Лицевой сборник конца XV в. (ЛОИИ, собр. Н. П. Лихачева, колл. 238, № 71, л. 4).

совершилось землетрясение, засыпавшее зверей. Эти звери (художник изобразил медведя, волка и змею) должны были разорвать осужденного Иоанна.

В представлении художника Иоанн — мудрый старец, с любовью и добротой относящийся к людям, помогающий им в горестях и печалях,

вносящий мир в жизнь тех, кто с ним сталкивается. Он воскрешает Домну и его отца, проявившего необычайную силу любви к сыну; он вносит покой в семью Мирона, примиряет распутную женщину со своим сыном, отказывается от преподнесенных ему даров и просит раздать их нищим (21-е клеймо). Иоанн наставляет людей и воспитывает их своим примером. Сила любви к людям и мудрость Иоанна таковы, что написанные им для жителей Патмоса книги уподобляются живительной влаге.

Люди платят Иоанну безграничным уважением. Художник раскрывает это в ряде клейм, но с особенной силой — в 20-м. Его содержание таково. Дочь Мирона, узнав от отца об Иоанне, решила обратиться к нему с просьбой. Придя в дом отца, она припала к ногам Иоанна (сцена справа) и только после этого поклонилась родителям.

Трактовка образа Иоанна связывает рассматриваемое произведение с искусством Москвы XV в. и преемственно с искусством Андрея Рублева. Жизнеутверждающий характер повествования и известная светскость редакции Жития сближают этот памятник с рядом произведений московской живописи последней четверти XV в. и в первую очередь с «Апокалипсисом» из Успенского собора, также явившимся откликом на споры о «конце мира». Если эта тема в «Апокалипсисе» «претворена в апофеоз живой жизни в похвалу энергии человека, желанного блаженства и счастья»,⁶⁴ то «Хождение» дмитровской иконы стало прославлением доброты и мудрости, отданной в служение людям.

Любопытно, что сцена написания «Апокалипсиса», послужившая, вероятно, одним из поводов к созданию столь значительного произведения, отсутствует. Предшествующие ей сцены моления в пещере тракуются как один из эпизодов жизни Иоанна, важный, но не определяющий всю его деятельность.

Понимание образа говорит о широте взглядов того круга, в котором была создана икона из Борисоглебского монастыря, и соответствует процессу нарастания светских элементов в русской культуре последней четверти XV в. Элементы светскости, ощутимые в творчестве Дионисия, наблюдаются в «Апокалипсисе», в миниатюрах Радзивилловской летописи и миниатюрах упомянутого выше Троицкого месяцеслова из «Книги Иоанна Дамаскина». В конце XV в. создается произведение чисто светского характера — шитая пелена Елены Волошанки, изображающая торжественную процессию во главе с великим князем и митрополитом.⁶⁵ Рост светского начала нашел отражение и в литературе.⁶⁶

Вряде последних исследований этот процесс объясняется влиянием еретического движения. Эта мысль последовательно проводится М. В. Алпатовым в работе, посвященной «Апокалипсису», и с еще большей определенностью сформулирована в одной из его статей.⁶⁷ О. И. Подобедова, правда лишь в форме предположения, связывает характер Радзивилловской летописи с тем, что над ее созданием «трудился книжники московского еретического кружка» и непосредственно Иван Черный.⁶⁸ Такое объяснение

⁶⁴ М. В. Алпатов. Памятник..., стр. 119.

⁶⁵ М. В. Щепкина. Изображение русских исторических лиц в шитье XV в. — Труды Гос. Исторического музея, вып. XII, М., 1954.

⁶⁶ Я. С. Лурье. 1) Литературная и культурно-просветительная деятельность Ефросина в конце XV в. — ТОДРА, т. XVII. М.—Л., 1961, стр. 130—168; 2) О судьбах переводной беллетристики в России и у западных славян в XV—XVI вв. — В кн.: Славянские литературы. Изд. АН СССР, М., 1963, стр. 71—86.

⁶⁷ Die «Apokalypse» des Moskauer Kremls und das antike Erbe in der europäischen Kunst. — Jahrbuch der österreichischen byzantinischen Gesellschaft, XI/XII, 1962/1963, Graz/Köln, S. 212.

⁶⁸ О. И. Подобедова. Миниатюры русских исторических рукописей, стр. 95.

носит несколько тенденциозный характер. Рост светских элементов в искусстве последней четверти XV в. следует рассматривать в общей связи с развитием всей русской средневековой культуры, с процессом формирования Русского централизованного государства и вызванных им изменений в культурной жизни.

Дальнейшая разработка иллюстраций «Хождения» идет в ином направлении. Уже памятники начала XVI в. (два из них хранятся в Третьяковской галерее,⁶⁹ а третий — в Вологодском краеведческом музее)⁷⁰ дают новые иконографические варианты, лишь отдаленно напоминающие миниатюры лихачевского сборника и клейма дмитровской иконы. В клеймах указанных произведений видное место отводится сценам чудес и борьбы с язычниками. В середине XVI в. теме «Хождения» посвящается грандиозный цикл миниатюр.⁷¹ В 1683 г. «Хождению» отводятся три яруса стенописи церкви Иоанна Богослова в Ростовском Кремле.⁷² Но ни один из более поздних памятников не достиг той степени поэтичности и самостоятельности в «прочтении» текста, которая свойственна рассмотренному памятнику последнего десятилетия XV в., хранящемуся ныне в Музее древнерусского искусства им. Андрея Рублева.

⁶⁹ Каталог, т. I, стр. 346—347 и 353—354. Одна из житийных икон Иоанна Богослова на Патмосе происходит из московской церкви Троицы у Салтыковского моста, другая — из собрания И. С. Остроухова. Данная в Каталоге расшифровка клейм этих произведений имеет неточности, поэтому ниже приводится содержание клейм первой из указанных икон (порядок чтения слева направо по ярусам): 1) Апостолы тянут жребии; 2) Буря; 3) Встреча Иоанна и Прохора; 4—5) Иоанн и Прохор нанимаются к Романе, она беседует с Иоанном и ведет обоих для составления купчей; воскрешение Домны; 6) Воскрешение Диоскорида; 7) Явление Христа, чудо о сыне Хрусона и Лоны; 8) Крещение народа; 9) Чудо о сыне жреца и изгнание беса; 10) Иоанн воскрешает умерших ефесцев; 11) Воскрешение сына «вдовичи»; 12) Спор с Кунопом, избивание Иоанна; 13) Гибель Кунопа; 14) Освобождение юношей, предназначенных в жертву бесу; 15) Иоанн передает жителям Патмоса Евангелие; 16) Погребение Иоанна. Содержание клейм иконы остроуховского собрания сходно, опущены лишь сцены борьбы с Кунопом и освобождения юношей. В среднике иконы изображено написание Апокалипсиса.

⁷⁰ Инв. № 11507, размер 130 × 104 см. Происходит из Иоаннобогословской церкви Тошенского р-на Вологодской области. Как и два рассмотренных памятника, это произведение выполнено московским художником. Состав 18 клейм памятника имеет некоторые особенности, сближающие его с дмитровской иконой. См.: V выставка произведений изобразительного искусства, реставрированных Гос. центральной художественно-реставрационной мастерской им. акад. И. Э. Грабаря. Каталог, М., 1965, стр. 55—56, 62, 149; Древнерусская живопись. Новые открытия. Альбом, М., 1965, табл. 23—26.

⁷¹ БАН, 34.3.5; Хождение..., стр. 1—45, 49—51, табл. I—LXXXII.

⁷² В. Н. Иванов. Ростов Великий. Углич, М., 1964, стр. 68—72. Кроме этого, существует икона XVII в. с 32 клеймами в церкви Рогожского кладбища; см.: J. M u s - l i v e c. Dvě studie z dějin byzantského umění. Praha, 1948, tabl. 44.

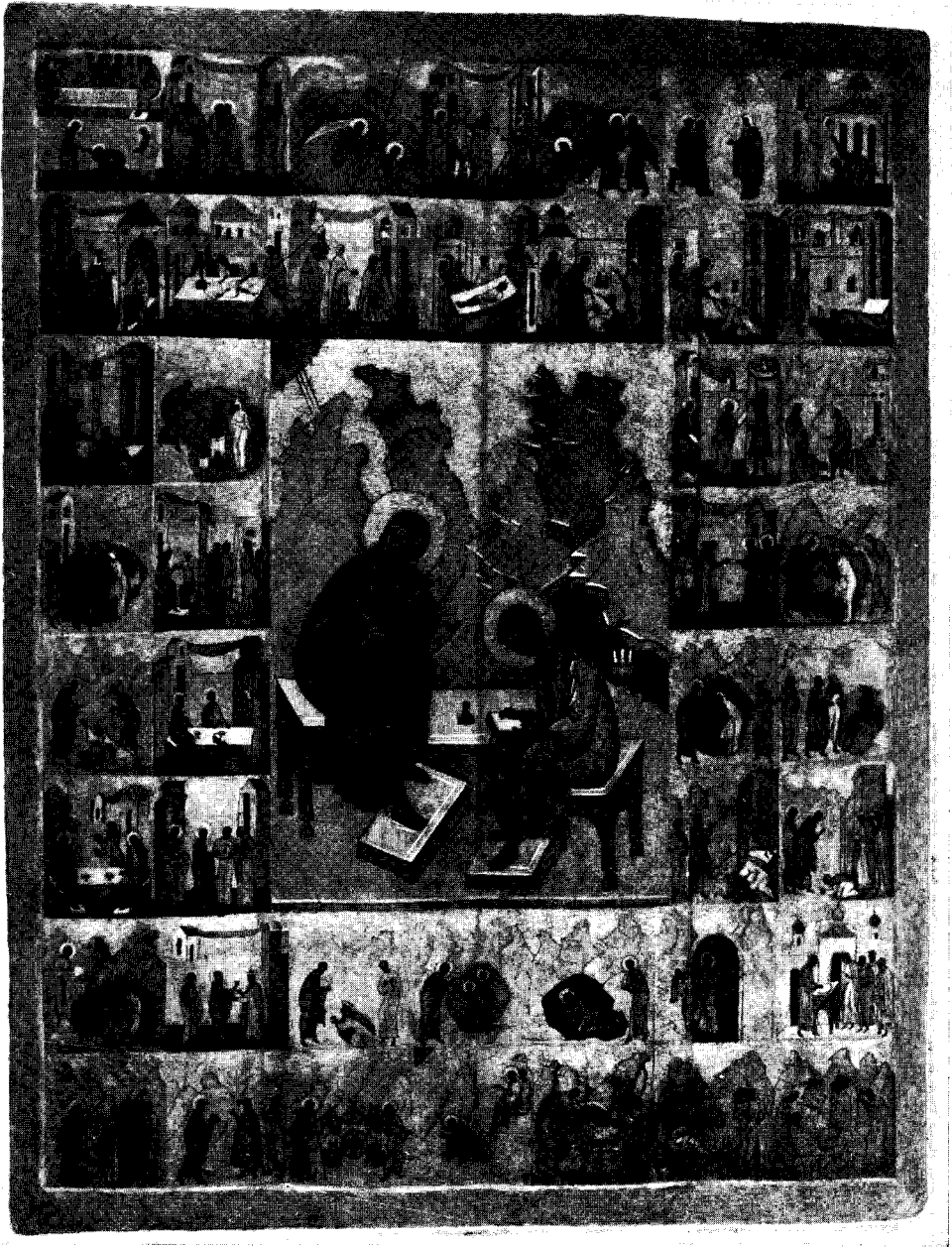


Рис. 1. Иоанн Богослов на острове Патмос. Житийная икона конца XV в. (Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева, инв. № 164, 155×122 см).

Е. С. ОВЧИННИКОВА

Повесть о царице Динаре в русском изобразительном искусстве

До настоящего времени ряд вопросов, связанных с происхождением и временем появления у нас русской литературной Повести о царице Динаре, остается невыясненным, несмотря на то что первое исследование этой повести М. Броссе вышло в свет более чем сто лет тому назад.¹ Серьезные работы, посвященные этому памятнику, созданные позднее все же позволяют сделать некоторые обобщения по вопросу происхождения повести. Преобладающее большинство авторов признает, что в основе нашей литературной повести лежит грузинская история о царице Тамаре. Последняя могла быть занесена к нам «полуучеными грузинами, приезжавшими в Россию после посольства к Ивану III».² Те же авторы приходят к общему мнению, что повесть в том виде, как мы ее знаем, возникла на московской почве в XV—XVI вв., но не позже XVI в.³

Значительно менее исследованными и подчас загадочными остаются до сих пор немногочисленные произведения изобразительного искусства, иллюстрирующие повесть о царице Динаре. Среди них известны опубликованные в работе М. Н. Сперанского миниатюры к списку повести из собрания А. С. Уварова (ГИМ, собр. Уварова, № 867), единственный лицевой список, помещенный в конце лицевого сборника XVII в.,⁴ в котором миниатюры остались незавершенными.

¹ М. Броссе. Сведения о грузинской царице Динаре, како победи перского царя. — Ученые записки имп. Акад. наук по 1-му и 3-му отделениям, т. 1, СПб., 1853 (далее: М. Броссе).

² М. Н. Сперанский. Повесть о Динаре в русской письменности. — ИОРЯС, т. XXXI, Л., 1926 (далее: М. Н. Сперанский), стр. 82; М. Броссе, стр. 478—490; А. Н. Пыпин. Очерк литературной истории старинных повестей и сказок русских. СПб., 1858 (Ученые записки 2-го отделения имп. Акад. наук, кн. IV, стр. 218—222); Н. К. Гудзий. Повесть о грузинской царице Динаре. — В кн.: История древнерусской литературы. М., 1953 (далее: Н. К. Гудзий), стр. 255; Л. Г. Дзодендзе. Повесть о Динаре. — Сборник научных работ студентов Тбилисского гос. университета, вып. 7, Тбилиси, 1955, стр. 144—145.

³ М. Н. Сперанский, стр. 76; Н. К. Гудзий, стр. 105; К. В. Базилевич (в кн.: К. В. Базилевич. Внешняя политика Русского централизованного государства. М., 1952, стр. 412) относит составление повести к концу XV в.; А. А. Зимин (Повесть о царице Динаре. — В кн.: Пересветов и его современники. М., 1958, стр. 102—108) и Л. С. Шепелева (Культурные связи Грузии с Россией. — ТОДРЛ, т. IX, М.—Л., 1953, стр. 311) предполагают, что Повесть о царице Динаре могла выйти из круга митрополита Макария.

⁴ М. Н. Сперанский, стр. 84—87.

Вторым памятником является небольшая икона (размер 31.7 × 26.6 см), хранящаяся в Отделе древнерусской живописи ГИМ, изображающая две сцены на одной доске из Повести о Динаре.⁵

М. Н. Сперанский, впервые опубликовавший в 1926 г. эту редкую икону с изображением царицы Динары, датировал ее серединой XVII в.⁶ Автором был высказан ряд предположений по поводу ее происхождения. Появление такой необычной иконы, на которой легендарная героиня русской повести изображается в виде святой царицы, М. Н. Сперанский объясняет тем, что «писавший икону мастер отождествил грузинскую святую Динару», жившую в X в., с Динарой русской повести.⁷ Выводы Сперанского были учтены последующими исследователями. Н. К. Гудзий также говорит, что «написание этой иконы объясняется тем, что Динару Повести иконописец отождествил не с царицей Тамарой, а с Динарой, жившей в X веке и считавшейся у грузин святой».⁸ Специальное внимание разгадке вопроса о русской Повести о Динаре уделил в своей работе Л. Г. Дзоценидзе, доказавший, что грузины, отвечавшие на запросы русских царей и послов на протяжении всего XVII в., видели в Динаре царицу Тамару.⁹ Московские цари, стремившиеся уточнить принадлежность грузинской Тамары-Динары к сонму святых, напрасно добивались присылки различных доказательств ее святости. В уклончивых ответах грузин на запросы Москвы совершенно ясно говорится о Тамаре-Динаре, а не о святой Динаре X в.

В своих рассуждениях о происхождении иконы и ее иконографическом источнике М. Н. Сперанский сравнивает икону с предполагаемыми иллюстрациями к отрывку из Повести, внесенному в список «Казанского летописца».¹⁰ К сожалению, для трех миниатюр в рукописи отведены только чистые листы с рамками, изображения же остались невыполненными. Но на чистых листах имеются клейма в виде кругов с текстами к предполагаемым миниатюрам. М. Н. Сперанский высказывает, на основании только этих подписей, предположение о зависимости изображения на иконе от недошедших, но якобы имевшихся отдельно миниатюр этого списка «Казанской истории» (ГБЛ, ф. 173, № 98), которые будто бы были затем воспроизведены на этой иконе.¹¹

Основываясь на своем предположении, М. Н. Сперанский считает, что «иллюстрации к Повести о Динаре», созданные для «Казанской истории», должны были появиться по времени раньше, нежели икона, относящаяся к середине XVII в.¹² Однако такая относительно поздняя датировка иконы и, напротив, слишком ранняя датировка рукописи «Казанской истории» (ГБЛ, ф. 173, № 98), а также вопрос о предполагаемом соотношении между изображением на иконе и неосуществленными миниатюрами «Казанской истории» нам представляются спорными. Задачей настоящей статьи является решение вопроса о взаимоотношении иконы и

⁵ Отдел древнерусской живописи ГИМ, № 54754, И VIII—1514, размер 31.7 × 26.6 × 2 см. Доска липовая, яичная темпера, паволока, левкас, две врезные встречные шпонки. Поступила в 1924 г. в ГИМ из Донского монастыря.

⁶ М. Н. Сперанский, стр. 91. В «Каталоге Выставки древнерусской иконописи» в ГИМ она упомянута А. И. Анисимовым под № 259 (М., 1926, стр. 31—32).

⁷ М. Н. Сперанский, стр. 88.

⁸ Н. К. Гудзий, стр. 255.

⁹ Л. Г. Дзоценидзе. Повесть о Динаре, стр. 138.

¹⁰ М. Н. Сперанский (стр. 89) ссылается на рукопись ГБЛ, ф. 173, № 98. XVII в. (из б. Московской Духовной академии).

¹¹ М. Н. Сперанский, стр. 90—91.

¹² По мнению М. Н. Сперанского, иконописцу были известны не две, а все три композиции к Повести о Динаре; икона же, в зависимости от миниатюр, воспроизводила две композиции, изготовленные для эпизода о Динаре в «Казанской истории» (М. Н. Сперанский, стр. 90—91).

миниатюр и о том, не восходят ли оба указанных памятника (миниатюры и икона) к какому-то одному более раннему изобразительному источнику.

Напомним, что же представляет собой икона из собрания ГИМ (рис. 1). Наши знания об истории памятника ограничены сведениями



Рис. 1. Икона с изображением двух эпизодов из «Повести о царице Динаре». Конец XVI в. (ГИМ, № 54745, И-1514, 31.7×26.6×2 см).

о поступлении иконы в музей из Донского монастыря в Москве в 1924 г. Кем, когда и по какому поводу эта икона была заказана и вложена в монастырь — неизвестно. Никаких указаний на это не удалось обнаружить ни в приходно-расходных книгах монастыря, ни в других архивных и литературных источниках.

На верхнем зеленом поле иконы помещена надпись в три строки, расположенная по сторонам клейма с изображением ветхозаветной Троицы, писанная от руки, кистью, белой краской, и сохранившаяся фрагментарно.¹³ Содержание надписи поясняет изображение двух эпизодов из Повести о Динаре, вписанных в прямоугольную выемку доски. Обе сцены представляют собой самостоятельные изображения, разделенные палатами и горками.

В левой части дано изображение Динары, молящейся перед иконой богоматери, как иллюстрация к следующему тексту на верхнем поле: «При[д]е благочестивая царица Динара [в Шерве]ски монастырь с прилежанием молитися от н[ах]о[ж]ение перьскаго царя на Верскую ст[рану]».

Сцена дана на фоне зеленого храма, увенчанного тремя охряными, на высоких барабанах главками, с трехлопастным арочным проемом в передней стене и с двумя окнами в глубине арки. Справа, перед храмом, помещена икона богоматери¹⁴ с подвешенной под ней зеленой пеленой с изображением голгофского креста. Перед иконой стоит низкий престол, покрытый красным покровом с охряной опушкой, около престола — зеленое подножие. Фигура Динары изображена дважды: сначала в рост, с вытянутыми в молении руками, и рядом же — в позе припадающей к земле, молящейся перед иконой богоматери.

На Динаре яркое киноарное платье, с охряным оплечьем с остатками золота и с такой же отделкой спереди, на подоле и на поясе, украшенной мелким точечным орнаментом, имитирующим жемчуг.¹⁵ Распушенные, непокрытые волосы Динары спадают на спину. Вокруг головы нимб с остатками золота. Слева, за Динарой, группа бояр с длинными бородами, в кафтанах, без головных уборов, с приподнятыми в молении руками и с поникшими головами.

В правой половине иконы располагается сцена, иллюстрирующая вторую часть текста: «... и отложи женскую немощь И взя мужескую храбрость и поиде с пом[о]щею божию на перскаго царя и победи [е]го сама своим ударением». Динара здесь изображена сидящей верхом, по-мужски,

¹³ На темно-зеленых полях, на фоне иконы и на нимбах сохранились остатки гвоздей от имевшегося когда-то здесь чеканного серебряного оклада, с резной надписью на верхнем поле, на основании которой М. Н. Сперанским была восстановлена и прочитана разрушенная надпись на самой иконе (М. Н. С п е р а н с к и й, стр. 88, прим. 1).

¹⁴ Изображение богоматери с младенцем на правой руке типа «Грузинской богоматери», по-видимому, сильно искажено при записи иконы в XIX в.

¹⁵ При реставрации под этим мелким жемчугом оказались следы более крупного и реже посаженного жемчуга. З V 1964 при просмотре живописи рентгеном обнаружались следы поздних записей и чинок (Рентгенограмма ГИМ, № 66). В связи с этим реставратором ГИМ Б. С. Виноградовым были выполнены пробные расчистки, показавшие следующее: светло-желтые нимбы, отделка на одежде Динары и бояр после расчистки оказались охряными с остатками золота. Под корпусным слоем записи на хоругви открылись остатки золота, так же как на трех церковных главках. Частично раскрытая икона с изображением богоматери, перед которой молится Динара, в действительности имела золотой фон, а изображение богоматери несколько искажено поновлением. Проба расчистки на крупе лошади Динары открыла первоначальную белую краску с обильными мелкими древними кракелюрами. Голова и передняя часть туловища лошади сохранены под слоем записи. На клейме с изображением Троицы на верхнем поле полностью утрачен золотой фон и красочный слой на верхней части стола. Надпись белилами исполнена по позднему подведенному грунту; таким образом, подлинное изображение Троицы в клейме оказалось ниже возвышающихся полей. И сама надпись белой краской по зеленому полю также оказалась сделанной в XIX в. с нарочитым вычурным начертанием якорных букв Ѡ, Ѵ и др. Многократные чинки и записи на изображении, обетшавшая паволока на полях — все это вынудило ограничиться указанными выше пробами и не удалять слой записи XIX в. полностью. Пробы расчистки показали, что композиция и рисунок изображенного в записи XIX в. совпадают с оригиналом.

на белом коне, движение ног которого воспроизводит иноходь. Если в сцене моления она представлена в образе смиренной девы, то здесь, напротив, она показана величавой царицей, с короной на распущенных волосах.¹⁶ Поверх красной одежды на ней накинута зеленая мантия, спускающаяся на спину. В левой руке Динара держит свиток, правой она стирмает поводья. За Динарой изображена группа всадников. Впереди старый всадник с длинной бородой, в зеленом кафтане. У молодого, рядом с ним, в руках квадратная хоругвь (или стяг) на длинной рукояти, с двумя развевающимися прапорцами черного и красного цвета.¹⁷ На хоругви изображен равноконечный крест (типа корсунского). Этот крест на хоругви подчеркивает благочестивый подвиг Динары и ее войска как защитников христианства, победивших «нечестивых агарян». Сцена дана на фоне оранжевых горок и поэма.¹⁸ Фон и поля иконы зеленые, со следами разновременных чинок и записей.

Что же собой представляет красочная гамма иконы после частичного раскрытия ее от слоя записи XIX в.?

Остатки древнего золота на нимбах и отделке одежды, на изображении иконы богоматери, на хоругви и короне в корне изменили наше представление о стилистических особенностях живописи и восстановили единство ее художественного облика и колорита, тесно связывающегося сейчас и с оранжевыми, жидко написанными горками, и с известным архаизмом в построении композиции, разделенной по вертикали на две сцены, и с празеленым фоном и полями, обычно предназначавшимися под украшение иконы окладом.

В связи с этим необходимо отметить некоторые стилистические особенности иконы.¹⁹

Художественный стиль иконы с изображением Динары близок к памятникам конца XVI в. и к произведениям так называемой «Годуновской школы». Характерной чертой искусства этого времени является отсутствие пространственного построения композиции, даваемой обычно в двух планах: на первом плане изображаются фигуры Динары и других действующих лиц, на втором располагаются архитектура, играющая роль декорационного задника, и горки. На нашей иконе с Динарой архитектурный фон приобретает уже характерные для второй половины и конца XVI в. реалистические черты. Но художник еще не владеет приемом объединения фигур с архитектурой. Поэтому сцена моления Динары, по своему содержанию требовавшая интерьера, изображается условно вынесенной на передний план и данной на фоне архитектуры, а не внутри ее. Вместе с тем изображение трехглавой церкви как бы конкретизирует место изображаемого события, происходящего внутри.²⁰

¹⁶ Имеющееся изображение короны — позднее. Сквозь записи просвечивают зубчатые края древней формы короны.

¹⁷ Аналогичные формы хоругвей с прапорцами встречаются на миниатюрах «Царственной книги» (ГИМ, Синод. 149, лл. 531 об., 614 об. и сл.).

¹⁸ Оранжевые горки писаны очень тонким слоем краски, местами потертой до левкаса. Отметки беллами и лещадки почти отсутствуют, трактовка горок имеет плоскостный характер.

¹⁹ Изображение писано тонким, почти прозрачным слоем краски, особенно на оранжевых горках и на зеленых одеждах и палатах. Охрение лиц темно-оранжевое по коричнево-оливковому санкирю. Отметки беллами скупые, плохо сохранившиеся. Трактовка фигур плоскостнографическая, обобщенная, с описью по контуру черной линией. Красочная палитра состоит из чередующихся ярко-красных и зеленых цветов на одеждах и из оранжевых горок и поэма.

²⁰ Подобное изображение сцен с вынесенными на передний план фигурами на фоне архитектуры встречаем в миниатюрах «Царственной книги» (1560—1570 гг.),

Типичны для памятников конца XVI в. московской школы лаконизм художественного выражения и отсутствие дробности в разработке красочной гаммы, построенной на обобщенных цветовых пятнах. Красочная палитра иконы с Динарой небогатая, состоящая из яркой киновари и зелени на одеждах, зеленой же на архитектуре и оранжевой на горках и позме, с умеренным использованием золота на нимбах и отделке одежды. Фон и поля темно-зеленые.²¹

Особенности архитектуры нашей иконы близки по своим формам к миниатюрам «Жития Сергия» XVI в.²² и к упоминавшимся уже клеймам на створках с изображением «Бытия и хождения Троицы» от икон «Ветхозаветной Троицы» (1586—1600) из Третьяковской галереи и Загорского историко-художественного музея конца XVI в.

Встречающийся на нашей иконе прием дважды повторенного изображения фигуры Динары имеет ряд аналогий в лицевых рукописях XVI в., таких, как «Царственная книга» (1560—1570 гг.), «Житие Сергия» и др.²³ Тот же самый прием использован в изображении «Бытия или хождения Троицы» на упоминавшейся уже иконе Третьяковской галереи. Представленное в одной и той же сцене лицо в двух или трех различных позах иллюстрирует последовательность его действий.²⁴

Традиционная иконописная композиция, знакомая неизвестному автору нашей иконы по миниатюрам, использована здесь для нового иконописного сюжета из истории легендарной грузинской царицы.²⁵ Простота, лаконизм композиции, выразительность поз и движений, обобщенность и плоскостность приемов трактовки фигур и одежды с графическим рисунком складок и отсутствие детализации — все, вместе взятое, основными чертами своего живописного стиля противоречит отнесению иконы к XVII в. Новые же данные, полученные при пробах раскрытия живописи и при рентгенографировании, дают нам основание датировать икону самым концом XVI в. Датирующим моментом является также соотношение ковчега с шириной полей доски. На нашей иконе мы имеем почти одинаковую ширину полей.²⁶ Не противоречит датировке иконы концом XVI в. и композиционный строй иконы. В двух изображенных сценах художник не пытается дать многофигурное развернутое повествование. Он лаконично, в пределах только двух эпизодов, передает основной идейный замысел повести: моление Динары перед иконой и победу, одержанную ею, как следствие молитвы.

например молящийся перед иконой Иван Грозный (ГИМ, Синод. 149, л. 459 и др.), в миниатюрах Летописного свода (ГПБ, Ф. IV 233, л. 772 и др.).

²¹ Близкой по красочной палитре является икона «Никиты воина с четырнадцатую житийными клеймами» из собрания ГИМ (И VIII, 3583, московская школа, 1579 г., происходит из церкви Троицы в Никитниках). В той же красочной гамме даны клейма на створках иконы Троицы из Гос. Третьяковской галереи, с изображением «Бытия и хождения Троицы», около 1600 г. (В. И. Антонова и Н. Е. Мнев в а. Каталог древнерусской живописи, т. 2, М., 1963 (далее: Каталог, т. 2), рис. 49 и 51), а также изображения на створках киота к «Троице» Рублева конца XVI в. (Загорский музей, вклад Бориса Годунова).

²² Житие Сергия, лл. 5, 139, 182 об., 308 об. и др. (литография Троице-Сергиевой лавры, 1853 г.).

²³ Например, в миниатюрах «Царственной книги» изображен дважды Василий III (ГИМ, Синод. 149, лл. 15 об., 55 и др.). Дважды изображен там же Иван Грозный, молящийся перед мощами святителей Петра и Ионы в Успенском соборе (лл. 459, а, б). См. миниатюры Жития Сергия, лл. 222 об., 232 об., 260, 261 и др.

²⁴ Каталог, т. 2, стр. 152—153.

²⁵ О рождении новых форм в искусстве XVI в., еще не порывающем со средневековой системой представления, см.: История русского искусства, т. III. М., 1955, стр. 599.

²⁶ Иконные доски XVII в. имеют почти всегда широкое верхнее и нижнее поле и более узкие боковые.

В свете новых данных о датировке нашей иконы необходимо пересмотреть датировку рукописи «Казанской истории» с отрывком из Повести о Динаре.²⁷ На чистых листах 198 и 198 об. имеются три обведенных кинноварью круглых клейма с вписанным в них текстом, поясняющим содержание задуманных миниатюр. Подготовленные для рисунков листы также обведены рамками, но миниатюры остались невыполненными. Судя по надписям, там предполагалось изобразить три момента: 1) «Прииде Иверская царица Динара в Шабранский²⁸ монастырь и паде предо образом пречистыя богородицы и моляся со сълезами» (л. 198); 2) «Изыде царица Динара из церкви и седе на конь свои и поде во стретение персом» (л. 198 об.); 3) «Поиде царица Динара на царя перскаго и возопи гласом велиим и удари на польки и отсече велехвальную главу царя перскаго²⁹ и вонзе на копие и привезе во град» (л. 98 об.).

М. Н. Сперанский видит соответствие первой надписи в рукописи «Истории» с левой сценой, данной на иконе. А правое иконописное изображение он отождествляет со второй надписью к невыполненной там же миниатюре. Надпись же к третьей миниатюре «Истории» он считает соответствующей правой части текста на верхнем поле иконы.³⁰

Это дало основание М. Н. Сперанскому предположить, что иконописцу могли быть известны все три миниатюры, подготовленные для «Истории», и сделать вывод о зависимости изображенного на иконе от недошедших до нас миниатюр рукописи. В связи с этим, по мнению М. Н. Сперанского, иллюстрации к Повести о Динаре, якобы созданные для «Казанской истории», должны были появиться хронологически раньше, нежели икона, относящаяся к середине XVII в.³¹

Однако до сих пор дата списка «Казанской истории» № 98, отнесенного к XVII в., никем не была уточнена. Датирующим моментом является бумага списка с водяными бумажными знаками в виде французской лилии в гербовом щите под короной, относящимися к 1643—1654 гг.³² Характер полуустава этой рукописи ближе всего к почерку второй половины XVII в. Орнамент и миниатюры рукописи несколько грубые по рисунку, с небрежной раскраской в тусклой красочной гамме, в которой встречаются грязные, смешанные цвета. Часть миниатюр в конце рукописи осталась незаконченной. По характеру художественного стиля миниатюры также могут быть отнесены ко времени не раньше второй половины XVII в.³³ Таким

²⁷ ГБЛ, ф. 173, № 98, в лист, полуустав XVII в. На лл. 195—198 помещен отрывок повести «О Динаре царице».

²⁸ У М. Н. Сперанского ошибочно написано «в Шербенский» (стр. 90).

²⁹ У М. Н. Сперанского «царя перскаго» пропущено (стр. 90).

³⁰ М. Н. Сперанский, стр. 90. Мы считаем, что между текстами в «Казанской истории» и надписью на поле иконы мало общего. Каждая из них, по-видимому, восходит к разным спискам «Повести о Динаре».

³¹ Там же, стр. 91.

³² Рукопись ГБЛ (ф. 179, № 98) писана на однотипной бумаге с двумя водяными бумажными знаками в виде французской лилии в прямом гербовидном щите под короной двух типов: первый тип без литер на лл. 202, 231, 232, второй тип с литерами «РО» (л. 222). По указанию Т. В. Диановой подобные водяные знаки встречаются в рукописях, датированных 1643—1654 гг. (ГИМ, Синод. 570, 1643—1644 гг.; Синод. 797, 1646—1654 гг.). Подобный водяной знак, но с литерами «СД» в книге А. А. Гераклитова относится к 1660-м годам (А. А. Гераклитов. Филлигранны XVII века на бумаге рукописных и печатных документов русского происхождения. М., 1963, стр. 75, № 214). В конце рукописи ГБЛ (ф. 173, № 98) на двух последних листах (234—235) вклеенной тетради дан бумажный водяной знак шута с воротником о семи зубцах, типа шутов 50-х годов XVII в.

³³ В характере орнамента в начале рукописи заметны отголоски лучших образцов орнамента XVII в. работы Троице-Сергиевских мастерских, переданных в грубом ремесленном повторении второй половины или 70-х годов XVII в.

образом, мы считаем, что изображенные на нашей иконе композиции конца XVI в. не могут находиться в какой-либо зависимости от миниатюр «Казанской истории» ГБЛ, ф. 173, № 98.

Что же касается упомянутого Г. Э. Кунцевичем второго лицевого списка рукописи «Истории о Казанском царстве» (БАН, № 34, 6.64) второй половины XVII в., в которой якобы имеются иллюстрации к Повести о Динаре,³⁴ то М. Н. Сперанский уже написал, что указанных П. И. Соколовым и Г. Э. Кунцевичем иллюстраций там нет.³⁵

Ошибка П. И. Соколова произошла потому, что иллюстрации к 62-й главе, в которой описывается молитва Ивана IV перед походом на Казань (лл. 163 об.—164), совпали с текстом извлечения из Повести о Динаре, введенным в «Казанскую историю» (лл. 165—167).

Сказанное выше делает еще более ценными редкие известные нам изобразительные материалы на сюжет Повести о царице Динаре.

Нам ничего не остается добавить к опубликованным уже М. Н. Сперанским миниатюрам, иллюстрирующим список Повести из собрания А. С. Уварова.³⁶ Повесть оказалась недописанной, она обрывается случайно на л. 261 об. и имеет следующее название, писанное кинноварью: «Повесть о Динаре девице дочери Александра царя Иверьскаго како бра... окоянными персы за свое сод... ржателство, врученное от бога с... весное стадо Христовых овец верою възприя мужество и храбрость и управивое свое и невозвратную имуще надежду к богородицы» (л. 258 об.). Начало повести украшено пятью миниатюрами, расположенными на нижней половине каждого листа, исполненными в контурных рисунках черной краской, кистью, в легкой и смелой манере, местами достигающей исключительного мастерства и выразительности.³⁷

Характер миниатюр,³⁸ иллюстрирующих Повесть, в которых царица

³⁴ Г. Э. Кунцевич (в кн.: Г. Э. Кунцевич. История о Казанском царстве. СПб., 1905, стр. 608) пишет, что второй лицевой список XVII в. упоминается у П. И. Соколова («Каталог обстоятельный...» (1818), № 48, в лист). Кунцевичу эта рукопись была неизвестна.

³⁵ М. Н. Сперанский, стр. 89, прим. 2. Уточняя указание М. Н. Сперанского, считаю нужным сообщить, что эта рукопись поступила в БАН в 1728 г. из дома царевны Наталии Алексеевны. На лл. 165—167, в главу 63 «Поучение воинству православнаго царя ратному делу», включено извлечение из Повести о царице Динаре (лл. 165—167). Миниатюры к этому тексту не сделаны. Имеющиеся же иллюстрации на л. 163 об. (одна) и на л. 164 (две) относятся к предыдущей 62-й главе «О молении государя царя пред образом пречистыя богородицы со слезами». Эти миниатюры следующие: 1) «О молении государя царя пред образом пречистыя богородицы со слезами» (л. 163 об.); 2) «Царь, молящийся по другим многим церквам» (л. 164). Изображен Иван IV, молящийся перед престолом, на котором лежат Евангелие и крест. 3) Царь стоит перед войском, ему подают коня (л. 164). Во всех трех миниатюрах Иван IV дан юным, без бороды. (За соображенные сведения приношу глубокую благодарность сотрудникам Отдела рукописей БАН).

³⁶ ГИМ, собр. Увар., № 867, в 4°. Повесть включена в конец лицевой исторической Пален (л. 258 об.—261 об.).

³⁷ См. воспроизведение трех миниатюр Уваровской рукописи в кн.: М. Н. Сперанский, стр. 84—87, рис. 1—3. По-видимому, рисунки были подготовлены под раскраску. Всего в Уваровской рукописи помещены следующие 5 миниатюр: 1) «Воцарение царицы Динары после смерти отца» (л. 259); 2) «Царевна (сбираше) от памятных временных книг и со мною кротостию правяще державство свое» (л. 259 об.); 3) две сцены: слева — внутри палат персидский царь, перед ним стоит старец, справа — три скачущих на конях вправо персидских всадника (л. 260); 4) две сцены: слева — Динара на троне под балдахинном, справа — за стоящей посредине колонной вельможи вручают дары (ложчатый кубок) персидским послам (л. 260 об.); 5) две сцены: слева — послы едут верхом к персидскому царю, справа — персидский царь сидит на высоком троне, ему передают присланные Динарой дары (л. 261).

³⁸ По своему художественному стилю миниатюры Уваровского списка значительно прогрессивнее изображения на иконе, хотя художественные приемы выполнения их неоднородны и противоречивы. В них сочетаются традиционные черты в изображении

Динара изображается без нимба, а также время создания Уваровского списка (вторая половина XVII в.)³⁹ делают эти миниатюры редкими и единственными пока иллюстрациями светского, а не церковного назначения, не имеющими, однако, ничего общего с изображенными сценами на иконе.

Вновь открытым памятником, с циклом росписи, иллюстрирующим Повесть о царице Динаре, является стенопись Царицыной Золотой палаты в Кремле, в которой после реставрации в 1930 и 1950 гг. были раскрыты от слоя записи XIX в. две композиции.

Среди памятников монументальной живописи этот сюжет был выполнен только однажды в росписи Царицыной палаты в Московском Кремле. Названная палата была построена для царицы Ирины, жены царя Федора Ивановича,⁴⁰ в 80-х годах XVI в. и, по-видимому, вскоре же после этого была украшена стенописью. Греческий епископ Арсений Элассонский, посетивший Москву вместе с патриархом Иеремией, был приглашен во дворец и в Царицыну Золотую палату, уже украшенную в 1588—1589 гг. стеной росписью, которую он назвал «серебряно-вызолоченной». В другом месте, перечисляя объекты строительной деятельности царя Федора Ивановича, он упоминает и о росписи Царицыной палаты: «... в большом дворце внутренние Палаты Золотые расписал живописью...».⁴¹

И. Е. Забелин считал, что, подобно Грановитой палате, Меньшая, или Царицына Золотая, палата в торжественных случаях служила приемной цариц.⁴² Официальному назначению Царицыной палаты соответствовала тематика ее росписи.⁴³ Сюжетный строй стенописи Царицыной палаты, в которую включены изображения из Повести о царице Динаре, необычен. Он посвящен изображению деяний четырех христианских цариц и их благочестивых подвигов. Изображения трех из них⁴⁴ даны в рост в верхнем ярусе каждой стены. Под ними в нижних ярусах представлены картины, прославляющие выдающиеся события их жизни. Так, на восточной стене даны сцены из жизни княгини Ольги, избрание ее в жены греческим царем, заявление Ольги о желании принять крещение и сцена крещения Ольги. На южной изображена византийская царица Ирина и ее деяния на Вселенском соборе в Никее по восстановлению иконопочитания.⁴⁵ В центре третьей, западной, стены представлена в рост царица

палат с более передовыми элементами, типичными для конца XVII в., — в форме трона с балдахином и резными ножками в виде львов, в изображении колонны, разделяющей пополам две сцены и широкого горизонтального окна с переплетом (см.: М. Н. Сперанский, стр. 86, рис. 2). Возможно, миниатюры, сильно отличающиеся от иллюстраций ко всему сборнику, были исполнены позже на местах, оставленных под текстом.

³⁹ Бумага сборника с водяными знаками в виде французской лилии в гербовидном щите под короной, с литерами «ID» встречается в рукописи ГИМ (Барсов, 182. 1647 г.).

⁴⁰ Федор Иванович (1557—1598) царствовал в 1584—1598 гг., женился на Ирине Федоровне Годуновой в 1580-х годах.

⁴¹ С. Бартенева. Московский Кремль в старину и теперь, т. II. М., 1916, стр. 233; А. Дмитриевский. Архиепископ Елассонский Арсений и мемуары его из русской истории. Киев, 1899, стр. 85 и 96.

⁴² И. Е. Забелин. Домашний быт русских царей в XVI и XVII вв., ч. 1. М., 1895, стр. 178.

⁴³ Роспись стен и сводов Царицыной палаты возобновлялась неоднократно — в 1796 г. и позже. В 1930 и 1950 гг. здесь произведена пробная реставрация, обнаружившая под слоями записи хорошую сохранность изначальной живописи XVI в. (История русского искусства, т. III, стр. 636).

⁴⁴ Четвертое изображение на северной стене не сохранилось.

⁴⁵ На той же стене композиция на тему «Синоксарь в неделю первую великого поста» изображает царицу Ирину и других праведников с иконами Христа и богородицы, которые они подносят лежащим больным. По сторонам, в нишах на южной стене, помещены изображения поясного «Вседержителя» и «Спаса на убресе».

Феодора, при которой было прекращено гонение за иконопочитание. На этой же стене, в нижнем ярусе, слева дана большая композиция, изображающая царя Феофила-иконоборца,⁴⁶ а справа — того же размера композиция, повествующая об окончательном торжестве иконопочитания при царице Феодоре⁴⁷ и сыне ее Михаиле. Патриарх Мефодий, держащий в руках грамоту с перечнем имен еретиков, припадает к аналою.⁴⁸

Роспись северной стены не имеет изображения с фигурой царицы в верхнем ряду, по-видимому уничтоженного при переделках Царицыной палаты в 1636 г.⁴⁹ Но верхний пояс росписи посвящен сценам из жизни княгини Ольги, которая кланяется патриарху, затем едет в колымге по направлению к восточной стене, где изображена сцена ее крещения. Самой интересной для нас является роспись нижнего яруса северной стены, посвященная истории грузинской царицы Динары, размещенная в четырех композициях, расположенных в последовательном порядке слева направо. Вся живописная поверхность данного яруса, за исключением двух последних композиций, остается пока еще под потемневшим слоем записи масляной краской XIX в. Однако четкие следы графы дают основание предполагать, во-первых, что под грубой записью маслом сохранилась оригинальная живопись XVI в., во-вторых, что в записи маслом в основном воспроизводятся древние композиции. Подтверждением сказанного служат имеющиеся здесь пробы расчистки, обнаружившие хорошую сохранность оригинальной живописи со сходными композициями. На двух первых композициях из Повести о Динаре сохранились надписи, которые мы передаем здесь в поновленном в XIX в. виде.

Первая сцена имеет следующее пояснение: «Царица Динария совет совеща с бояры». Эта вертикальная композиция, размещенная на узком простенке (между входным проемом и печурой), изображает сидящую слева на троне с высокой спинкой царицу Динару в темно-красном платье, с золотым оплечьем и с такой же отделкой спереди, на рукавах и подоле. У Динары распущенные по плечам волосы, на голове корона, вокруг головы нимб. Перед царицей группа старцев в боярских костюмах. Руки их обращены к Динаре.

Сделанные на этой композиции квадраты пробной расчистки обнаружили живопись XVI в. Интересны по своей выразительности лица бояр, собравшихся на созванный Динарой совет для обсуждения вопроса о защите родной земли от нападения персидского царя. Останавливает внимание лицо первого боярина — худое, благообразное, мудрое, с длинной бородой. Поворот его головы, обращенной к царице, и жест рук

⁴⁶ Или императора Льва V Армянина (?).

⁴⁷ И. Е. Забелин ошибочно принял ее за царицу Елену (И. Е. Забелин. Домашний быт русских царей в XVI и XVII вв., стр. 178).

⁴⁸ Изображение общего вида росписи стен Царицыной Золотой палаты (см.: Краткий путеводитель по Кремлю. Изд. «Московский рабочий», 1956, стр. 113).

⁴⁹ История русского искусства, т. III, стр. 636. В центре верхнего яруса стена перерезана выступающим вперед концом арки, сооруженной при перестройке дворца в 1636 г. Раскрытые под аркой 1636 г. две композиции с изображением Динары убеждают, что данный ярус росписи исполнен ранее 1636 г. и несомненно относится ко времени изначальной росписи — 80-м годам XVI в. На неоднократные поновления этой росписи в XVII в. указывал еще И. Е. Забелин (стр. 178, прим. 1). Привожу здесь текст надписи, идущей под сводами палаты: «При благоверной государыне царевне и великой княжне Наталии Михайловне надписана (т. е. поновлена, — Е. О.) сия Золотая Палата в лето... августа день (1636), а в нынешнем 1660 году июня в... день, повелением благоверного и христолюбивого великого государя царя и великого князя Алексея Михайловича самодержца всероссийского. Возобновлена для коронования благоверного государя императора Павла Петровича в 1797 году». Эта надпись сильно искажена поновлениями XIX в.

наглядно убеждают зрителя в важности и ответственности беседы, которую царица ведет со своими приближенными. В глубине слева — группа женщин с поникшими головами. Сцена дана на фоне пышных палат со скатными кровлями и теремками.

Иллюстрируя повесть о легендарной грузинской царице Динаре, жившей в далекой неизвестной стране, русский художник невольно переносил действие в близкую ему современную обстановку. Поэтому и от облика бояр и Динары, от их костюмов и архитектурного окружения веет знакомой художнику русской действительностью, которая делала более понятным содержание изображенного. Близко было сознанию художника и настроение тревоги и печали, которые он так выразительно и ярко сумел передать в характеристике людей, окружающих трон царицы.

Следующая композиция, располагающаяся в глубине «печуры» и на ее откосах, иллюстрирует текст трехстрочной надписи: «Царица Динария по острому камению необовенно ногама идоша». Содержание изображенной сцены значительно шире надписи. Здесь Динара изображена трижды: 1) идущей вправо в Шарбенский монастырь, 2) стоящей в рост с молитвенно простертыми руками и 3) припадающей в молении перед иконой богородицы, помещенной над входом в монастырь. Во всех трех изображениях Динара в короне. Поверх красного платья на ее плечи накинута зеленая мантия, скрепленная запонкой у правого плеча. Изображенный на правом откосе печуры храм имеет полуциркулярный входной проем и три главки на высоких барабанах. О красочной палитре композиции судить не приходится, так как она скрыта под плотным слоем масляной записи XIX в. (рис. 2).

Третья композиция, раскрытая от слоя записи XIX в., не имеет надписи. Она изображает Динару верхом на скачущем белом коне, в воинской одежде, в латах, с голубым плащом, развевающимся за спиной. Динара с высоко занесенным мечом, на голове ее зубчатая корона и нимб. За царицей следует конница с воинами в латах и шлемах, с копьями.⁵⁰ Нежный колорит композиции, состоящий из желтых и зеленых тонов, смягчен общей серовато-белой гаммой, на фоне которой особенно интенсивно горят пятна киновари и блеск золота на шлемах и латах, позволяющие только догадываться о первоначальной красоте росписи всей палаты в целом. В этой сцене художник изображает воинскую доблесть и мужество Динары. Она скачет впереди, первая заносит свой меч. Стремительность ее движения подчеркнута острыми складками развевающегося плаща. Войско олицетворяет могучую силу и непоколебимую уверенность в победе. В суровых лицах воинов передано выражение мужества.

Четвертая, заключительная композиция, также раскрытая от наслоений записи в 1950 г., помещена по правую сторону арки 1636 г. Здесь изображен победоносный въезд царицы Динары в город Тавриз.⁵¹

⁵⁰ Эта композиция, раскрытая от слоя записи в 1930—1950 гг., позволяет убедиться, что не только древняя графья, но и вся первоначальная роспись сохранились под записью маслом. Правая часть данного эпизода пострадала и, по-видимому, не сохранилась из-за переделок Палаты в 1636 г. Следует отметить, что после расчистки корона Динары оказалась с зубчатыми краями.

⁵¹ В верхней части композиции, под полуциркулярным сводом арки, сохранена еще не расчищенная до сих пор двухстрочная надпись масляной краской XIX в.: «... Димитрий Донской победи царя Батыя и главу ему отсече». Таким образом, во время поновления росписи стен масляной краской в XIX в. эта сцена, по-видимому не имевшая надписи, была истолкована весьма своеобразно и явно осталась неразгаданной.

(рис. 3). На переднем плане слева Динара верхом на белом коне. Она в тех же воинских доспехах, с накинутым поверх голубым плащом, в зубчатой короне, с нимбом. В правой руке она держит длинное копье с отсеченной головой персидского царя. Спокойная, величественная поза Динары-победительницы, размеренные движения шагающих ног лошади и



Рис. 2. «Царица Динария по острому камению необовеннома ногама идоша». Прорись, 80-е годы XVI в. (Царицына Золотая палата, Московский Кремль).

оживленная группа воинов, следующих за Динарой, выражают уже торжество победы. Царица направляется в раскрытые перед ней въездные ворота покоренного города. За стеной располагаются здания с зубчатыми башнями и шатровными кровлями, в которых отражены элементы архитектуры XVI в. За стеной же видны опечаленные фигуры жителей завоеванного города Тавриза. В глубине, слева, отделенная от первого плана зелеными горками, помещена сцена, в которой Динара передает братии монастыря военную добычу. Таким образом, художник в заключение демонстрирует торжество христианской добродетели этой воинственной царицы. Красочная гамма росписи, построенная на сочетании нежных желтых, голубых, розовых и серебристо-белых цветов с яркими пятнами

киновари и золота на латах и шлемах, создает необычайную по красоте колорита, праздничную и жизнерадостную картину, проникнутую настроением торжества победы и умиротворенности. Роспись всей палаты



Рис. 3. Динара во главе своего войска после победы. На ее конье усеченная голова «перского царя». 80-е годы XVI в. (Царицына Золотая палата, Московский Кремль).

в XVI в. действительно должна была поразить своей красотой и величием Арсения Эласонского, видевшего ее в 1588—1589 гг. Эту вновь открытую роспись Царицыной палаты Н. Е. Мнева относит к концу XVI в.⁵²

Стенопись Царицыной палаты с циклом на тему Повести о царице Динаре, таким образом, известная уже в 1588—1589 гг., очевидно, яв-

⁵² История русского искусства, т. III, стр. 636—637.

ляется одним из ранних произведений на эту тему в русском изобразительном искусстве. Это, естественно, ставит вопрос, в каком же отношении к росписи могла находиться созданная несколько позже икона с изображением Динары, хранящаяся в Историческом музее.

Из сопоставления композиции нашей иконы со стенописью Царицыной палаты несомненно, что на иконе изображены две сцены, очень близкие к тому, что мы видим в аналогичных моментах росписи. Левая композиция, изображающая на иконе моление Динары, почти в точности совпадает с тем, что мы видим в одноименной сцене росписи Царицыной палаты, в которой также молящаяся перед иконой Динара изображена дважды: в рост и припадающей к земле. Точно так же вокруг головы Динары изображен нимб. Под плотным слоем записи трудно говорить о полной идентичности изображенных фигур. Однако красная одежда Динары с золотым воротником в росписи и на иконе одинакова. На иконе и в композиции росписи близка и поза Динары, сидящей верхом на лошади. Художник, очевидно, считал невозможным изобразить Динару в воинской одежде, с отсеченной головой персидского царя на копье. Динара на иконе написана в длинном царском одеянии, в мантии и в короне, с нимбом вокруг головы и со свитком в левой руке, как подобает праведной царице. Вместо отсеченной головы над группой воинов позади Динары возвышается хоругвь с крестом, символизирующая победу христианства над «нечестивыми агарянами».

Все сказанное выше позволяет предположить зависимость иконы от росписи на северной стене Царицыной палаты. О возможности непосредственной связи одного изображения с другим говорит и их хронологическая близость — конец XVI в.

До нас не дошли или еще остаются скрытыми под записью XIX века тексты к двум последним раскрытым сценам из Повести о Динаре в Царицыной палате.

Возникает вопрос, не могли ли и миниатюры в списке «Казанской истории» (ГБЛ, ф. 173, № 98), которые должны были иллюстрировать подвиг Динары, также быть задуманы под непосредственным воздействием росписи Царицыной палаты? М. Н. Сперанский считает «Историю о Казанском царстве» памятником, близким к официальным кругам,⁵³ где этот сюжет мог быть указан в качестве образца для миниатюр «Казанской истории».

В списке «Казанской истории» (ГБЛ, ф. 173, № 98) предполагалось, судя по надписям, изобразить три основных момента, известных уже по росписи в Царицыной палате: 1) подпись к неосуществленной миниатюре, которая должна была изображать Динару идущей в Шарбенский монастырь, роднит ее с эпизодом, данным во второй композиции росписи Царицыной палаты (рис. 2); 2) вторая миниатюра рукописи должна была изображать выступление Динары в поход против персов, что соответствует третьей композиции росписи; 3) наконец, подпись к третьей миниатюре: «... и отсече велехвальную главу царя перского и вонзе на копие и привезе во град» — совпадает со сценой в четвертой композиции росписи (рис. 3). Эта близость заставляет думать, не списал ли неизвестный автор текста или переписчик «Казанской истории» эту подпись со стены Царицыной Золотой палаты?

Из всего сказанного выше можно предположить, что изображение на иконе ГИМ и задуманные, но невыполненные миниатюры из рукописи

⁵³ М. Н. Сперанский, стр. 83.

«Казанской истории» (ГБЛ, ф. 173, № 98) восходят к росписи северной стены в Царицыной Золотой палате 80-х годов XVI в.

Время создания стенописи Царицыной Золотой палаты, 80-е годы XVI в., было отмечено высоким сознанием торжества христианства после завоевания Казани в 1552 г.⁵⁴ Поощрялось распространение христианства среди татар. В Москве героическое покорение Казани было отмечено построением Покровского собора на Красной площади. По-видимому, в 80-е же годы в правительственных кругах и самому царю Федору Ивановичу уже могла быть известна русская литературная Повесть о Динаре царице.⁵⁵ Общему настроению торжества христианства посвящен и весь сюжетный строй росписи стен Царицыной Золотой палаты — прославлению деятельности христианских цариц Ольги, Ирины и Феодоры, их борьбы за идеи христианства (крещение и иконопочитание), которые не были только историческими примерами, а давали ответ на злободневные вопросы современности.⁵⁶ Сюжеты росписи Царицыной палаты и их идейная направленность выполняли определенную церковно-политическую роль.

Тема героического подвига грузинской царицы, известная из Повести, была созвучна мировоззрению русских людей не только тем, что Динара была защитницей христианства, она была близка им и по освящению той борьбы, которую вела Грузия «с нечестивыми агарянами». В сознании русских людей еще жива была память о борьбе с татарами и беспокойство и страх в ожидании новой угрозы со стороны крымских ханов, стремившихся полонить православную землю.⁵⁷

Преданный идеалам христианства, сам царь Федор Иванович уделял много внимания строительству и восстановлению церквей и монастырей в Грузии, разрушенных турками и персами.⁵⁸

Таким образом, Повесть о деяниях грузинской царицы Динары была одной из актуальных и близких по своему содержанию в дворцовой среде в 80-х годах XVI в., где она получила признание и распространение.⁵⁹

⁵⁴ М. Н. Тихомиров. У истоков русского книгопечатания. М., 1959, стр. 20.

⁵⁵ В конце некоторых списков Повести о Динаре имеется любопытная запись, свидетельствующая о среде, где вращалась эта повесть: «Лета 7101-го (1592) декабря в 24 день был у государя царя и великого князя Федора Ивановича посол Иверского царя Александра Арам князь да архимандрит Кирилл» (М. Н. Сперанский, стр. 67).

⁵⁶ Эти исторические картины подтверждали давность религиозных споров об иконопочитании, вновь поднятые на Западе и в Прибалтике волной реформационного движения, уничтожавшего и сжигавшего иконы. Это движение шло рука об руку с классовой борьбой против феодалов и церковного гнета. Серьезные опасения правительству внушала и внутренняя обстановка в Русском государстве, выразившаяся в обострении классовой борьбы и оживлении религиозного вольнодумства и еретических учений, враждебных официальной церкви. Тематика росписи Царицыной палаты утверждала неизменность и крепость церковных догм, подвергавшихся жестокой критике со стороны еретиков.

⁵⁷ В 1591 г. хан Казы-Гирей подступил к Москве, став против Коломенского, на месте переправы. Против Данилова монастыря расположились русские полки, устроив стан с подвижной крепостью «гуляй-город», оснащенной пушками и военными припасами. Непрерывный гром русской артиллерии устроил хана, и он бежал, бросив обоз, преследуемый русскими. На месте укрепленного стана построили Донской монастырь (Временник Ивана Тимофеева. Изд. АН СССР, М., 1951, стр. 35—40, 43, прим. 119—120; С. М. Соловьев. История России с древнейших времен, кн. IV, т. 7—8. М., 1960, стр. 263—264; История Москвы, т. I. Изд. АН СССР, М., 1952, стр. 230—231).

⁵⁸ С. Белокуров. Дело о присылке шахом Аббасом ризы господней царю Михаилу Федоровичу в 1625 году. М., 1891, стр. IV.

⁵⁹ М. Н. Сперанский, стр. 83.

По заказу этих же правительственных кругов выполняется и роспись Царицыной палаты для царицы Ирины, в которую включается также и цикл композиций о царице Динаре. В этом цикле особенно акцентируются христианская добродетель и воинская доблесть Динары, а главное — победа над «нечестивыми иноверцами», дарованная ей в результате ее молитвы перед иконой богоматери.

Почти одновременно (около 1584 г.) Повесть о Динаре включается в список «Истории о Казанском царстве», которую М. Н. Сперанский считает близкой к официальным правительственным кругам,⁶⁰ и связывает создание самой Повести с наиболее образованной тогдашней правительственной средой, не чуждавшейся непосредственного участия в литературе.⁶¹

Возникает вопрос, не могла ли и наша редкая икона, известная в единственном экземпляре, в которой, как мы уже сказали, почти дословно повторены два самых важных эпизода из композиции росписи Царицыной палаты, также быть созданной по какому-то специальному дворцовому заказу в конце XVI в.

Икона с изображением Динары происходит из Донского монастыря, основанного в 1592—1593 гг. в память избавления Москвы от набега хана Казы-Гирея (1591 г.), когда он, подойдя к Москве, остановился на Воробьевых горах. При приближении неприятеля были приняты все меры. Торопились всевозможными средствами укрепить оборону города, особенно с южной стороны, откуда ждали нападения. Благоприятный исход защиты Москвы решило изобретение князем М. И. Воротыньским своего рода «подвижной крепости», названной «Гуляй-город».

Большой интерес представляет свидетельство летописи, отметившей, что, в то время как Борис Годунов спешил с сооружением необходимых укреплений для обороны Москвы, царь Федор Иванович беспрестанно и днем и ночью молился перед иконой богоматери, прося о защите и избавлении Москвы от хана Казы-Гирея. В молитве он вспомнил всех древних царей-победителей: Езекиила — царя израильского, избавившего Иерусалим от нападения ассирийского царя, вспомнил, как Владимирская богоматерь избавила Константинополь от персидского царя Хозроя,⁶² вспомнил образ Донской богоматери, с помощью которой Дмитрий Иванович одержал победу над Мамаем на Куликовом поле.⁶³ Средневековое мировоззрение не могло не приписать одержанную победу и спасение Москвы от Казы-Гирея вмешательству и чудесной помощи богоматери.⁶⁴ Поэтому

⁶⁰ Там же; Г. Н. Моисеева. Автор «Казанской истории». — ТОДРЛ, т. IX, М.—Л., 1953, стр. 280.

⁶¹ М. Н. Сперанский, стр. 83.

⁶² ПСРЛ, т. XIV, первая половина, СПб., 1910, стр. 12—14 и сл.

⁶³ Там же; И. Е. Забелин. Историческое описание Московского... Донского монастыря. М., 1865, стр. 3, 5—6 и прим. 3; Н. М. Карамзин. История Государства Российского, изд. 4, т. X, СПб., 1834, стр. 138, 140, прим. 270.

⁶⁴ Иван III молился перед иконой богоматери, ища защиты против Ахмата. На месте стояния Ивана III против Ахмата выстроен Угро-Баратынский Спасский монастырь (И. М. Кудрявцев. Послание на Угру Вассиана Рыло. — ТОДРЛ, т. VIII, М.—Л., 1954, стр. 158—186). Царь Иван IV молится перед иконой богоматери перед походом на Казань (ГБЛ, ф. 173, № 98, История о Казанском царстве, л. 190 об.). На иконе Сергия Радонежского с житийными клеймами (XVII в.) из Ростово-Ярославского историко-архитектурного художественного музея-заповедника (И-394) в нижней части изображены сцены моления Дмитрия Ивановича перед иконой (В. В. Филатов. Изображение «Сказания о Мамаевом побоище» на иконе XVII в. — ТОДРЛ, т. XVI, М.—Л., 1960, вклейка между стр. 400—401).

победа русского войска над крымцами дала повод составителю летописи и самому царю Федору Ивановичу рассматривать ее как следствие усердной молитвы царя перед иконой богоматери. Памятником этой победы и является выстроенный в 1592—1593 гг. Донской монастырь с каменным собором во имя Донской богоматери, которая вторично, как Дмитрию Ивановичу на Куликовом поле, помогла победить татар.

Как мы уже сказали, икона с изображением подвига царицы Динары происходит из собора Донского монастыря. Время ее написания определяется концом XVI в., т. е. полностью совпадает с датой сооружения собора Донской богоматери (1593 г.).

В сюжетном замысле двух эпизодов, изображенных на иконе (моление перед иконой богоматери и одержанной победы—как следствия молитвы), и в основе созданного Федором Ивановичем Донского монастыря (сооруженного в память победы над крымцами, дарованной благодаря усердной молитве царя перед иконой богоматери) заложена одна и та же идея—сознание торжества христианства над мусульманством, одержанного благодаря чудесной иконе богоматери.

Уместно высказать догадку, не является ли икона с историей Динары обетным царским вкладом в только что созданный Федором Ивановичем Донской монастырь? В идейном замысле иконы акцентируются христианская добродетель Динары, ее молитва и победа, совпадающие с личными переживаниями и поведением Федора Ивановича при наступлении на Москву хана Казы-Гирея. В пользу нашей догадки говорит и то, что подобный неканоничный сюжет в образе воинствующей «святой» Динары с нимбом мог быть выполнен только в качестве обетного царского вклада. По-видимому, заказ иконы с таким сюжетом мог быть осуществлен только в какой-то особой исторической обстановке, в обстановке высокого национального подъема в конце XVI в. после завершения многовековой освободительной борьбы против татар, которую возглавила Москва, после победы, одержанной Москвой в 1591 г. над крымским ханом Казы-Гиреем.

Если наша догадка о написании иконы с Динарой по царскому заказу верна, то отсюда становится понятной и логичной близость изображенного на иконе к двум композициям росписи Царицыной палаты, по образцу которых она могла быть выполнена.

Не могло ли торжество победы над последними крымскими ханами в конце XVI в. вместе с циклом росписи Царицыной Золотой палаты на тему героической борьбы Динары с врагами христианства способствовать пробуждению интереса к литературной Повести о грузинской царице, разошедшейся в огромном количестве списков в XVII и XVIII вв.?

Л. А. ДМИТРИЕВ

Миниатюры «Сказания о Мамаевом побоище»

«Сказание о Мамаевом побоище» — одно из наиболее интересных произведений древнерусской литературы не только само по себе, но и по своей литературной истории. Едва ли найдется другое произведение древнерусской литературы, которое сохранилось бы в столь обильном количестве списков и которое было бы представлено таким разнообразием редакций, вариантов, разночтений внутри вариантов, как «Сказание о Мамаевом побоище». Столь же посчастливилось в этом отношении и лицевым спискам «Сказания». Количественно их не очень много, но связь между ними представляет большой интерес, а характер их взаимоотношений помогает полнее осветить историю самого «Сказания», разобраться в некоторых особенностях иллюстрирования литературных текстов в Древней Руси.

Лицевым спискам «Сказания о Мамаевом побоище» посвятил специальное исследование С. К. Шамбинаго.¹ В этом исследовании им были опубликованы 74 миниатюры из списка «Сказания» конца XVII в. — ГБЛ, Музейное собр., № 3123 (P₁),² подробно описаны миниатюры списков «Сказания» — ГИМ, собр. Уварова, № 1435 (Ув) и ГИМ, Музейное собр., № 2596 (М), и, кроме того, кратко охарактеризованы миниатюры списка ГБЛ, Музейное собр., № 3155 (P₂). Взаимоотношение миниатюр в первых трех рукописях, по С. К. Шамбинаго, такое: «По характеру рисунка, особенно по композиции, эти рукописи должны находиться в связи между собою, причем сравнительно древнейшим переводом является Ув, затем уже следует М и наконец P₁».³ О миниатюрах рукописи P₂ С. К. Шамбинаго писал следующее: «Сказание, соединенное в ней (рукописи P₂, — Л. Д.) с лицевой Александрией, вряд ли было книжным товаром, поэтому рисунок в этой рукописи детальный, не небрежный, хотя и позднего пошиба. Очевидно только, что художник пользовался оригиналом, подобным М или P₁... Внимательное отношение к рисунку удержало художника от стилизации: с особенной любовью рисовал он боевые сцены, но вообще художественного значения эти миниатюры не имеют».⁴

¹ Сказание о Мамаевом побоище. С предисловием С. К. Шамбинаго. Изд. ОЛДП (вып. СХХV), 1907 (в дальнейшем: С. К. Шамбинаго).

² В скобках дано условное обозначение рукописи по С. К. Шамбинаго. Здесь и далее всем лицевым рукописям, использованным в работе С. К. Шамбинаго, даются его условные обозначения. Вновь привлекаемым рукописям я буду давать условные обозначения по такому же принципу, как у С. К. Шамбинаго — по первой букве собрания.

³ С. К. Шамбинаго, стр. 64.

⁴ С. К. Шамбинаго, стр. 102—103 (разрядка моя, — Л. Д.).

На IV Международном съезде славистов в Москве в 1958 г. Е. Ф. Хилл (Англия) было сделано сообщение об обнаруженном ею в Отделе рукописей в Британском музее лицевом списке «Сказания о Мамаевом побоище» XVII в. (шифр Y.T.51).⁵

Сообщение Е. Ф. Хилл вызвало большой интерес. В обсуждении этого сообщения приняли участие В. Ф. Ржига, Д. С. Лихачев и О. И. Подобедова.⁶ В. Ф. Ржига отметил, что лондонский лицевой список «Сказания» «и по количеству миниатюр (64), и по художественным качествам должен считаться одной из лучших лицевых рукописей „Сказания“» (стр. 169). Д. С. Лихачев обратил внимание на то, что детали этих миниатюр XVII в. очень архаичны, отражают черты, характерные для XV столетия. Он также говорил о том, что «миниатюры эти представляют интерес не только для искусствоведов в свете задач их исследований, но и для текстологов с точки зрения текстологической специфики» (стр. 170). О. И. Подобедова заметила, что, судя по опубликованному в сообщении Е. Ф. Хилл двум миниатюрам, можно говорить, что лондонский список «обнаруживает сходство с произведениями древнерусской живописи XVI в., а быть может, и конца XV в.» (стр. 172). Она сказала, что «приведенные Е. Хилл сведения должны безусловно найти свое отражение в главе о миниатюре XVII в. в подготавливаемом к изданию томе IV „Истории русского искусства“» (стр. 173). Это пожелание О. И. Подобедовой было выполнено. Авторы раздела о русской миниатюре XVII столетия (Н. Е. Мнева и М. М. Постникова-Лосева) в IV томе «Истории русского искусства», сопоставляя миниатюры лондонского списка (Л) с миниатюрами, опубликованными в исследовании С. К. Шамбинаго, пишут: «Меньше изобретательности и смелости в иллюстрациях к „Повести о Мамаевом побоище“ конца XVII века (Государственная библиотека СССР имени В. И. Ленина, Ф. 178, № 3123), с короткими неуклюжими фигурами, схематичным рисунком в духе так называемых „северных писем“. Значительно выше по своему художественному качеству шестьдесят четыре миниатюры недавно обнаруженной рукописи „Сказания о Донском бою“ (Отдел рукописей Британского музея, Y, т. 51). Несмотря на то что рукопись датируется второй половиной XVII столетия, ее миниатюры своими архаическими формами восходят к значительно более раннему периоду».⁷

Кроме названных выше лицевых списков «Сказания о Мамаевом побоище», в настоящее время известны еще три: 1) ГБЛ, собр. Прянишникова, № 203 — дефектный (без начала и конца, с перебитыми листами)

⁵ Elizabeth Hill. A. British museum illuminated manuscript of an early russian literary work. An encomium to the grand prince Dimitri Ivanovich and to his brother prince Vladimir Andreyevich the tale of the battle of the Don in the year 6889. Сообщение на IV Международном съезде славистов в Москве Е. Ф. Хилл (Англия). Один вновь обнаруженный лицевой список древнерусского памятника. Cambridge, England, 1958 (в дальнейшем: Е. Ф. Х и л л).

⁶ IV Международный съезд славистов, Материалы дискуссии, т. I, Проблемы славянского литературоведения, фольклористики и стилистики, М., 1962, стр. 169—173. При цитации выступлений вышеназванных авторов ссылки на страницы даются в тексте, в скобках.

⁷ История русского искусства. Под общей редакцией И. Э. Грабаря, В. С. Кеменова и В. Н. Лазарева. Т. IV, М., изд. АН СССР, 1959, стр. 478. На стр. 475 этой книги перенят из статьи Е. Ф. Хилл лист 29 об. Лондонской рукописи (смотр русского войска князьями после «уречения» полков Дмитрием Волынцом). Эта же миниатюра Лондонской рукописи, без ссылки на источник, была воспроизведена на фронтисписе книги: Повести о Куликовской битве. Издание подготовили М. Н. Тихомиров, В. Ф. Ржига, Л. А. Дмитриев. М., Изд. АН СССР, 1959 (серия «Литературные памятники») (в дальнейшем: Повести о Куликовской битве).

список 1894 г. (П); 2) ГИМ, собр. Барсова, № 1798 — сборник начала XVIII в., состоящий из «Александрии» и «Сказания» (Б); 3) ГИМ, собр. Уварова, № 999^а — дефектный (с перепутанными листами) список конца XVII в.⁸ Наконец, «Сказание о Мамаевом побоище», включенное в состав Древнего летописца (БАН, 31.7.30), также проиллюстрировано.

Анализируя списки Ув, М и Р₁, С. К. Шамбинаго пришел к заключению, что они не только тесно связаны между собой, но «восходят к одному художественному оригиналу, значительно более древнему, чем настоящие переводы, и надо отдать справедливость художнику этого оригинала за его весьма внимательное отношение к содержанию „Сказания“: все миниатюры вполне соответствуют содержанию, являясь его непосредственным воспроизведением».⁹ Наиболее близки к этому древнему оригиналу миниатюры Ув., хотя и они претерпели уже значительные изменения, а миниатюры в М и Р₁ восходят к миниатюрам Ув.¹⁰ Наблюдения над текстами этих списков «Сказания» подтверждают выводы, сделанные С. К. Шамбинаго на основании сопоставления миниатюр, и в какой-то мере уточняют их. Эти списки «Сказания» примыкают к варианту У Основной редакции «Сказания о Мамаевом побоище», но отличаются от этого варианта отдельными чтениями, более близкими к варианту О Основной редакции «Сказания», и некоторыми индивидуальными особенностями — вставкой плача русских жен из «Задонщины» иного характера, чем вставка плача из «Задонщины» в списке Основной редакции ГБЛ Рум. собр. № 378, иным окончанием, чем в варианте У Основной редакции, — кратким сообщением о возвращении Дмитрия с поля брани в Москву.¹¹ Но, помимо этих общих черт, свидетельствующих о близости трех названных списков «Сказания», еще более на особо тесную связь их указывают одинаковые во всех трех списках, явно испорченные, искаженные чтения. В этой группе списков «Сказания», как и в Летописной и Распространенной редакциях, есть эпизод, в котором говорится, что Мамай не верит послам от Олега Рязанского и Ольгерда Литовского. По чтению Летописной и Распространенной редакций, Мамай замечает — «яко мнех во едине совокупление будут (Дмитрий, Олег и Ольгерд, — Л. Д.) на нас, — ныне же разность велика меж ими» (чтение Летописной редакции, в Распространенной вместо «разность» — «разнество»). В списках же Ув, М и Р₁ явная ошибка в чтении этой фразы: «...ныне же празность велика межь има». В авторской сентенции по поводу измены Олега Рязанского вместо фразы «Ныне же сего Олга Рязанскаго втораго Святополка нареку» в списках Ув, М и Р₁ читаем: «Ныне же сего агарянского втораго Святополка нареку». В плаче великой княгини Евдокии искажено название реки Калки: «Брань бысть на Балке», «от тоя Балския брани» (так в списках М и Р₁, в списке Ув — «брань бысть на Бакалке» и «от тоя Бакалкинския брани»). Эти примеры можно было бы значительно увеличить, но и из приведенных видно исключительная близость текстов «Сказания» в списках Ув, М и Р₁. Вместе с тем пример с чтением «Балка» в М и Р₁ и

⁸ Для того чтобы не путать этот список «Сказания» с Уваровским, № 1435 (Ув), условного обозначения ему не даю. Более подробное описание и характеристику всех трех списков см.: Л. А. Дмитриев. Обзор редакций Сказания о Мамаевом побоище; Описание рукописных списков Сказания о Мамаевом побоище (в кн.: Повести о Куликовской битве, стр. 450, 461—462, 482, 487—488, 493).

⁹ С. К. Шамбинаго, стр. 63.

¹⁰ Там же, стр. 97.

¹¹ См.: Повести о Куликовской битве, стр. 451.

«Бакалка» в Ув и ряд других случаев, когда Ув, с одной стороны, а М и Р₁, с другой, отличаются какими-то вариациями,¹² полностью соответствуют и характеру взаимоотношения миниатюр в этих списках: близость между миниатюрами М и Р₁ значительно бóльшая, чем между ними и Ув.

Неизвестный С. К. Шамбинаго список «Сказания» П входит в группу списков Ув, М и Р₁. Этот список настолько близок к М, что есть все основания считать его либо непосредственной копией М, либо точной копией протографа М. Необходимо отметить, что и в М и в П листы рукописи перепутаны. Последовательность этих перепутанных листов в обоих списках не совпадает, однако каждый лист сам по себе, как единое целое, одной рукописи полностью совпадает с листами другой. Таким образом, мы видим, что писец копировал оригинал, в точности повторяя не только содержание текста, но и расположение текста на листе. Рукопись П весьма поздняя, но, видимо, в этом копировании лицевой рукописи отразилась старая традиция — переписывание лицевой рукописи заставляло писца строже, точнее относиться к переписываемому тексту: ему было необходимо соразмерять расположение текста по листам с расположением миниатюр в тексте. Итак, в рукописях «Сказания» Ув, М, Р₁ и П мы имеем одну редакцию миниатюр, представленную тремя вариантами: Ув — один вариант, наиболее близкий к протографу редакции, Р₁ — второй и М и П — два списка третьего варианта.

В каком же отношении к этим миниатюрам «Сказания» находятся миниатюры других лицевых рукописей этого памятника? Из приведенных выше высказываний С. К. Шамбинаго мы видим, что миниатюры рукописи Р₂ связывались им с типом миниатюр, подобным миниатюрам М или Р₁, т. е. с более поздним видом миниатюр, чем в раннем варианте этой редакции миниатюр — в списке Ув. Напомню, что С. К. Шамбинаго вынес весьма суровый приговор миниатюрам этой рукописи, заметив, что они не имеют художественного значения. Эта несправедливая оценка, по всей вероятности, послужила причиной того, что миниатюры этой рукописи «Сказания» остались вне интереса искусствоведов, занимающихся историей древнерусской миниатюры. Только этим, видимо, можно объяснить то обстоятельство, что авторы раздела о миниатюре XVII в. в IV томе академической «Истории русского искусства», останавливаясь на миниатюрах «Сказания о Мамаевом побоище», дают высокую оценку миниатюрам лондонского списка, весьма низкую — миниатюрам списка Р₁ и совершенно не касаются миниатюр в списке Р₂.¹³ А между тем внимательный анализ миниатюр этого списка позволяет многое уточнить и понять в истории иллюстрирования «Сказания о Мамаевом побоище», и в частности разобраться в вопросах отношения миниатюр Л к остальным

¹² Так, например, в Ув, в перечислении пришедших на Москву белозерских и ярославских князей, в отличие от М и Р₁, после «Андрей Инемской» (это общая ошибка Ув, М и Р₁, вместо «Кемский») прибавлено «князь Лев Каргополоской» и вместо «Лев Серпуховской» М и Р₁ — «Лев Серпской»; в эпизоде об испытании примет Дмитрием Волынцом вместо слов «и зоря уже неизгасше» М и Р₁ и Ув — «и зоря уже изгасше».

¹³ Неясно, почему в «Истории русского искусства» названы только миниатюры списка Р₁ (при этом со ссылкой на рукопись, а не на издание их в книге С. К. Шамбинаго) и ничего не сказано о миниатюрах Ув, которые, как это подчеркивал С. К. Шамбинаго, более архаичны по своим формам и гораздо выше по исполнению миниатюр Р₁ и которые характеризовались С. К. Шамбинаго как источник миниатюр Р₁. Вызывает удивление и то обстоятельство, что в книге С. К. Шамбинаго воспроизведены миниатюры списка Р₁, а не Ув. Видимо, это может объясняться только какими-то техническими причинами.

миниатюрам в лицевых списках «Сказания». К более подробному рассмотрению миниатюр в списках Р₂, Б и Л мы и перейдем.

Общее происхождение не только списков «Сказания» Р₂ и Б, но и тех сборников, в которые эти списки входят, не подлежит сомнению. Оба сборника размером в лист, оба состоят из «Александрии» и «Сказания о Мамаевом побоище», оба этих произведения и в том и другом сборнике — лицевые, и все миниатюры обоих сборников (и в «Александрии» и в «Сказании») близки друг другу. Вместе с тем нельзя возводить один сборник непосредственно к другому. В Р₂ в «Сказании» 33 миниатюры,¹⁴ в Б — 28. Частично это объясняется дефектами списка Б: в нем вырваны листы, соответствующие таким местам списка Р₂, в которых имеется 5 миниатюр. Но, кроме того, в Б отсутствуют две миниатюры и в тех частях, где текст сохранился и где соответственно в Р₂ имеются миниатюры. Одновременно с этим в Б есть одна миниатюра, параллельной которой в Р₂ нет. Итак, оба списка восходят к общему протографу. Так же, как и в группе списков Ув, Р₁, М и П, списки Р₂ и Б очень близки текстуально. Текст «Сказания» в этих списках — вариант У Основной редакции. Издавая этот вариант «Сказания» по списку ГБЛ, собр. Ундольского, № 578, С. К. Шамбинаго явные пропуски и ошибки этого списка вносил и исправлял по списку Р₂, который он определял как «точную копию У(ндольского)».¹⁵ Сравнивая список Б со списками «Сказания» Р₂ и Ундольского, убеждаемся в том, что список Б почти полностью совпадает с Р₂: большинство отличий Р₂ от У имеется и в Б. Различий между Б и Р₂ немного, и они весьма незначительны. Нетрудно убедиться из высказываний самого же С. К. Шамбинаго и его публикации текста по списку Ундольского в ошибочности его утверждения, что список Р₂ восходит к списку Ундольского: в «точной копии» не может быть «несомненных пропусков» оригинала. Полное текстологическое сопоставление между собой всех списков «Сказания», в том числе и списков варианта У Основной редакции, — дело будущего. Но уже сейчас можно утверждать, что, хотя списки Р₂ и Б значительно более поздние по времени (конец XVII — начало XVIII в.), чем список Ундольского (XVI в.), мы не имеем никаких оснований возводить эти списки к списку Ундольского: все три восходят к какому-то более раннему общему источнику, и текст этого источника точнее отразился в поздних его списках, а не в самом раннем из дошедших до нас. К такому заключению мы имеем основание прийти не только потому, что в списках Р₂ и Б встречаются по сравнению со списком Ундольского явно более точные, верные чтения, подтверждаемые чтениями других вариантов и редакций «Сказания», но в этом нам помогают и миниатюры. Миниатюры Р₂ и Б восходят к какому-то общему источнику, а так как список Ундольского не лицевой, то уже поэтому мы не имеем права возводить прямо к нему два очень близких, по непосредственно друг с другом не связанных лицевых списка.

С. К. Шамбинаго в своем исследовании лишь перечислил подписи к миниатюрам Р₂, не дав никакого описания самих миниатюр. Поэтому я дам краткое описание всех миниатюр Р₂, отмечая одновременно сходства и отличия параллельных изображений в Б. Такое описание при наличии подробной характеристики миниатюр в списках Ув, Р₁ и М, имеющейся в исследовании С. К. Шамбинаго,¹⁶ даст возможность в случае обнару-

¹⁴ С. К. Шамбинаго, перечисляя подписи к миниатюрам Р₂, одну пропустил (см.: С. К. Шамбинаго, стр. 103—105).

¹⁵ С. К. Шамбинаго, стр. 13.

¹⁶ Там же, стр. 63—92.

жения новых лицевых списков «Сказания» определить их место среди известных к настоящему времени.

1. Миниатюра перед текстом «Сказания», над заголовком, без подписи. Дмитрий и Владимир сидят на троне, по обе стороны от них стоят бояре.

В Б эта миниатюра расположена так же, как и в P_2 — над заголовком. Бояр, окружающих трон, здесь нет.

Миниатюры в обеих рукописях сходны по содержанию, композиции, общему характеру рисунка. Но есть и целый ряд различий: неодинаково изображаются лица князей, их короны, в Б трон изображен в виде стола. в P_2 — со спинкой, имеются отличия в раскраске рисунков.

2. Миниатюра без подписи. Дмитрий молится в своей «ложнице» перед образом Нерукотворного Спаса. Он стоит на левом колене справа,¹⁷ внизу, простирая левую руку к иконе, изображенной в верхнем левом углу миниатюры. Правой рукой осеняет себя двуперстным крестом. Под иконой, на переднем плане небольшой стол, на котором лежит княжеская корона. Палата изображена в виде двухарочного помещения с тремя окнами.

В Б миниатюра с подписью: «Князь велики Дмитрий Иванович молится образу». Заметим, что в списке Б названия миниатюр сделаны всюду, где они есть, в виде подписи внизу, после текста основного содержания, если таковой читается на листах с миниатюрами. В списке же P_2 надписи к миниатюрам сделаны над миниатюрами.

Миниатюра в Б по композиции схожа с P_2 , но исполнение значительно отличается: иначе изображены палаты — с крышами, шпилями, флагами на башенках, окна в палате круглые и глубокие арочные, по-разному в обеих миниатюрах передан образ Нерукотворного Спаса.

3. В P_2 это первая миниатюра с надписью: «Придоша к великому князю Дмитрею Ивановичю белозерские князи, подобни суще боеви». Слева на троне в коронах, с жезлами в правых руках изображены Дмитрий и Владимир. Справа перед ними стоят бояре без шапок.

В Б этой 3-й миниатюре P_2 соответствует 4-я, так как перед ней имеется миниатюра, отсутствующая в P_2 . Третья миниатюра в Б без подписи, изображает первый приход Дмитрия с Владимиром к Киприану. Слева изображены один за другим князья: впереди Дмитрий, а за ним Владимир, справа перед ними Киприан в митрополичьих ризах и белом клобуке, благословляющий князей. Никаких аксессуаров на этой миниатюре нет.

Четвертая миниатюра Б, соответствующая 3-й P_2 , имеет близкую к P_2 подпись: «Придоша к великому князю белозерские князи». По содержанию и композиционно этот рисунок в Б совпадает с P_2 ; различия в деталях и манере рисунка: в толпе предстоящих бояр вырисовано больше лиц (в P_2 детально изображены два первых боярина, остальные — массой голов), под Дмитрием более пышные подушки, чем под Владимиром (в P_2 одинаковые).

4. «Преподобный Сергей сrete и благослови крестом великого князя Дмитрея Ивановича, (бра)та его, князя Володимера Андрееви(ча), и все христолюбивое войско его».

Справа на фоне храма изображен Сергей, благословляющий крестом стоящих слева князей и бояр. Князья в коронах, все остальные с непо-

¹⁷ Здесь и всюду ниже при употреблении терминов «справа» и «слева» имеется в виду расположение от зрителя.

крытыми головами. Князя и их свита изображены на фоне горок. В Б (здесь это 5-я миниатюра) подпись немного иная: «Преподобный Сергей благослови великаго князя Дмитрия Ивановича и брата его, князя Володимера Андреевича крестом».

По содержанию и композиционно миниатюры сходны, но, как и в предыдущих случаях, имеется и ряд отличий В Б — весь рисунок на фоне храма. Храм изображен в обеих миниатюрах по-разному: в Б — трехкупольный, с восьмиконечными крестами: в P_2 — однокупольный, по бокам от центрального купола два шпиля с крестами, все кресты четырехконечные; в Б Сергей с нимбом, в P_2 нимба нет.

5. «Преподобный Сергей окропи святою водою великаго князя Дмигрия Ивановича и брата его, князя Володимера Андреевича, и все христолюбивое войско его».

Композиционно эта миниатюра повторяет предыдущую, но в руках у Сергия здесь кадильница и чаша. Иначе, чем на предыдущей миниатюре, изображен храм — здесь только центральный купол, крест восьмиконечный. Сзади по всему фону горки и травы.

В Б (здесь это 6-я миниатюра) подпись под рисунком короче: «Преподобный Сергей окропи водою великаго и все войско его». Отличия от P_2 такого же типа, как и в предыдущем случае: весь рисунок на фоне трехглавого храма, заднего плана с горками и травами нет.

6. «Князь Дмитрий Ивановичъ прииде к митрополиту Киприяну з братом своим и со всеми князми рускими».

Слева князя в коронах, за ними свита без шапок. Справа Киприан, за которым стоит его свита, он простирает обе руки к Дмитрию. На заднем плане миниатюры горки с травами, за которыми в правом углу вырисовываются написанные силуэтом шпили и башни.

В Б (здесь 7-я миниатюра) подпись иная: «Князь же великий поведи митрополиту едино, еже глагола ему преподобны Сергей». Но содержание миниатюры то же самое, такие же композиция рисунка и позы персонажей, как и в P_2 . В отличие от P_2 в Б нет никакого фона, Киприан изображен без свиты.

7. «Князь великий Дмитрий Ивановичъ з братом своим, князем Володимером, моляся в церкви образу господню».

На фоне четырехглавого собора справа стоят Дмитрий и Владимир, молитвенно обращающиеся к иконе, изображенной в левой верхней части миниатюры, под куполами собора. Дмитрий простирает к иконе обе руки, правая согнута, пальцы сложены для дуперстного креста, у Владимира правая рука поднесена ко лбу в дуперстном сложении.

В Б (здесь это 8-я миниатюра) подпись к миниатюре сходная: «... (князь) же великий з братом своим (кня)зем Володимером молятся (...) образу». Содержание и композиция рисунка в Б полностью совпадают с P_2 . Отличия — в характере рисунка и в деталях. Храм также четырехглавый, но сама архитектура здания, главы, кресты иной формы. Здесь оба князя осеняют себя троеперстным крестом.

8. «Князь великий Дмитрий Ивановичъ з брат(ом) своим, князем Володимером Андреевичем, молятся и припадают ко гробу чудотворца Петра».

На переднем плане на фоне пятиглавого храма гробница Петра, над которой склонившись стоят Дмитрий и Владимир.

В Б (здесь это 9-я миниатюра) подпись к рисунку короче: «Князь же великий Дмитрий Ивановичъ молится чудотворцу Петру». Миниатюра в Б близка к P_2 , но в P_2 более детально и подробно вырисован интерьер храма.

9. «Архиепископ благослови великого князя Дмитрея Ивановича и брата его, князя Володимера Андреевича».

На фоне трехглавой церкви справа стоит Киприан, благословляя наклонившихся к нему Дмитрия и Владимира, за которыми стоит свита. Это вторая миниатюра, где князья изображены без корон (первое изображение князя без короны — Дмитрий, молящийся в своей «ложнице»). Как и в предыдущей миниатюре, тщательно вырисован интерьер храма.

В Б (здесь это 10-я миниатюра) подпись иная, более пространная: «Князь великий Дмитрий Иванович з братом своим, князем Володимером, прийдоша ко преосвященному митрополиту Киприяну, прося у него благословения. Митрополит же благослови их и все христоролюбивое войско их». Миниатюра близка к Р₂. Как и на предыдущей миниатюре, интерьер здесь изображен проще, чем в Р₂, также немного иначе изображена церковь, но тоже трехглавая.

10. «Князь великий Дмитрий Иванович и брат его, князь Володимер Андреевич, и все войско отдают своим женам конечное целование».

На фоне горок, на переднем плане, стоят князья, держась за руки с женами. Дмитрий в центре, Владимир справа от него. Князья и их жены в коронах. Слева от Дмитрия и справа от Владимира изображено еще по одной паре прощающихся, и за ними соответственно влево вглубь и вправо вглубь изображена масса голов остальных участников «конечного целования».

В Б (здесь это 11-я миниатюра) подпись такая же, с незначительными вариациями: «Князь же великий Дмитрий Иванович з братом своим, князем Володимером, и со всеми воеводы отдает конечное целование женам своим». Здесь эта миниатюра композиционно построена иначе. Фона никакого нет. На переднем плане парами стоят мужчины и женщины. В правой части миниатюры Дмитрий и Владимир, по левую руку от них их жены. Все они в коронах. Слева, рядом с князьями, изображены в таких же позах еще две пары. Сзади, за передним планом, изображена масса голов остальных прощающихся.

11. «Князь великий Дмитрий Иванович з братом своим, князем Володимером Андреевичем, и со всеми князьями рускими противу безбожного Момая поехаша».

На переднем плане на коне великий князь, движение слева направо. Левою рукой он держит поводья, правая простерта вперед вверх, лицо обращено кверху. Немного сзади и левее в такой же позе Владимир. За ним в стороне и в глубине изображено войско. Воины в остроконечных шлемах, в кольчугах, над их головами лес копий. Впереди развевающееся однохоботное красное знамя.

В Б (здесь это 12-я миниатюра) подписи нет. Композиционно миниатюра совпадает с Р₂, но в исполнении и деталях ряд отличий. Кони здесь изображены значительно искуснее, чем в Р₂. В отличие от Р₂ здесь ноги всадников в стременах — в Р₂, в рисунках с конями, нигде стремя не изображаются. В правой руке Дмитрий держит жезл. Княжеский конь украшен наузом (подшейное конское украшение). Знамя двуххоботное. В левом верхнем углу миниатюры лик солнца с изображением человеческих черт, из рта солнца исходят лучи на войско великого князя.

12. «Великая княгиня Евдокея и княгиня Володимерова зрят на великих князей ис терема злотоверхаго».

Слева изображены крыльцо, ведущая вверх лестница и над ней сени, на которых сидят две княгини, за ними виднеется еще одна фигура, обрезанная левым краем рисунка. Крыльцо и сени с балясинами, витыми колоннами и другими украшениями. Внизу справа идущее слева направо

войско. Характер изображения, позы и детали в рисунке воинской силы те же, что и на предыдущей (11-й) миниатюре. Княгини простирают руки в сторону уходящего войска (рис. 1).

В Б (здесь это 13-я миниатюра) подписи под рисунком нет. Композиционно рисунок схож с Р₂. Крыльцо и сени здесь изображены проще и



Рис. 1. «Великая княгиня Евдокея и княгини Володымерова зрят на великих князей ис терема златоверхаго». (ГБЛ, собр. Музейное, 3155, начало XVIII в., л. 165 об.).

строже, чем в Р₂. На сених сидят только две княгини, третьей фигуры, как в Р₂, здесь нет. Войско здесь изображено так же, как и на предыдущей в этой рукописи миниатюре (отличия от Р₂ см. в описании 11-й миниатюры).

13. «Князь великий Дмитрий Иванович з братом своим, князем Володымером, и со всеми с вой Москву реку возится».

На воде, изображенной в виде волн зеленого цвета, три ладьи. На переднем плане почти во всю ширину рисунка ладья с князьями и боярами. У нее высокий нос и корма, нос загибается в виде птичьей головы. Две другие ладьи, изображенные более мелко на втором плане, такого же

типа. Князья сидят впереди на носу с простертыми вперед руками. На носу ладьи маленький двухоботной флажок, посередине такого же типа большое знамя. И там и тут хоботы разного цвета. За князьями изображены бояре в круглых разноцветных шапках с меховой опушкой. На корме кормщик с веслом. Две другие ладьи с воинами, обе идут одна за другой (все изображено в движении слева направо). На первой ладье знамя — квадратное поле с изображением креста, и к полю прикреплены три хобота. На второй — однооботное развевающееся знамя.

В Б (здесь это 14-я миниатюра) подпись такая — «Князь же великий Москву реку возится на Красном перевозе Брашеве».

Хотя и видна связь этой миниатюры Б с соответствующей миниатюрой Р₂, тем не менее необходимо отметить, что имеется и ряд существенных отличий. Здесь зеркало воды кругом обрамлено горами. На переднем плане в ладье только князья (Дмитрий и Владимир) и кормщик. На двух других, второго плана, — воины, за этим контуром изображено еще пять маленьких ладей с воинами. Все ладьи с парусами. Знамя только в одной из ладей второго плана. Тип ладьи близок к рисунку в Р₂, но немного иной — нос и корма неодинаковой высоты. Поза князей иная — здесь они спокойно сидят, Дмитрий одной рукой держится за мачту.

14. «Епископ коломенский сrete великого князя Дмитрея Ивановича и брата его, князя Володимера, во вратех градных и осени его крестом».

На фоне городской стены, в правом углу которой находятся городские ворота и из-за которой виднеется трехглавый собор, встреча Дмитрия и его войска коломенским епископом. Епископ со свитой изображен на фоне ворот, в правой руке он держит крест и благословляет им движущихся к нему навстречу (слева направо) князей и их свиту. Дмитрий и Владимир с простертыми к епископу руками. Они в коронах, свита без шапок.

В Б (здесь это 15-я миниатюра) подпись такая: «Коломенский епископ сrete великаго князя во градных вратех». Композиционно рисунок в Б близок к Р₂, но здесь городские ворота посередине стены, т. е. посередине рисунка. Немного иначе изображены городская стена и собор, так же как и в Р₂, трехглавый. Князья представлены здесь в более спокойной позе — руки не простерты к епископу. Один из свиты епископа держит епископский посох.

15. «(Велик)аго князя Дмитрея Ивановича стязи ревут».

На переднем плане два коня. На первом, стоящем впереди и чуть справа, сидит трубящий в трубу воин. За этим воином вглубину еще ряд трубящих воинов. На втором коне воин с барабаном, в руках держит поднятые кверху барабанные палочки. На заднем плане изображение войска, над войском лес копий и развевающееся однохоботное знамя.

В Б такой миниатюры нет.

16. «Князь великий Дмитрей Иванович с братом своим, князем Володимером, Оку реку возится и с своим войском».

В целом по своему характеру эта миниатюра близка к 13-й, но имеется и ряд различий. Вода изображена в виде зеленого круга, обрамленного горами. Ладья только одна, с парусом. Князья сидят впереди, они в коронах, едущие с ними без шапок. Кормщик сидит. На ладье два кормовых весла — по одному с каждого борта. Отметим следующее. Короны князей на этом рисунке переданы немного иначе, чем до этого (так они изображаются и во всех последующих миниатюрах), иной также тип изображения лиц князей — более близкий к списку Б (рис. 2). Может быть, вторую половину рукописи иллюстрировал другой миниатюрист?

В Б (здесь это тоже 16-я миниатюра) подпись весьма краткая: «Князь великий Аку реку возится». В целом миниатюра близка к Р₂. Свита здесь изображена в шапках, кормовое весло одно.

17. «Князь Андрей и князь Дмитрей Ольгердовичи наехаша великаго князя Дмитъ(ри)я и брата его, князя Володимера, ту совокупишася».

Слева направо движутся на конях Дмитрий, Владимир и все русское войско, навстречу им, справа налево, — Ольгердовичи. Изображение коней, позы князей, войска здесь такие же, как и на 11-й миниатюре (выезд войска из Москвы). Ольгердовичи одеты как воины (в шлемах и кольчугах), они изображены как юноши — без бород и усов.

В Б — «Приидоша к великому князю Ольгердовичи, литовские князи, на помощь». Композиционно миниатюра сходна с Р₂. Здесь изображено меньше людей. Ольгердовичи и все литовское войско в шапках с круглыми помпонами. Литовское войско изображено без копий и без знамени.

18. «К великому князю Дмитрею Ивановичю приведоша язык нарочит от сановитых царева двора».

Слева, на троне, в коронах сидят Дмитрий и Владимир, за ними свита без шапок. У князей руки протянуты вперед. Справа, навстречу левой группе, изображены 3 человека: впереди со связанными руками татарин (у него длинные усы, платье такого же покроя, как обычно изображается на русских, но темного цвета), за ним два человека.

В Б — «Стражие великаго князя приведоша языка от сановитых царева двора». Композиционно миниатюра близка к Р₂. Отличие: свиты за князьями нет, Дмитрий в правой руке держит жезл. В группе из трех человек справа трудно определить, кто татарин. По-видимому, это 2-й человек (он изображен старше, чем два других — с лысиной, усами и бородой), первый держит его левой рукой за правую, а свою



Рис. 2. «Князь великий Дмитрей Иванович с братом своим, князем Володимером, Оку реку возится и с своим войском». (ГБЛ, собр. Музейное, 3155, начало XVIII в., л. 169 об.).

правую руку обращает к великому князю в жесте что-то говорящего человека.

19. «Великий Дмитрий Иванович з братом своим, князем Володимером, и с войском Дон реку возится».

По общему характеру эта миниатюра близка к 16-й, но имеются и отличия. Воды почти не видно — все занимает ладья. По горам, обрамляющим воду, сверху нарисованы травы и цветы. Позы сидящих в ладье такие же, как и на 16-й миниатюре, но фигуры значительно крупнее. Нос ладьи изображен иначе — загнут вовнутрь. Парус здесь превратился в белый стяг. Нос ладьи упирается в изображение гор.

В Б в соответствующем месте дефект — вырван лист.

20. «Мнози волцы приидоша на место то, выюще непрестанно по вся ноши». На фоне желтых гор с деревьями по гри волка с одной и другой стороны обращены мордами друг к другу, стоят на задних лапах, задрав морды кверху с открытыми пастьями и высунутыми языками.

В Б из-за дефекта соответствующей миниатюры нет.

21. «Слетешася орли и врани, и галицы на место, неумолкоша грающе».¹⁸ Над деревьями в разные стороны летают большие и маленькие птицы.

В Б из-за дефекта соответствующей миниатюры нет.

22. «Побеже Мелик з дружиною своею, за ним же гонишася тотарове». Движение справа налево. Две группы всадников. Русские убегают от татар. Мелик в военных доспехах на коне, слева, на переднем плане, за ним изображена его группа воинов. Справа от этой группы такой же группой изображены преследующие русских татары. На переднем плане татарин в круглой шапке, в кафтане, сидит на коне и чем-то вроде крюка на длинной палке цепляет за плечо Мелика. Татарские воины без шапок. Знамя коричневое.

В Б (здесь это 19-я миниатюра) подпись иная: «Татарове же гнаша за стражей... кола великаго князя, егда же виде... и возвратишася». Миниатюра в Б композиционно близка к Р₂. Отличия: над русскими воинами нет копий и стягов, русские воины здесь в шапках, а не в шлемах, как в Р₂. Татары здесь в шлемах и в доспехах. Знамен нет.

23. «Князь великий Дмитрий Иванович з братом своим, князем Володимером, възидоша на высоко место, зряще на войску свою, дивляшася». Слева, сверху, на горах стоят Дмитрий и Владимир в коронах, а за ними виднеются головы в шлемах. Дмитрий и Владимир простерли согнутые руки вверх вперед. Под горой изображено войско: на переднем плане конный воин, за ним виднеются второй конь, лица нескольких воинов, а далее общей массой (как и всюду, где изображается войско) шлемы, над ними копья и развевающееся красное знамя (рис. 3).

В Б (здесь это 20-я миниатюра) подпись под рисунком такая: «Князь же великий възыйде з братом своим и с литовскими князми на высоко место и смотряше сынов русских устроение». Миниатюра сходна с Р₂. Отличия от Б общего характера — в изображении воинов, одежды и т. п.

24. «Князь Дмитрий Иванович шед с коня и паде на колену прямо чермному полку и нача молитися». Композиционно эта миниатюра близка к предыдущей, но левая группа (князя и их свита) спущена с гор. Дмитрий стоит на правом колене, перед ним на пригорке лежит корона, за ним, в такой же коленапреклоненной позе, как и он сам, вся свита.

¹⁸ Позже иными чернилами к этому слову приписана буква («играюще») и добавлено слово «веселяшася».

Дмитрий, простирая руки, смотрит вверх на знамя с образом спасителя, которое развевается над войском (знамя — квадратный образ с тремя разноцветными хоботами).

В Б (здесь это 21-я миниатюра) такая подпись: «Князь же великий паде на зеленой траве, прямо черному знамени, молится Спасову образу».



Рис. 3. «Князь великий Дмитрий Ивановичъ з братом своим, князем Володимиром, въздоша на высоко место, зряще на войску съвою, дивляшеся». (ГБЛ, собр. Музейное, 3155, начало XVIII в., л. 180 об.).

В целом миниатюра сходна с Р₂. Отличия: Дмитрий преклонил оба колена; свита стоит; знамя со Спасовым образом двухоботное, и от знамени исходят лучи.

25. «Вольнецъ шед с коня и паде на земли и на долг час лежа, и абие воста». На фоне гор, слева, великий князь на коне, за ним Владимир. Они в коронах, за ними русские воины. Здесь князь в воинской кольчуге. Справа стоит конь, обращенный мордой в сторону Дмитрия. Рядом с конем Вольнец, изображенный дважды: стоя обращается к великому князю, лежа, облокотившись на правую руку, слушает землю.

В Б (здесь это 22-я миниатюра) следующая подпись: «Князь великий з Дмитрием Волынцем выеха в поле; Дмитрией же Волынец слизе з коня и лежа на долг час». В Б такие отличия от Р₂: гор нет; Волынец только в одной позе — правым ухом припал к земле. Конь Волынца стоит между конями Дмитрия и Владимира (т. е. в левой части миниатюры).

26—27. Две миниатюры в разворот книги: 26-я на л. 177 (220) об., а 27-я на л. 188 (221). Над 26-й миниатюрой надпись: «Князь великий Дмитрией Иванович выеде сам... ис полку, богатыри же русстии удержаша ег(о)»; над 27-й: «...тавшимася обема войскама...».

Обе миниатюры составляют одну общую картину. Левая часть композиции (26-я миниатюра) изображает следующее: на переднем плане на коне Дмитрий, движется слева направо, за ним русское войско. Здесь Дмитрий в воинских доспехах и шлеме, от отсталых воинов отличается только бородой. Обими руками держит поводья. Владимира на этой миниатюре нет. Правая часть композиции (27-я миниатюра): татары, движущиеся навстречу русскому войску справа налево. Характер и тип изображения воинской силы татар такой же, как и на изображениях русского войска. Подчеркнуто количественное превосходство татар над русскими: в татарском войске изображено больше лошадиных ног, шлемов и копий.

В Б (здесь это 23-я и 24-я миниатюры), так же как и в Р₂, обе миниатюры даны в разворот и составляют одну картину. Подписи нет. И содержание и композиция в Б такие же, как и в Р₂. Отличия: на шлеме Дмитрия развевается еловец, в правой руке он держит копьё на плечо; первый татарин на переднем плане держит в левой руке копьё на плечо, здесь в татарском войске изображен бунчук.

28. «Сразившимася Пересвету с печенегом, и едва под ними место не подломися». Слева Пересвет, справа татарин на конях. Кони встали на дыбы навстречу друг другу. Пересвет в воинских доспехах, на которые накинута развевающийся плащ. На голове что-то вроде клобука, или куколя, но с заостренным, как у шлема, верхом. В правой руке у Пересвета копьё, которым он поражает татарина в живот. Татарин в воинских доспехах и шлеме, в правой руке у него длинный меч, которым он ударяет Пересвета по плечу. Голова и черты лица татарина изображены подчеркнута крупнее, чем у Пересвета.

В Б (здесь это 25-я миниатюра) подпись совсем иная, чем в Р₂: «И выехаша ис полков два богатыря, и убишася оба и до смерти, спадоща с коней». Композиционно миниатюра совпадает с Р₂. Различия: Пересвет не в воинских доспехах, а в рясе, на голове куколя. У Пересвета здесь не копьё, а меч, а у татарина наоборот — вместо меча копьё. По величине татарин здесь такой же, как и Пересвет.

29. «(Ср)азившимася обема войскама». Слева русские силы, справа татары. На переднем плане, слева, на коне Дмитрий, левой рукой он держит поводья, в правой, отведенной далеко назад, длинное копьё, которое доходит до изображенного в правой группе первого татарина на коне, держащего в правой руке поднятый вверх меч. За этими фигурами первого плана обычное схематическое изображение воинских сил — шлемы, копьё, развевающиеся стяги. Под конскими ногами валяются отрубленные головы, руки, ноги. Часть копий изображена прямо вверх, часть наклонно друг к другу.

В Б из-за дефекта рукописи (вырван лист) соответствующей миниатюры нет.

30. «Князь Володимер Андреевич скрыся в лузе с своими вои». На переднем плане, справа, Владимир Андреевич на коне, обими руками держит поводья, в правой, кроме того, булава. По переднему плану,

рядом с ним, воины на конях, в доспехах с копьями на плечо. За передним планом обычное изображение воинской силы. На заднем плане, справа, перед воинами нарисованы горы с кустами. Перед войском разведается стяг.

В Б (здесь это 26-я миниатюра) подпись, близкая к Р₂: «Князь Володимер с войском стоит в дубраве». Композиционно миниатюра близка к Р₂. Отличия: вся группа расположена за деревьями, изображенными на переднем плане (большие стволы с шапками листьев наверху), гор нет. В руках у Владимира ничего нет. Воины изображены общей массой, копья на заднем плане, прямо вверх.

31. «Сставшимся обема войскома, и начаша сецшия, и некий облак изыде багрян исполнен рук человеческ, каяждо рука венец держаше». Изображение битвы (слева русские, справа татары) сходно с изображением на 29-й миниатюре, но здесь вместо копий с той и другой стороны сабли, занесенные над головами. Над русскими воинами облако, из которого высовываются руки (5), держащие венцы.

В Б (здесь это 27-я миниатюра): «Изыде облак багрян, имеющ полон рук человеческих и каяждо рука держаше венец». Миниатюра в Б близка к Р₂. Вооружение войск изображено иначе — копья, сабли, бердыши. У татар, кроме того, бунчук.

32. «Феодор и Григорей Костромичи наехаша великого князя Дмитрея Ивановича под сеченым дровом березовым бита велми, отдыхающа». Справа пригорок с деревом на нем, на пригорке под деревом лежит Дмитрий. Он в короне, со скрещенными на груди руками. Слево от него, перед пригорком, два юноши: один, на первом плане, стоит на коленях, протянув к великому князю руки, другой, за ним, также простирает к великому князю руки. За юношами изображены два оседланных коня.

В Б (здесь это 28-я, последняя, миниатюра) такая подпись: «Князь великий под сеченым деревом березою отдыхает велми бит». С Р₂ в целом эта миниатюра Б сходна, но есть и существенные различия: здесь князь лежит горизонтально, оба юноши склонились над ним.

33. «Князь великий Дмитрий Иванович з братом своим, князем Володимером Андреевичем, поидоша к Москве, и повеле всем Дон реку возитися». Миниатюра близка к остальным миниатюрам, изображающим переправу через реки (см. №№ 13, 16, 19). Зеленые волны, на фоне которых во всю ширину миниатюры нарисована одна ладья с белым парусом. На переднем плане Дмитрий и Владимир, рядом с ними и за ними в круглых разноцветных шапках бояре.

Таковы все миниатюры в рукописях Р₂ и Б. Стараясь быть кратким, я останавливался на характеристике самых общих черт описываемых миниатюр и наиболее существенных отличий между Р₂ и Б. Не считая себя достаточно компетентным в вопросах искусствоведения, я умышленно не давал цветовых характеристик миниатюрам. Отмечу лишь, что миниатюры в Б и Р₂ отличаются друг от друга по общему характеру тональности миниатюр, иногда окраска каких-то деталей соответствующих миниатюр в Б и Р₂ совпадает, иногда бывает разной. В обеих рукописях в разных миниатюрах цвет одеяний и других деталей варьируется. Дмитрий и Владимир изображаются в одеждах разных цветов, при этом очень часто верхняя одежда (корзно) одного князя по цвету одинакова с основной одеждой, одетой под корзном¹⁹ другого, и наоборот.

¹⁹ Термин «основная одежда» для обозначения верхнего платья употребляет А. В. Арциховский в статье «Одежда» в книге «История культуры древней Руси» (т. I, М.—Л., 1948, стр. 247).

В обеих рукописях характер изображения одежды и оружия в целом сходен. Основная одежда князей — длинные, до щиколоток, платья с поясом, воротом-оплечьем, широким вышитым обшлагом, с обшитыми каймой лапами и подолом. Такого же типа, но менее украшенная основная одежда и бояр. Поверх основной одежды обычно надето корзно с застежкой в виде круглой бляхи либо сбоку ворота, либо посередине. На некоторых миниатюрах вместо корзна изображается однорядка, подбитая мехом, с широким отложным воротом. Воины изображаются в шлемах и кольчугах. Из-под кольчуги виднеется подол кафтана (основного, короткого — до колен — платья) и рукава (рукава кольчуги по локоть), штаны, плотно облегающие икры ног, заправлены в высокие, по колено, и узкие сапоги. Седла, как княжеские, так и у остальных воинов, высокие, фигурные, с высоко поднятой передней лукой. Основной вид оружия — копья, реже изображаются сабли и мечи. Знамена преимущественно однохоботные и двуххоботные, длинные, развевающиеся по ветру. Двуххоботные знамена иногда изображены с хоботами разных цветов. Один раз в обеих рукописях встречается знамя с изображением Нерукотворного Спаса (Р₂ — 24, Б — 21): на древке икона со Спасом, а по краю иконы развевающиеся хоботы. Войсковые трубы длинные, узкие конусообразные; барабан снизу круглый, сверху плоский, барабанные палочки длинные, с круглыми утолщениями на концах. Выше, в описании миниатюр, кратко характеризовались архитектурные детали при изображении храмов, городских стен, палат.

Более подробный историко-искусствоведческий анализ миниатюр в рукописях «Сказания» Р₂ и Б безусловно даст немало материалов для суждений о том, какие ранние черты отразились в этих миниатюрах конца XVII—начала XVIII в.; реалии этих миниатюр, по всей видимости, могут представить интерес для историков архитектуры, культуры, быта, военного дела Древней Руси. И с этих точек зрения миниатюры двух названных рукописей еще ждут своего исследователя. Мы же продолжим рассмотрение генезиса этих лицевых рукописей «Сказания» в их взаимосвязи с другими лицевыми списками памятника.

Прежде всего остановимся на списке Л. В описании этого списка Е. Ф. Хилл привела фотокопии лл. 19 и 29 об. рукописи. На л. 19 — перевоз через реку Москву русского войска. Под миниатюрой следующая подпись: «Князь Володимер Андреевич Москву реку возится, на Красном перевозе на Брашеве». Река изображена в виде зеркала воды, обрамленного горами. В середине в ширину всей миниатюры ладья. Трудно сказать, не имея представления о всех миниатюрах рукописи, изображены ли среди стоящих в лодке и Дмитрий и Владимир или только один Владимир. В центре группы стоит князь, в княжеской круглой шапке. Рядом с ним на переднем плане еще две фигуры: справа юноша в конусообразной шапке, слева бородатый человек в высокой овальной шапке. Если в центре изображен Дмитрий, то второй бородатый человек — Владимир. На втором плане бородатые и безбородые лица в конусообразных шапках, на заднем плане шлемы воинов, копья, бердыш и какое-то оружие в виде крюка на длинном древке, два двуххоботных знамени. На корме сидит кормщик с кормовым веслом в правой руке. Ладья с длинным носом, корма под прямым углом к днищу, высоко поднятая вверх.

Благодаря фототипическому воспроизведению всего листа, на котором находится эта миниатюра, мы имеем возможность прочесть текст, после которого идет миниатюра: «... (Ми)хайло Саларева, Тимофея Весеякова, Дмитрея Черного, Дементия Соларева, Ивана Шиха. И подвыгоса по велицей широцей дорозе князь, а по них сынове русстии, и

успешно грядут, яко медвены чаши пити и стеблия виннаго ясти, — хотят себе чести добыти и славнаго имени. И стук стучит, а гром гремит — по ранней зоре князь Володимер Андреевич Москву реку возится на Красном перевозе на Брашеве». В P_2 и Б после точно такого же текста идет 13-я в P_2 и 14-я в Б миниатюры. В этом отношении совпадение полное, но отличается подпись под миниатюрой (см. выше, в описании этой миниатюры в P_2 и Б) и сама миниатюра: и в P_2 и в Б не одна, а несколько ладей, есть различия и в рисунке, и в характере изображения, и в деталях. И тем не менее есть все основания ставить в генетическую связь эту миниатюру Л с миниатюрами P_2 и Б. Прежде всего об этом говорит расположение миниатюры — всюду в одинаковом текстовом обрамлении. Совпадают миниатюры и по содержанию — переправа через Москву-реку. О связи этой миниатюры Л с миниатюрами P_2 и Б свидетельствует сопоставление ее с другими миниатюрами P_2 и Б на сходный сюжет. В P_2 есть еще три миниатюры с изображением переправы через реку (16-я, 19-я и 33-я); в Б одна (16-я, параллельная 16-й P_2). На всех этих миниатюрах, как и на рассматриваемой Л, изображается только одна ладья, сходно дается и изображение реки — зеркало воды, обрамленное снизу и по бокам горами.

Еще больше о связи миниатюр Л с миниатюрами P_2 и Б говорит вторая миниатюра, воспроизведенная в статье Е. Ф. Хилл. Эта миниатюра изображает смотр князьями русского войска после «уряжения полков» Волынцом. В Л под этой миниатюрой следующая подпись: «Князь великий Дмитрей з братом своим и с литовскими князьями вшед на гору високу и смотря на войско свое и видеша на знамени их воображен Спасов образ». В P_2 этой миниатюре соответствует 23-я, а в Б — 20-я миниатюры. Текст, в которой вставлена эта миниатюра в Л, такой: «... светящиеся, яко облаки и тех хоботи хотят промолвити. И богатыри же рустии и их хоругови, яко живи пашутся. Доспеси же рустии, аки вода от ветра колеблется, а шоломы на главах их, аки утренняя заря светящихся во время ведра, еловцы же шоломов их, яко пламен огненный колеблется». После этого предложения идет миниатюра, а за ней продолжение текста: «Дивно бо видети и ужасно зрети таковых русских сынов...». И в P_2 и в Б соответствующая миниатюра ограничена точно таким же текстом. Заметим, что близость этого листа в Л к рукописи Б видна и в том, что подпись под миниатюрой идет после текста основного содержания, в который включена миниатюра, хотя сам текст подписи в обеих рукописях не совпадает. Особенность подписи под миниатюрой в рукописи Л (подпись дается не под миниатюрой, а после строки основного текста) Д. С. Лихачев расценивает как лишнее доказательство того, что миниатюра в Л — копия более древнего оригинала.²⁰ Так как эта миниатюра Л, помимо статьи Е. Ф. Хилл, воспроизводилась еще два раза (см. выше, стр. 240), давать ее описания я не буду, а отмечу лишь чем она отличается и совпадает с соответствующей в P_2 и Б. Композиционно миниатюра Л полностью совпадает с P_2 и Б: слева вверху, на горах, князь, справа внизу — конное воинство. Отличия: в Л на горах 4 фигуры в ряд — Дмитрий, Владимир и Ольгердовичи. Над войском два знамени: одно однохоботное, а второе двуххоботное. Двуххоботное с изображением Нерукотворного Спаса (здесь Спас не в виде иконы, а изображен на развеваемомся полотнище знамени). Дмитрий, Владимир и Ольгердовичи здесь в круглых княжеских шапках. Над войском, кроме копий, изобраа-

²⁰ См.: IV Международный съезд славистов, Материалы дискуссии, т. 1, М., 1962, стр. 171.

жен бердыш, какое-то оружие в виде крюка на длинном древке²¹ и трубы; на некоторых войнах шлемы с еловцами. Изображение княжеских одежд (сверху корзно, под ним основное платье), воинских доспехов (остроконечные шлемы, кольчуги), конской сбруи в целом близко в Л к Р₂ и Б, но в деталях много различий — кольчуги изображены по-разному, шлемы в Л разной окраски — одни темные, другие светлые, третьи полосатые (ср. рис. 3 на стр. 251). Кроме такого рода отличий, обе миниатюры Л характеризуются большим искусством исполнения, а самое главное — явным отражением, как уже отмечалось выше, архаичных черт.²² Итак, мы безусловно, даже на материале только двух миниатюр Л, можем утверждать, что в основе миниатюр Л, Р₂ и Б лежит один общий источник. Пользуясь терминологией древнерусской текстологии, мы имеем все основания сказать, что в этих трех списках перед нами три варианта миниатюр одной редакции.

Описывая список Л, Е. Ф. Хилл отмечает, что в нем «все эпизоды „Сказания“ находятся в том же порядке и почти слово в слово со списками Ундольского (578) и Толстого (II, 32)»,²³ т. е. в Л текст варианта У Основной редакции «Сказания» такой же, как и в списках Р₂ и Б. Но с этими списками «Сказания» список Л, как можно предполагать, связан еще теснее; по-видимому, список Л — часть такого же типа лицевого сборника, как Р₂ и Б, т. е. сборника, состоящего из «Александрии» и «Сказания». Е. Ф. Хилл пишет: «Можно думать, что этот список (Л, — Л. Д.) был частью сборника. На 27 листах в правом углу сверху различима нумерация листов кириллицей, причем л. 156 предполагаемого сборника соответствует нашему л. 15, л. 178 — л. 23, л. 194 — л. 39».²⁴ Но если 15-й лист «Сказания» был 156-м листом сборника, то «Сказанию» в этом сборнике предшествовал 141 лист какого-то текста. Если мы учтем, что Л, как и Р₂, — рукопись в лист, то вполне можем считать, что в Л, как и в Р₂, «Сказанию» предшествовала лицевая «Александрия»: в Р₂ «Александрия» занимает 145 листов.

В Р₂ 33 миниатюры. В Б есть одна миниатюра, отсутствующая в Р₂. В Л — 64 миниатюры. Как отмечает Е. Ф. Хилл, в рукописи Л сохранились не все листы, кроме того, часть миниатюр в Л могла быть опущена миниатюристом и умышленно.²⁵ Таким образом, в протографе всех трех списков было больше миниатюр, чем даже в списке, донесшем до нас наибольшее число миниатюр, — в списке Л. Сопоставление всех миниатюр Л с миниатюрами Р₂ и Б поможет уточнить этот вопрос.

В какой же зависимости находятся миниатюры группы списков Л, Р₂ и Б с группой Ув, Р₁, М и П? Напомним, что С. К. Шамбинаго считал миниатюры Р₂ восходящими к оригиналу, «подобному М или Р₁», т. е. к наиболее позднему виду миниатюр «Сказания о Мамаевом побоище». Теперь мы знаем, что список Р₂ не единичен, а является одним из списков особой редакции лицевых списков «Сказания», а в одном из

²¹ Такое же оружие нарисовано и в первой миниатюре Л. Напомним, что в 22-й миниатюре Р₂ (см. выше, стр. 250) татарин цепляет Мелика за плечо каким-то оружием, похожим на крюк, прикрепленный к длинному древку. Видимо, и в этой миниатюре Р₂ и в миниатюрах Л изображено какое-то реально существовавшее оружие подобного типа.

²² См. об этом также: Д. С. Лихачев. Текстология на материале русской литературы X—XVII вв. М.—Л., 1962, стр. 422—428.

²³ Е. Ф. Хилл, стр. 6.

²⁴ Там же, стр. 2.

²⁵ Судя по описанию Е. Ф. Хилл, в Лондонском списке нет, например, миниатюры перед текстом памятника, хотя место для нее было оставлено: «Над заглавием списка оставлено место для заставки, но ее нет» (Е. Ф. Хилл, стр. 8).

списков этой редакции миниатюры отличаются сохранением в них весьма архаических черт. Уже это говорит о том, что миниатюры Р₂ никак не могут восходить к наиболее позднему виду миниатюр из группы списков Ув—Р₁. С. К. Шамбинаго был прав только в одном, а именно в том, что миниатюры одной группы лицевых списков «Сказания» связаны с миниатюрами другой группы лицевых списков. Пользуясь характеристикой, данной искусствоведами отдельным спискам этих групп, назовем условно группу списков Р₂, Б и Л Архаической группой, а группу списков Ув, Р₁, М и П—Северной группой. Большинство миниатюр Архаической группы имеют соответствия в миниатюрах Северной группы. В Северной группе нет одинаковых миниатюр по содержанию с 1-й и последней (33-й) миниатюрой Архаической группы. Все остальные миниатюры Архаической группы в сходных местах текста имеют себе параллели, совпадающие и по содержанию, а в большинстве случаев и по композиции с миниатюрами Северной группы. Я не буду подробно останавливаться на сопоставлении каждой миниатюры Архаической группы с соответствующими миниатюрами Северной группы, а дам лишь общую характеристику с выделением отдельных, наиболее интересных примеров.

По исполнению, по самому характеру рисунков миниатюры в этих двух группах представляют собой совершенно различные произведения. Но вместе с тем они связаны между собой не потому, что иллюстрируют один и тот же текст, а потому, что в основе их явно виден один и тот же источник, подвергшийся различной переработке. Прежде всего единый источник обнаруживается в совпадении содержания миниатюр, в том, что эти совпадающие миниатюры и в той и другой группе находятся в одинаковом текстовом обрамлении. Весьма показательна в этом отношении, например, взаимосвязь миниатюры «в разворот» в Архаической группе (26—27-я списка Р₂ и 23—24-я Б) с соответствующими в Северной группе: и в этой группе обе миниатюры даны «в разворот», составляя единую картину.²⁶ Общность источника видна и в характере изображения в обеих группах Дмитрия и Владимира: в той и другой группах они всюду предстают как единый обобщенный образ. Раздельно оба князя изображаются только во второй части произведения, когда Владимир находился в засадном полку. Храмы, городские стены, княжеские палаты совершенно по-разному изображаются в Архаической и Северной группах. Но все эти аксессуары встречаются в миниатюрах Архаической группы только там, где они есть и в миниатюрах Северной группы.

Весьма часто рисунки в обеих группах совпадают и композиционно. Так, например, очень близка композиционно 8-я миниатюра Архаической группы (молитва перед гробом Петра) соответствующей Северной группы (см. у С. К. Шамбинаго табл. XIII). То же самое можно сказать и о 14-й миниатюре (встреча войска Дмитрия Коломенским епископом; см. у С. К. Шамбинаго табл. XX), и о 20-й и 21-й миниатюрах («мнози волцы придоша» и «слетешася орли и врани»; см. у С. К. Шамбинаго табл. XXXII и XXXIII), и о целом ряде других. Итак, можно безусловно говорить о едином источнике миниатюр в обеих группах. Но, как мы знаем, внутри самих групп имеются различия в миниатюрах по разным спискам этих групп, и возникает вопрос: каково взаимоотношение между вариантами миниатюр внутри Архаической группы с вариантами Северной группы? Наблюдения в этом плане подтверждают общность

²⁶ В списке Ув из-за дефекта рукописи левая половина «разворота» отсутствует — вырван соответствующий лист.

происхождения миниатюр в обеих группах, но не их непосредственную связь друг с другом.

На 4-й миниатюре P_2 (5-я Б) свита князей без шапок, а князья в коронах. Во всех списках Северной группы, кроме списка Ув, свита без шапок, а князья в коронах (см. у С. К. Шамбинаго табл. VIII). В списке же Ув князья тоже изображены с непокрытыми головами, т. е. в данном случае миниатюра Архаической группы ближе не к списку Ув Северной группы, а к остальным спискам этой группы.

8-я миниатюра P_2 (9-я Б) ближе всего к списку Ув Северной группы и больше отличается от остальных списков этой группы. Близость эта обнаруживается и в положении фигур, и в изображении церкви, и, наконец, в такой существенной детали: в Ув, как и в списках P_2 и Б, изображены только Дмитрий и Владимир, в остальных списках Северной группы нарисована третья фигура — с князьями стоит какой-то юноша (см. у С. К. Шамбинаго табл. XIII).

9-я миниатюра P_2 (10-я Б), так же как и 8-я, ближе к списку Ув, чем к остальным спискам Северной группы (см. выше, стр. 246, ср. с табл. XIV у С. К. Шамбинаго).

Выше, в описании 10-й миниатюры P_2 (11-й Б), отмечалось композиционное отличие между P_2 и Б. Миниатюра Б композиционно полностью совпадает с соответствующей миниатюрой списка Ув (см. выше, стр. 246, ср. с табл. XVI у С. К. Шамбинаго).

11-я миниатюра P_2 (12-я Б) композиционно сходна с соответствующей миниатюрой в списках Северной группы. В Б изображено солнце, освещающее войско Дмитрия, как и во всех списках Северной группы, а в P_2 этой детали нет (см. у С. К. Шамбинаго табл. XVIII), т. е., как и в предыдущем случае, список Б ближе к Северной группе, чем список P_2 .

14-я миниатюра P_2 (15-я Б) композиционно весьма близка к соответствующей в списках Северной группы (см. у С. К. Шамбинаго табл. XX). В целом в Архаической группе большая близость с соответствующей миниатюрой списка Ув Северной группы: в обоих списках Архаической группы (P_2 и Б) и в списке Ув за епископом стоит свита, в списке же P_1 (в М и П этой миниатюры нет) — один человек. Вместе с тем, если принимать во внимание различия между P_2 и Б, миниатюра Б по позе князя и епископа ближе к миниатюре Ув, чем миниатюра P_2 .

Сравнение 18-й миниатюры списков P_2 и Б с соответствующей в Северной группе свидетельствует о следующем: композиционно миниатюра в Северной группе гораздо ближе к миниатюре в списке Б, чем P_2 (см. у С. К. Шамбинаго табл. XXIX, со. ее с описанием 18-й миниатюры в P_2 и Б). Но вместе с тем в списке P_2 , как и в Северной группе, над тронном князей изображен шатер (в Б его нет), а князья нарисованы не одни, а со свитой (в Б только два князя, в Ув с князьями есть еще один человек, а в P_1 , кроме князей, еще два человека).

22-я миниатюра P_2 (19-я Б) ближе в целом к соответствующей в Северной группе в списке Ув. Вместе с тем, как в ряде других отмеченных выше случаев, отличия Б от P_2 сближают Б с Северной группой более, чем список P_2 : в Б, как и в Северной группе, русские в шапках, а татары в шлемах и доспехах (см. у С. К. Шамбинаго табл. XXXIV, ср. с описанием 22-й миниатюры P_2 и 19-й Б).

23-я миниатюра P_2 (20-я Б) ближе к списку Ув Северной группы: и в Архаической группе, и в списке Ув с князьями есть еще люди, в списке P_1 (в М и П этой миниатюры нет) только двое — Дмитрий и Владимир (см. у С. К. Шамбинаго табл. XXXVII).

24-я миниатюра P_2 (21-я Б) в Б ближе некоторыми чертами к соответствующей миниатюре Северной группы, чем P_2 : в Б, как и в Северной группе, Дмитрий преклонил оба колена, его свита изображена стоящей (см. у С. К. Шамбинаго табл. XXXVIII, ср. с описанием 24-й миниатюры).

25-я миниатюра P_2 (22-я Б) в отличие от целого ряда выше рассмотренных ближе к Северной группе в P_2 , а не в Б: в P_2 , как и в Северной группе, Волынец изображен в двух положениях, конь Волынца стоит напротив коня великого князя (см. у С. К. Шамбинаго табл. XLII, ср. с описанием 25-й миниатюры).

26-я и 27-я миниатюры P_2 (23—24-я Б) некоторыми деталями в Б ближе к особенностям Северной группы: в Б, как и в Северной группе, шлем Дмитрия с словцем, в правой руке у него копьё.

28-я миниатюра P_2 (25-я Б) в противоположность предыдущей некоторыми чертами в P_2 ближе к соответствующей миниатюре в списках Северной группы, чем в Б: в P_2 , как и в Северной группе, Пересвет с копьем, а татарин с ножом (см. у С. К. Шамбинаго табл. XLIX, ср. с описанием 28-й миниатюры).

30-я миниатюра в P_2 (26-я Б) сближается больше, чем Б, с Северной группой тем, что в P_2 дубрава изображена на заднем плане; там также дубрава на заднем плане, а в списке Северной группы Ув изображены и горки (см. у С. К. Шамбинаго табл. LII, ср. с описанием 30-й миниатюры).

31-я миниатюра P_2 (27-я Б) изображением оружия больше сближается в Б со списком Ув Северной группы: в Ув, как и в Б, есть и копьё, и сабли (см. описание 31-й миниатюры).

Итак, мы видим, что миниатюры Архаической группы в целом более близки к миниатюрам списка Ув Северной группы. Но возводить Архаическую группу к списку Ув мы не можем, так как в некоторых случаях отличия Архаической группы от списка Ув близки к особенностям других списков Северной группы. Т. е. очевидно, что через какие-то утерянные промежуточные списки все эти лицевые списки «Сказания» восходят к одному архетипу. При этом большая близость Архаической группы к списку Ув Северной группы, миниатюры которого в этой группе отличаются более ранними чертами, свидетельствует о том, что Архаическая группа и список Ув Северной группы наиболее близки к тому виду миниатюр «Сказания», которые имелись в архетипе. Вместе с тем большая близость миниатюр Б к миниатюрам Северной группы вообще и к списку Ув этой группы в частности дает основание считать, что в Архаической группе список Б менее отклонился от общего источника P_2 и Б, чем список P_2 .

Как уже отмечалось выше, в самом начале статьи, есть еще два лицевых списка «Сказания». Один — это лицевой текст «Сказания» во втором томе «Древнего летописца» (БАН, 31.7.30). Здесь миниатюры иллюстрируют Киприановскую редакцию памятника.²⁷ Эти миниатюры (всего их 192, №№ 31—222) безусловно представляют интерес как составная часть всей массы миниатюр Лицевого летописного свода и как часть этого целого они и должны исследоваться.²⁸ Для нас же в настоящий момент миниатюры Древнего летописца могут представлять интерес только в том отношении, что они никак не связаны с миниатюрами, рассмотренными

²⁷ Текст по этому списку использован в разночтениях к XI тому ПСРЛ.

²⁸ См.: О. И. Подобедова. Миниатюры русских исторических рукописей. К истории русского лицевого летописания. М., 1965, стр. 102—314 (Лицевой летописный свод второй половины XVI столетия).

выше: как те, так и другие — независимые друг от друга произведения. Разумеется, сравнительный анализ миниатюр к «Сказанию» из Древнего летописца и миниатюр, рассмотренных выше, может дать ценный материал для суждений о том, как понимали, как трактовали текст древнерусского литературного произведения различные миниатюристы. Но это уже тема специального исследования, которое наиболее плодотворным может стать лишь тогда, когда будут опубликованы все миниатюры Лондонского лицевого списка «Сказания».

Второй лицевой список «Сказания», названный в начале статьи и еще не рассмотренный, — отдельная рукопись «Сказания» конца XVII—начала XVIII в. (ГИМ, собр. Уварова № 999^а). В этой рукописи 27 миниатюр. В небольшой по формату рукописи (в 4°) миниатюры занимают только части листов. Каждый рисунок обведен рамкой, в рамке по черному полю орнамент из трав. Рисунки схематичны; в тех случаях, когда на миниатюре изображаются какие-нибудь архитектурные детали, то изображения эти даются поверх ограничивающей рисунок рамки. На первый взгляд миниатюры данной рукописи никак не связаны с рассмотренными выше. Однако, кроме одной миниатюры, все остальные по сюжету и композиционно находят себе соответствия в миниатюрах Архаической группы типа списков Р₂ и Б этой группы. Миниатюра списка Уварова № 999^а, не имеющая себе параллели в остальных известных лицевых списках «Сказания», иллюстрирует фразу в конце текста произведения, зафиксированную только в этом списке «Сказания». Фраза эта явно позднего происхождения, в ней говорится, что «гости же сурожене и вси людие черные встретиша великого князя Дмитрия Ивановича московского и всеа Руси в Коломенском со златыми, и с собольми и с хлебом».²⁹ На миниатюре изображена толпа, в которой люди, стоящие впереди, держат в руках всевозможные дары, в том числе шкурки зверей. Эта миниатюра списка Уварова № 999^а свидетельствует о позднем характере миниатюр в этом списке «Сказания». Миниатюры этого списка, совпадающие по содержанию с миниатюрами Архаической группы, ничего нового для ретроспективного рассмотрения интересующего нас цикла лицевых рукописей «Сказания» не дают, поэтому ограничимся лишь сказанным о списке Уварова № 999^а.

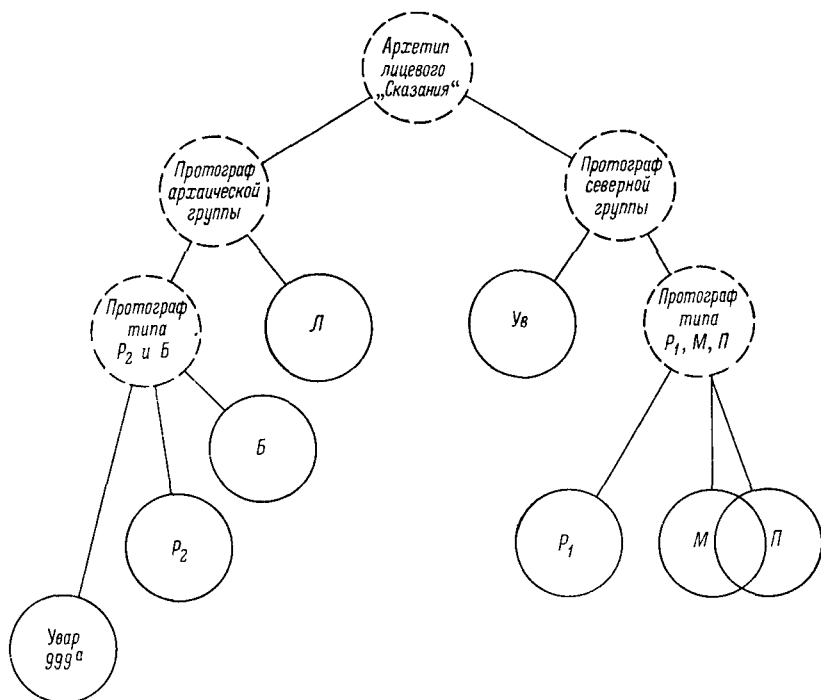
Сопоставление известных в настоящее время лицевых списков «Сказания о Мамаевом побоище» свидетельствует, как можно было убедиться выше, о том, что все они, кроме Древнего летописца, представляют собой различные по стилям, по времени, по профессиональному мастерству переработки одного общего источника — первоначального лицевого списка «Сказания о Мамаевом побоище». Взаимоотношение лицевых списков «Сказания» можно изобразить в виде такой стеммы (см. стр. 261).

Существование двух групп (или даже трех, если считать особой группой список Уваровский № 999^а) лицевых списков «Сказания о Мамаевом побоище» и нескольких вариантов внутри этих групп свидетельствует о том, что лицевые списки «Сказания» имели длительную историю, что до нас дошла лишь незначительная часть лицевых списков «Сказания», при этом позднего времени. Все эти выводы представляют интерес сами по себе, как какие-то факты истории «Сказания о Мамаевом побоище», подтверждающие сделанные на основе иных данных заключения об исключительной популярности у средневекового читателя «Сказания»,

²⁹ См.: Повести о Куликовской битве, стр. 461—462.

о длительной и богатой истории рукописной традиции «Сказания». Однако наблюдения над взаимоотношением миниатюр в различных списках «Сказания» с текстом произведения дают материал для некоторых общих заключений по лицевым спискам древнерусских литературных текстов, помогают уточнить некоторые вопросы текстологии «Сказания о Мамаевом побоище».

Прежде всего лицевые списки «Сказания о Мамаевом побоище» убеждают в том, что в лицевых рукописях текст произведения переписыва-



вался с особой тщательностью, точностью: разночтения как между списками Архаической группы, так и между списками Северной группы минимальны. Писцы лицевых списков должны были думать не только о том, чтобы точно переписать текст своего оригинала, но и о том, чтобы распределить в своем списке текст так же, как и в оригинале: как мы могли убедиться выше, текстовой конвой миниатюр в различных списках совпадает. Видимо, это обстоятельство заставляло переписчика лицевой рукописи особенно строго относиться к переписываемому тексту. Весьма показателен в этом отношении тот факт, что в поздних лицевых списках текст произведения сохранился в лучшем чтении, чем этот же текст в более раннем, но не лицевом списке. В этом убеждают списки варианта У Основной редакции P₂, Б и Ундольского (см. выше, стр. 243).

В Архаической группе текст «Сказания» — вариант У Основной редакции. В Северной группе текст примыкает к этому варианту «Сказания», но отличается от него некоторыми особенностями: здесь окончание — краткое сообщение о возвращении великого князя с Куликова поля; кроме того, в этих списках есть плач русских жен, заимствованный из «Задонщины». Список Уваровский № 999^а рядом особенностей близок к варианту У Основной редакции, но в этом списке, как и в списках Се-

верной группы, нет в отличие от варианта У пространный рассказ об обратном пути Дмитрия в Москву и вместе с тем есть ряд своих индивидуальных чтений.³⁰ Итак, мы видим, что различные редакции миниатюр связаны с какими-то отличиями и в тексте. Это свидетельствует о тесной связи изменений в миниатюрах с изменениями и текста произведения.

И содержание и композиция миниатюр, как мы могли убедиться, менее всего подвержены изменениям в различных редакциях и вариантах миниатюр, это как бы постоянная величина. Меняется стиль, характер изображения различных деталей, претерпевают и качественные и количественные изменения аксессуаров миниатюр. Но иногда, и не только в различных редакциях, но и в разных вариантах одной редакции, вносятся изменения и в композицию рисунка. В большинстве случаев, по-видимому, это зависит от каких-то эстетических соображений миниатюриста, но в некоторых случаях подобного рода изменения находят объяснения в тексте произведения. Так, например, на 2-й миниатюре Архаической группы Дмитрий и в Р₂ и в Б изображен стоящим на одном колене, в Северной же группе, во всех списках этой группы, Дмитрий почти лежит ниц перед иконой. Это различие объясняется различным чтением иллюстрируемого отрывка. В Архаической группе соответствующее место читается так: «(Дмитрий) велми опечалися о нечестивых нахождении, и став пред иконою господня образа, еже у возглавия его стояще, и припаде на колену свою, нача молитися» (список Р₂), в Северной же группе немного иначе: «(Дмитрий) востав, паде пред иконою, иже стояще в возглавии его, моля сице» (список Ув).

Оставаясь близким к своему источнику, миниатюрист иногда варьирует изображение, иллюстрируя какую-то другую фразу из одного и того же отрывка текста в целом. И в Архаической группе и в Северной две миниатюры иллюстрируют рассказ о посещении Дмитрием Сергия в Троицком монастыре. В Архаической группе на 2-й миниатюре Сергий кропит Дмитрия святой водой, а в Северной группе осеняет его крестом. Соответствующее место в тексте звучит так: «Преподобны же окропи его (Дмитрия, — Л. Д.) священною водою и все христоролюбивое войство его, и даст великому князю крест Христов — знамение на челе» (чтение списка Ув, в Р₂ и Б читается так же), т. е. мы видим, что в одном случае иллюстрируется первая часть приведенного отрывка («окропи его священною водою»), а в другом — вторая («даст великому князю крест Христов»).

Оба отмеченных случая говорят о том, что миниатюрист-копиист не слепо переводил в свою рукопись миниатюры своего источника, а внимательно вчитывался в текст иллюстрируемого произведения.

Выше уже говорилось, что все лицевые списки «Сказания» примыкают к варианту У Основной редакции памятника. В свое время, отмечая особенности списков «Сказания» Уваровского, № 1435, и ГБЛ, Муз. собр., № 3123, т. е. списков Ув и М, я относил эти списки с некоторыми другими к своеобразной промежуточной группе списков «Сказания» между вариантами О и У Основной редакции памятника.³¹ Но, может быть, эти тексты «Сказания» представляют собой более ранний текст памятника, чем в вариантах О и У? Вариант У Основной редакции «Сказания» отличается окончанием явно позднего характера — подробным рассказом о возвращении Дмитрия в Москву с Куликова поля.³²

³⁰ См.: Повести о Куликовской битве, стр. 461--462.

³¹ Там же, стр. 450—451

³² См.: там же, стр. 421.

С. К. Шамбинаго считал список Ув дефектным, не сохранившим окончания и возводил текст в Ув к варианту У Основной редакции.³³ Действительно, Ув очень кратко, одной фразой, сообщает о возвращении Дмитрия в Москву: «... а князь великий заповеда войску своему и воеводам — кто идет по Рязанской земле, то ни единого бы власу прикоснулся. И прииде князь великий ко своему граду Москъве». Но, может быть, именно из этой одной фразы или немного более распространенного ее варианта позже и был создан распространенный рассказ о возвращении Дмитрия в Москву, который мы читаем сейчас в варианте У Основной редакции? Обращает на себя внимание тот факт, что в списках Р₂ и Б миниатюр, которые иллюстрировали бы подробный рассказ об обратном пути Дмитрия, нет. Во всяком случае бесспорно установленная генетическая связь миниатюр в списках «Сказания» Р₂, Б, Ув, Р₁, М, П и Уваровском № 999^a заставляет пересмотреть вопрос о взаимоотношении текстов во всех этих списках «Сказания».

В неоднократно упоминавшейся работе Е. Ф. Хилл автор писала: «Интересующий нас список (Лондонский список «Сказания», — Л. Д.) будет издан в Англии в 1959 г. Он будет напечатан вместе с обстоятельным вступлением и комментариями. Все листы списка будут воспроизведены фототипически, причем некоторые в красках».³⁴ Приходится весьма сожалеть, что до сих пор это издание не осуществлено. В начале статьи мы отмечали высокую оценку, данную искусствоведами миниатюрам списка Л. Еще большую ценность они представляют тем, что несут на себе весьма архаические черты. Уже эти обстоятельства говорят о желательности опубликования миниатюр Лондонского списка. Но, помимо этого, только полное представление о всех миниатюрах списка Л поможет до конца разобраться в истории лицевых рукописей «Сказания о Мамаевом побоище». Сравнивая эти миниатюры с миниатюрами остальных лицевых списков «Сказания», искусствоведы смогут проследить историю единого цикла миниатюр на протяжении длительного времени их существования.

³³ С. К. Шамбинаго, стр. 12.

³⁴ Е. Ф. Хилл, стр. 8.

Е. С. СИЗОВ

Русские исторические деятели в росписях Архангельского собора и памятники письменности XVI в.

Среди главнейших памятников монументальной живописи Московской Руси заметное место занимают стенные росписи Архангельского собора Кремля. Дошедшая до нас сюжетная схема фресок относится к XVI в. Позднейшие переделки стенописи не принесли существенных перемен в ее начальное содержание и идейно-художественный замысел.¹

Одна из важнейших особенностей этой живописи заключается в том, что наряду с соблюдением канонов в подборе и размещении настенных изображений здесь значительное место было отведено композициям отнюдь не традиционным, а ряд обычных картин получил необычное расположение. Например, изображения исторических лиц, большой группой вошедшие в схему росписей Архангельского собора, заметно поколебали привычные устои живописного оформления храмов XVI в. Среди фигур святых и преподобных, включенных в стенопись памятника, большое место занимают так называемые новые русские чудотворцы, которые были канонизированы при Иване Грозном. Своеобразны композиции в дьяконнике и фреска, исполненная снаружи здания в лоджии, где рядом с житием князя Владимира представлено в сокращенном варианте изображение Страшного суда. Причем в дьяконнике этой теме отведено неожиданное место: на восточной (абсидной) стене. Наиболее развернуто тема Страшного суда раскрыта на западной стене здания. Но эти сцены изображены не в центре стены, как было принято, а перенесены в северный неф. Иконографическая схема архангельских росписей имеет и другие, не менее существенные отличия, но настоящее сообщение не преследует цель дать всестороннее объяснение всем ее особенностям. Автор лишь предполагает обнаружить идейные истоки только некоторых нововведений в живописи собора и по возможности выявить их литературную основу.

После реставрации стенописи Архангельского собора в 1953—1955 гг. специалистами было высказано мнение, что в основе замысла росписей памятника лежит идея прославления русской государственности.² Было

¹ И. Забелин. Материалы для истории русской иконописи. — ВОИДР, кн. VII, 1850, стр. 20; А. Успенский. Царские иконописцы и живописцы XVII в., т. III. М., 1914, стр. 114; В. Н. Крылова. Отчет о реставрации стенописи Архангельского собора Московского Кремля, выполненной в 1953—1955 годах. М., 1962 (далее: В. Н. Крылова), стр. 147 (рукопись хранится в научном архиве государственных музеев Московского Кремля); Древнерусское искусство, XVII в., М., 1964, стр. 139, 141, 142, 144, 160—161.

² И. Е. Данилова, Н. Е. Мнева. Живопись XVII в. — В кн.: История русского искусства, т. IV, М., 1959, стр. 362, 363.

обращено внимание на несомненные связи изучаемой живописи с произведениями древнерусской литературы. При этом указывалось на возможное отражение в стенописи политических идей, действительных событий русской истории (и в их числе героических), а также на нравоучительный характер росписей.³ Однако исследователи ограничились в основном общими замечаниями.

Изучение живописи собора показывает, что росписи, наделенные чертами литературного назидания, выражают не только общие и отвлеченные понятия. Идея, которые достаточно ясно раскрываются в некоторых разделах стенописи, были почерпнуты из определенного круга памятников письменности XVI в., что в свою очередь приближает эти произведения изобразительного искусства к конкретной исторической обстановке.

Как известно, одна из вероятных датировок изучаемых росписей определяется двумя годами — 1564—1565.⁴ В таком случае следует считать, что появление архангельской фрески в дошедшей до нас «редакции» относится к самому началу Опричины, т. е. совпадает с поворотным моментом в политике Ивана IV, направленной на укрепление централизованного государства и единовластия. Не противоречит ли такая датировка стенописи собора тому подбору композиций, которые рассматриваются нами как новое явление в русской живописи XVI в.? Нет, напротив, разделы росписей, вновь введенные тогда в традиционную живописную схему, своим содержанием тесно связаны с основными идейно-политическими принципами, которые были выработаны к середине 60-х годов XVI в. Иваном Грозным вкупе с высшей церковной властью и нашли отражение в официальных документах, агиографии, исторических сборниках, публицистике.

Большое своеобразие в роспись собора вносят условные портреты русских князей, ближе всего расположенные к зрителю. Они вереницей проходят вдоль первого яруса стен и свободно, в кажущемся беспорядке размещены на крестатых столпах — опорах здания. В росписи вошло более шестидесяти княжеских фигур. Некоторые исторические лица изображены дважды (повторены в наружных фресках храма). Уникальную галерею портретов хронологически открывают образы Ольги и Владимира Святославича, а завершает фигура князя Юрия, младшего брата Ивана IV. Распределение в ней представителей династии Рюриковичей по историческим этапам неравномерно. Меньшую группу составляют портреты князей Киевского периода, среднюю — представители Владимиро-Суздальской Руси, и больше половины портретов относится к последнему, московскому, времени. Архангельский собор был усыпальницей московских великих и удельных князей начиная с XIV в. Отсюда и происходит такое своеобразие в его живописном оформлении. Однако значение этих особенностей росписей заходит далеко за пределы мемориальности. Вошедшая в стенопись большая портретная группа значительно обогатила стенное письмо. Сами по себе портреты в храмовых росписях XVI в. не представляют собой явление исключительное. Хорошо известны изобра-

³ Д. Сухов, В. Крылова. Реставрация стенописи Архангельского собора. — Архитектура и строительство Москвы, 1955, № 7, стр. 31; В. Н. Крылова, стр. 77, 294—295; Ю. Н. Дмитриев. Стенопись Архангельского собора Московского Кремля. — В кн.: Древнерусское искусство, XVII в., стр. 142.

⁴ Е. С. Сизов. Датировка росписей Архангельского собора Московского Кремля и историческая основа некоторых ее сюжетов. — В кн.: Древнерусское искусство, XVII в. (далее: Е. С. Сизов. Датировка росписей), стр. 174. Не исключена возможность, что роспись исполнили только за один год — 1564 или 1565.

жения Ивана Грозного в Свяжском Успенском соборе и избранных русских князей в Благовещенском соборе Московского Кремля.⁵ Тем не менее портреты исторических лиц, широким и мощным потоком влившиеся в живописную схему Архангельского собора, в значительной степени изменили традиционное оформление церковного интерьера и привнесли с собой в древнее искусство новое содержание.

Известно, что идея исторически сложившейся московской монархии, официально освященной церковью, с наибольшей полнотой была выражена в «Книге степенной царского родословия». История Руси показана в ней как древо царствующего дома. Жизнеописание князей носит житийный характер. Предыстория Руси начата с княгини Ольги, начало православной Руси — от Владимира. Завершается рассказ описанием событий времени Ивана IV.⁶ Этот исторический сборник, как известно, составлен в 1563—1564 гг. Живопись собора, исполненная почти одновременно с ним, представляет собой ту же самую своеобразную историю в лицах, которая охватывает одинаковый со «Степенной книгой» исторический период, причем все предки и родичи Ивана IV показаны с нимбами, как святые. И здесь русская история начата с изображения «благодарной» Ольги, этой «предотечи русския к богу», как называл ее царь Иван.⁷ Ее образ, как один из основных, написан на видном месте: в центральной части зала, во втором (снизу) ярусе северо-западного столпа. Визави, на северо-восточном столпе, почти прямо напротив главного входа, представлен князь Владимир Святославич — одна из первых фигур, которые возникают перед взором входящего в здание. Рядом с ним, на соседних гранях столпа, Борис и Глеб. Таким образом, начало Руси здесь олицетворяют те же исторические лица, что и в «Степенной книге». Этот же замысел раскрывается в росписях лоджии (фреска на западной паперти). Хотя недостаточная изученность материала пока не позволяет с полной уверенностью утверждать, что эти сохранившиеся от XVI в. росписи появились одновременно с живописью интерьера, но, безусловно, их объединяет единство идейного содержания.⁸ При входе в здание на стенах лоджии справа и слева представлены в рост те же персоны: Ольга, Владимир, Борис и Глеб.⁹ При этом мысль, связывающая возникновение православной Руси прежде всего с именем Владимира, здесь высказана еще более убедительно. На стенах лоджии в шести композициях иллюстрирован полубогатый рассказ о крещении Руси, начиная с приема князем посланцев различных религий. Характерно, что в сюжетную подборку включен и такой, откровенно житийный элемент легенды,

⁵ M. Karger. Les portraits des fondateurs dans les peintures murales de Svižajšk. — L'art byzantin chez les slaves, p. I, Paris, 1932, p. 148; Н. Е. Мневa. Московская живопись XVI в. — В кн.: История русского искусства, т. III. М., 1955, стр. 552, 563.

⁶ ПСРЛ, т. XXI, ч. 1, СПб., 1908, стр. 6. Характерен заголовок перед жизнеописанием княгини Ольги: «Житие святыя блаженныя и равноапостольныя и в премудрости пресловущия великия княгини Ольги, нареченныя во святом крещении Елены, иже бысть предтеча русскаго рода в благочестие к богу».

⁷ Стоглав. Казань, 1862, стр. 28. См. также предыдущее прим.

⁸ Фреску в лоджии исследователи уверенно относят к XVI в. См.: Ю. Н. Дмитриев. Стенопись Архангельского собора..., стр. 142, 157, а также редакционное примечание на стр. 155; О. И. Подобедова. Миниатюры русских исторических рукописей. М., 1965, стр. 136.

⁹ Изображения князей в лоджии сохранились фрагментарно. Определение персонажей дается в результате сопоставления фрагментов древней живописи, раскрытых советскими реставраторами, с описанием лоджии, сделанным Н. Д. Извековым, когда живопись еще находилась под поздними записями. См.: Н. Д. Извеков. Московский придворный Архангельский собор. Сергиев Посад, 1916, стр. 80.

как чудо о слепоте и прозрении Владимира, кстаги, в «Степенной книге» наиболее пространно изложенное в сравнении с древними житиями.¹⁰

Видимо, и вторая часть росписей лоджии — Страшный суд — связана здесь с раскрытием главной темы — крещением Руси. Летописи, включая «Степенную книгу», подчеркивают, что будто бы в рассказе греческого философа о вере наибольшее впечатление на Владимира произвело упоминание о Страшном суде. Легенда передает даже внутреннее состояние князя, пораженного как рассказом, так и изображением второго пришествия, которое привез с собой философ («вздохнув рече», «положи на сердце своем, рек»).¹¹ И в своем слове к боярам и старцам градским Владимир обращает их внимание на самое главное, что он увидел в греческой вере: «суть же хитро сказующе» греки о страшном суде и жизни вечной.¹² Все это еще более определенно явствует из текста «Степенной книги». Если в Повести временных лет и остальных летописях, вплоть до Никоновской, говорится, что Владимир, несмотря на показанное ему видение Страшного суда, все же ответил философу: «„Пожду и еще мало“, хотя испытати о всех верах»,¹³ то авторы «Степенной книги» лишили Владимира каких-либо колебаний в отношении выбора нового вероисповедания. В «Степенной книге» нет слов «пожду еще мало», т. е. рассказ об испытании вер как бы смягчен. Владимиру не нужно себя проверять; он сразу после встречи с философом «разжигашеся и неотложным желанием сердце свое и ум простираше» к новой вере, и еще до крещения «бог избра себе сосуда благопогребна, яко же Моисея и Иисуса, тако и его великодержавного Владимира». ¹⁴ Что касается испытания веры, то оно нужно не ему, а «премудрым мужам», дабы «тако всеи купно душевно просветятся благочестием». ¹⁵ Изображение истории крещения Руси в лоджии Архангельского собора объединено в одной большой композиции со сценами Страшного суда: здесь и единое деление всех картин на пояса (особенно это четко исполнено в правой части росписей), и подчинение отдельных частей единому ритму общего построения. Особенно убеждает в этом построение картины с изображением рассказа греческого философа о вере. В центре композиции окруженный людьми князь Владимир. Он посажен на высокий трон с легким поворотом налево (от зрителя). Греческий философ, ведущий рассказ о вере (справа от князя), отвернулся от Владимира и показывает на развернутый свиток, непосредственно за которым на соседней стене начинается широко развернутая картина Страшного суда. Желая показать реакцию князя, художник развернул его корпус и плечи в сторону философа и картины второго пришествия. Поворот его головы в сторону Страшного суда и жесты рук — все показывает, что внимание князя сосредоточено на предмете рассказа святого философа. Его жест вторит жесту философа. При этом, сидя на высоком троне и возвышаясь над окружающими, Владимир полон спокойного величия и достоинства. Таким образом, в росписях лоджии все подчинено раскрытию одной темы — крещению Руси князем Владимиром.

¹⁰ ПСРЛ, т. XXI, ч. 1, стр. 95, 97.

¹¹ Повесть временных лет, ч. 1. М.—Л., 1950 (серия «Литературные памятники»), стр. 74.

¹² Там же.

¹³ Там же; а также см.: Софийский временник, ч. 1. М., 1820, стр. 76; ПСРЛ, т. IX, СПб., 1862, стр. 52; т. XX, ч. 1, СПб., 1910, стр. 76; т. XXV, М.—Л., 1949, стр. 361; т. XXVI, М.—Л., 1959, стр. 28.

¹⁴ ПСРЛ, т. XXI, ч. 1, стр. 48.

¹⁵ Там же, стр. 88.

Одна из интересных особенностей росписей, исполненных у западного входа в собор, заключается в том, что по содержанию они в отдельных случаях отвечают тем добавлениям к истории князя Владимира, которые появились в середине XVI в. и были включены в «Степенную книгу». В какой-то мере об этом свидетельствуют изображения Владимира с нимбом святого еще до его крещения (т. е., как и в «Степенной книге», бог в его лице избрал уже «себе сосуда благопотребна»). Так он показан избранным в первой сцене при встрече с посланниками разных религий (рассказ философа). Композиция производит впечатление, что в этом обсуждении веры не его посвящают, а как бы он сам, «разжигашеся», наставляет «мудрых людей» на испытание веры. Не менее важна последняя сцена — крещение Владимира. В «Степенной книге» в отличие от более ранних летописных известий и житий подробно описан обряд крещения князя. Так появляются в числе других такие детали, как купель и благословляющая его рука всевышнего: «...и виде Владимир своими очима с небеси руку, прикоснувшуся ему».¹⁶ Все это нашло себе место в настенном изображении. Правда, состояние фрески плохое, но сохранилась прорись, обозначающая облако, и над головой князя едва заметные живописные контуры исходящей из облака руки. Итак, князь Владимир, главный герой повествования в росписях на западной паперти, во многом подобен образу Владимира из «Книги степенной царского родословия».

Исключительный интерес представляет изображение сцены крещения Владимира в Средней Золотой палате кремлевского дворца (1548—1552 гг.), описание которой оставил Симон Ушаков. Композицию сопровождала надпись, близкая к тексту «Степенной книги»: «...и виде Владимир руку с небеси, и прикоснувшися и абие прозре».¹⁷ Это позволяет сделать вывод, что пространственный вариант жития Владимира Святославича «Степенной книги» складывался еще в конце 40-х—начале 50-х годов XVI в. и впервые он был иллюстрирован в дворцовых росписях после пожара 1547 г.

В печати высказывалось мнение о том, что композиции в лоджии иллюстрируют «Сказание о князьях Владимирских».¹⁸ Это не совсем так. Конечно, в XVI в. «Сказание» было важнейшим документом, отразившим в себе идеи создания централизованного государства, но все, что представлено в лоджии, более конкретно связано со «Степенной книгой», хотя ее составители, безусловно, разделяли и развили дальше политические воззрения, изложенные в «Сказании».¹⁹ Известно, что основное место в «Сказании» занимает повествование о князе Владимире Мономахе, в то время как о крещении Руси и Владимире Святославиче там всего одна строка.²⁰ В свою очередь сравнение текстов «Сказания» и «Степенной

¹⁶ Там же, стр. 94. Ср.: Повесть временных лет, стр. 77; В. И. Срезневский. Память и похвала князю Владимиру и его житие по списку 1494 г. — Записки императорской Академии наук. VIII серия, т. 1, № 6, СПб., 1897, стр. 10; А. А. Зимин. Память и похвала Иакова мниха и житие князя Владимира по древнейшему списку. — В кн.: Краткие сообщения института славяноведения, № 37, М., 1963, стр. 73; ГИМ, Синодальная библиотека, «Великие Минен Четии» митрополита Макария (Успенские), № 996, л. 169 об.; Софийский временник, ч. 1, стр. 80; ПСРЛ, т. IX, стр. 54; т. XX, ч. 1, стр. 78; т. XXV, стр. 363.

¹⁷ И. Е. Забелин. Материалы для истории, археологии и статистики г. Москвы. М., 1884, ст. 1246.

¹⁸ Ю. Н. Дмитриев. Стенопись Архангельского собора, стр. 155; см. ред. прим.

¹⁹ Р. П. Дмитриева. Сказание о князьях Владимирских. М.—Л., 1955 (далее: Р. П. Дмитриева), стр. 3, 13, 152—156.

²⁰ Там же, стр. 175—176, 189.

книги», проделанное Р. П. Дмитриевой, показало, что в «Степенной книге» легенда о Владимире Мономахе сокращена.²¹ Что касается стенописи Архангельского собора, то здесь изображения этого князя мы не находим вовсе. Кроме того, по мнению Р. П. Дмитриевой, в «Степенной книге» в сравнении со «Сказанием» рассказу о получении Мономахом византийского венца придавался новый смысловой оттенок. Получение даров, сообщает «Степенная книга», это не столько наследие власти, сколько наследие «славы греческого царства».²²

Разумеется, идеи «Сказания о князьях Владимирских» в середине XVI в. были особенно актуальны в связи с венчанием царя Ивана шапкой Мономаха. Об этом достаточно ярко свидетельствует текст «Вступления к чину венчания на царство Ивана IV».²³ Это нашло отклик и в произведениях искусства. Например, в известной иконе «Церковь воинствующая», написанной для Успенского собора Кремля, центральное положение занимает образ Владимира Мономаха.²⁴ При этом изображения Владимира Святославича, Бориса и Глеба, размещенные в правой части композиции, не играют такой важной роли в раскрытии идейного замысла произведения, как фигура Мономаха, и значительно уступают ей в своих размерах.²⁵ Для того же собора было сделано знаменитое место царя Ивана (1551 г.) с резными барельефами, иллюстрирующими легенду о шапке Мономаха. Однако в «Степенной книге», так же как и в живописи Архангельского собора, видимо, отразилось стремление Ивана Грозного подчеркнуть, что принятый им царский титул древнее Мономахова венца и происходит от Владимира, крестившего Русскую землю.²⁶ Эту идею исторически сложившейся московской монархии довольно четко сформулировал сам царь Иван. «Сего православия истинного Российского царствия, — писал он изменнику Курбскому, — божим изволением почтен от великого царя Владимира». Перечисляя далее по порядку основных наследников этого князя: Владимира Мономаха, Александра Невского, Дмитрия Донского, Ивана III, Василия III, он называл и себя: «Даже доиде и до нас смиренных скипетродержания Российского царствия».²⁷ Высказывая впервые в истории Руси такой взгляд на самодержавие,²⁸ первый русский царь особо подчеркивал, что как все его предки, так и он сам, «не восхитихом ни под кем же царства, но божим изволением и прародителей и родителей своих благословением, яко же родихомся во царствии, тако и воспитахомся и возрастохом и воцарихомся божим повелением, и родителей своих благословением все взяхом, а не чужее восхитихом».²⁹ Эти строки, относящиеся к 1564 г., как бы сами ложатся в качестве подтекста на живопись Архангельского собора.

²¹ Р. П. Дмитриева, стр. 134.

²² Там же; ПСРЛ, т. XXI, ч. 1, стр. 188.

²³ Р. П. Дмитриева, стр. 182.

²⁴ В. И. Антонова, Н. Е. Мнева. Каталог древнерусской живописи, т. 2. М., 1963, стр. 128, 132.

²⁵ Там же.

²⁶ Р. П. Дмитриева, стр. 145. В исследовании приводится интересная выдержка из царского наказа послу (1554 г.): «Государь наш зовется царем потому: прародитель его, великий князь Владимир Святославич, как крестился сам и землю Русскую крестил, и царь греческой и патриарх венчали его на царство Русское, и он писался царем, а как преставился ино и образ его на иконах пишут царем» (Сборник Русского исторического общества, т. 59, СПб., 1887, стр. 436—437).

²⁷ Послания Ивана Грозного. М.—Л., 1951 (серия «Литературные памятники»), стр. 9, 10, 202, 259—260.

²⁸ В. О. Ключевский. Курс русской истории, ч. 2. М., 1937, стр. 179.

²⁹ Послания Ивана Грозного, стр. 10.

Что касается идеи наследования Россией славы и власти от Рима или Византии, что различно было выражено и в «Сказании о князьях Владимирских», и в «Книге степенной царского родословия», и в Посланиях монаха Филофея, то в стенописи собора она приобрела своеобразный оттенок. Олицетворением преемственности здесь служит образ Михаила Палеолога, основателя последней византийской династии, к которой принадлежала бабка царя Ивана. Это как бы передача наследия из рук в руки. Примечательно, что портрет Палеолога помещен среди ближайших предков основателей московского правящего дома.

Большая портретная группа, входящая в росписи, позволяет проследить за историческим переходом власти от князей киевских к владимирским (через образ Андрея Боголюбского), а от владимирских — к московским, хотя, безусловно, исторические концепции «Степенной книги» выражены в стенописи собора лишь в общих чертах. Родословная московских князей показана наиболее полно начиная лишь с отца Александра Невского и его братьев. Ближайшие предки Ивана Калиты и его дома вынесены в центр зала и находятся близко к зрителю, располагаясь на массивных базах столпов. Этим авторы идейного замысла росписей, видимо, стремились сделать историю более активной помощницей в утверждении идеологии самодержавия, в укреплении Московского централизованного государства. Названные князья написаны в представительных позах, и многие из них — с жестами благословения. Они покровительствуют тем, кто в XIV—XVI вв. нашел здесь себе вечный покой, т. е. Ивану Калите и его потомкам. Поэтому в отличие от своих предков князья, погребенные в соборе и изображенные в первом ярусе южной, западной и северной стен, поставлены художниками в благоговейные, смиренные позы. Они молитвенно обращены к богу. В то же время представленные в некрополе царства Московского, все они как бы под рукой великого государя. Для росписей, появившихся одновременно с введением Опричнины, это представляется весьма характерным. Ведь в галерею исторических лиц вошли также сородичи великих князей, которые были в оппозиции, попадали в немилость, враждовали с ними, отстаивали свои удельные права и привилегии, среди них — погибший в заточении опальный шурин и дальний родственник Василия Темного князь Василий Ярославич, Василий Косой, ослепленный Василием Темным во время усобной борьбы за великокняжеский стол, «развенчанный» наследник Ивана III князь Дмитрий, который вслед за венчанием шапкой Мономаха получил «в удел» темницу, а в ней и «нужную» смерть, умерший в подвале Казенного двора брат Ивана III Андрей Большой, попавшие в опалу, а затем замученные насмерть дяди Ивана Грозного Георгий Иванович Дмитровский и Андрей Иванович Старицкий (рис. 1). Известно, что для Ивана IV идея самодержавия не была полноценной без требования ко всем, как говорил он, «согласию и единомыслию содержатися в нас».³⁰ Еще на Стоглавом соборе в 1551 г. перед противниками централизации он поставил недвусмысленное условие: «всякому разногласию отныне далече быти повелеваем».³¹ Эта мысль о княжеском единстве ради укрепления самодержавия, как было показано, достаточно ясно раскрывается в росписях Московского некрополя.

С точки зрения раскрытия литературной основы росписей Архангельского собора и в связи с определением идейного смысла портретной галереи большой интерес представляют изображения Саввы и Симеона Серб-

³⁰ Стоглав, стр. 26.

³¹ Там же.

ских на северо-западном столпе, непосредственно под портретом князя Владимира (рис. 2). Кроме того, изображение Саввы повторено на северном алтарном столпе. В роспись включен еще один представитель сербских правителей — князь Лазарь Симеон (мирское имя Стефан) — это первый царь из династии Неманичей, Житие которого написано его сыном, первым сербским архиепископом Саввою.³² Так же как и портрет Михаила Палеолога, они написаны рядом с русскими князьями. Это означает, что прославление единой и независимой Руси здесь, как и в летописях XV—XVI вв., строится на сравнении и одновременно подчеркивается возросшее международное значение Москвы. А. С. Орлов считал что, вероятным образцом «Степенной книги» мог быть «Царственник или родослов святых и блаженных царей и архиепископов сербских», составленный в XIV в. в Сербии и занесенный в Россию в XV в.³³ В сербской литературе прославлялись собиратели сербских земель. В летописных сборниках Москвы XVI в. проводились те же идеи, но на русской основе. Описание деяний династии Неманичей, объединителей Сербии, исполнено в агнографическом жанре. Такой же характер носит и «Степенная книга». Изображения сербских исторических лиц в Архангельском соборе представляют собой своего рода иллюстрацию к сербскому «Царственнику», подобно тому как изображения русских князей выглядят иллюстрацией к «Степенной книге». Разумеется, не только идейное родство переводной и отечественной литературы, как отражение сходства исторических судеб, послужило основанием для включения в роспись Архангельского собора сербских чудотворцев. Их изображения, как и портрет Михаила Палеолога, напоминают о династических связях Ивана Грозного. Известно, что благодаря браку Василия III и Елены Глинской московский правящий дом оказался в близком родстве с сербскими деспотами. Характерно, что в свою очередь сербское «Родословие», составленное в 60-х годах XVI в., называло Ивана IV надеждою всего христианского мира.³⁴

Итак, включенная в роспись Архангельского собора галерея условных княжеских портретов всеми ее особенностями и главным своим замыслом очень напоминает общие черты построения «Степенной книги», ее основную идею. Здесь, как и в «Степенной книге», реально ощущаются те золотые ступени, что ведут святых князей в царство небесное,³⁵ представлен тот же «государственный парад».³⁶ Стенопись московского некрополя отличают черты так называемого идеализирующего биографизма, характерного явления в русском искусстве середины XVI в.³⁷

На построении живописной схемы Архангельского собора, безусловно, сказалось влияние такого крупнейшего литературного труда житийного жанра, как «Великие четьи миней» митрополита Макария, к которым в свою очередь по своему агиобиографическому характеру и происхождению вплотную примыкает «Книга Степенная царского родословия».³⁸ Известно, что в непосредственной связи с созданием «Великих четьих миней» находилось составление житий новых русских святых, число кото-

³² ПСРЛ, т. X, СПб., 1885, стр. 42.

³³ А. С. Орлов. Древнерусская литература XI—XVII. М.—Л., 1945, стр. 290.

³⁴ М. Н. Тихомиров. Исторические связи русского народа с южными славянами. — В кн.: Славянский сборник. М., 1947, стр. 192—195.

³⁵ Д. С. Лихачев. Человек в литературе Древней Руси. М.—Л., 1958, стр. 109, 111.

³⁶ Там же.

³⁷ Там же.

³⁸ Н. К. Гудзий. История древней русской литературы. М., 1953, стр. 311.

рых значительно превысило всех канонизированных прежде русских чудотворцев. Часть этих новых житий — княжеские. Они, по выражению академика А. С. Орлова, «особенно замечательны тенденцией москов-



Рис. 1. Князь Андрей Иванович Старицкий. Надгробное изображение. Стенопись. XVI в. (Архангельский собор Московского Кремля).

ского расцвета», и это было не чем иным, как созданием «национального олимпа Московского государства». ³⁹ На помощь этих «великих светильников» уповал еще молодой Иван IV. «Великих новых чудотворцов молитвами начахом правити царство свое», — провозгласил царь Иван в 1551 г. ⁴⁰ В росписях Архангельского собора среди традиционного состава святых и

³⁹ А. С. Орлов. Древнерусская литература XI—XVII вв., стр. 286—287.

⁴⁰ Стоглав, стр. 46.

благоверных большая группа «подвижников добродетели», канонизированных в середине XVI в. Это русские князья: Константин, Давид (он же Петр) и Феврония Муромские, Всеволод Псковский, Александр Невский, Василий и Константин Ярославские, Петр Ордынский, ростовский чудо-



Рис. 2. Савва и Симеон, сербские чудотворцы. Стенопись. XVI в.
(Архангельский собор Московского Кремля).

творец, Игнатий Углицкий. По своему значению и смыслу вплотную к ним примыкают изображенные в алтарной части собора русские святители. Почти половина их была канонизирована в 1547—1549 гг. Это Иоанн Новгородский, Никон Радонежский, Яков Ростовский, Зосима и Савватий Соловецкие, митрополит Иона. Среди новых чудотворцев — и местно чтимые святые Прокопий и Иоанн Устюжские. Всего среди настенных изображений более двух десятков князей и благоверных, принадлежавших в XVI в. к новым святым.

Все показанные в соборе старые и новые чудотворцы (и князья, и святители) представлены как оберегатели и защитники царствующего дома, самодержавного государства. Примечательно, что большинство русских святых, упоминаемых в официальных документах начала 60-х годов XVI в., входит в роспись собора. Например, в «Соборной грамоте о белом клобуке» 1564 г. в сжатой формуле перечисляются девять наиболее почитаемых русских святых.⁴¹ Из них только одного нет в стенописи собора. В посольских речах царя Ивана 1553 г., посвященных крупнейшему событию Ливонской войны — взятию Полоцка, подчеркивалось, что «бог милосердие свое великое показал царю и великому князю, вотчину его, город Полтеск совсем в руки ему дал», якобы благодаря молитвам святым, «иже в Рустей земли возсиявшим».⁴² Там перечисляется 28 святых, из них 18 вошли в схему росписей собора. В стенописи можно выделить группу чудотворцев, которых Иван Грозный не раз называл своими прямыми покровителями или патронами своего рода. Так, Михаил Клопский, «сродник» московских великих князей первой половины XV в.,⁴³ изображенный в алтаре, был прославлен церковью как пророк, предсказавший рождение Ивана III и падение Новгорода Великого от руки этого князя.⁴⁴ С молениями Кириллу Белозерскому связывалось избавление Ивана IV от «огневой» болезни в 1553 г.⁴⁵ Рождение Ивана IV, как известно, объяснялось помощью Сергия Радонежского,⁴⁶ который поэтому считался первым патроном царя после Иоанна Предтечи.

Культом одного из наиболее почитаемых Иваном Грозным святых, князя Федора Ярославского, приобретал в годы исполнения архангельских росписей особый смысл. Князь Федор с сыновьями изображен на видном месте, на столпе, возле западного входа. Еще удобнее для обозрения их образы написаны снаружи здания, на западной паперти: они включены в группу святых, которые смотрят прямо на зрителя, направляющегося в собор.⁴⁷ Такой повтор и вынос святых на передний план, на наш взгляд, не случаен, хотя иконография князя Федора с сыновьями во второй половине XVI в. была уже разработана и их изображения были распространены.⁴⁸ Во-первых, имя Федора Ярославского, как одного из покровителей царя, не раз упоминается в послании Грозного изменнику Курбскому 1564 г. Говоря о его «помощи» в исцелении от болезни Анастасии Романовны («царицу нашу от врат смертных воздвиг же»), царь прямо называл его своим покровителем: «... та же и ныне способника уповаем ему быти нам паче».⁴⁹ Во-вторых, и это гораздо важнее, Иван Грозный упоминал о «святых» делах князя Федора в пику своему идейному и политическому противнику, потому что последний принадлежал к роду Федора Ярославского,⁵⁰ а, как утверждал царь Иван, этот недостойный потомок святого князя претендовал на роль «ярославского владыки».⁵¹ Так культ одного из патронов царя превращался в эффектное оружие политической

⁴¹ АИ, т. 1, СПб., 1841, стр. 331.

⁴² Там же, стр. 320—321.

⁴³ Н. Барсуков. Источники русской агиографии. СПб., 1882, стр. 365.

⁴⁴ ПСРЛ, т. VIII, СПб., 1859, стр. 108.

⁴⁵ Там же, т. XIII, ч. I, СПб., 1904, стр. 231—232.

⁴⁶ Там же, ч. II, СПб., 1906, стр. 414.

⁴⁷ К сожалению, красочный слой изображения почти полностью утрачен.

⁴⁸ Например, шитый покров 1501 г. (ГИМ), изображения в Благовещенском соборе 1508 г. и в Свяязском Успенском соборе 1561 г.

⁴⁹ Послания Ивана Грозного, стр. 59—60.

⁵⁰ Там же.

⁵¹ Там же, стр. 10, 72, 126, 583; а также см.: А. А. Зимин. Опричнина Ивана Грозного. М., 1964, стр. 122.

борьбы. Значит, близкое к зрителю размещение изображений князя Федора с сыновьями могло служить верным напоминанием людям и об измене Курбского, и о широко распространявшемся в те годы «кусательном» послании Грозного. Небезынтересно вспомнить, что это первое письмо перебежчику (от 5 июля 1564 г.), по определению А. А. Зимина, было своеобразным «манифестом», всем своим содержанием предвещавшим Опричнину, а побег Курбского, совершенный в начале того же года, сыграл роль ускорителя в проведении задуманных опричных реформ.⁵² Таким образом, выделение князя Федора с сыновьями в стенописи царского некрополя, исполненной в годы великих потрясений и перемен, можно рассматривать как один из примеров реальной связи живописи собора с идеями опричных преобразований.

Отголоски ожесточенной борьбы Ивана Грозного за утверждение самодержавия, пожалуй, наиболее отчетливо слышатся в сохранившихся с XVI в. росписях усыпальницы Грозного (в так называемом дяконнике собора).⁵³ Особый интерес представляет изучение их литературной основы (здесь иллюстрированы, например, притча о богатом и бедном Лазаре, житие Уара, Клеопатры и Иоанна), но это входит в задачи специальной работы. Вспомним лишь о двух слитных воедино композициях, которые, как нам кажется, непосредственно связаны с литературой грозненского времени. Это картина, напоминающая летописный рассказ о смерти Василия III («Прощание князя с семьей»), и изображение суда неправедного, символизирующего пагубное правление бояр при юном Иване IV.⁵⁴ Воспоминания об этом периоде были тягостны не только для царя. Они долго были живы в различных слоях общества. Известно, например, какое смятение и борьбу вызвала в придворных кругах лишь угроза возможного повторения подобной политической ситуации в 1553 г. Изображения в грозненской усыпальнице близки не только к высказываниям Ивана IV об этом тяжком безвременьи на Стоглавом соборе или в полемике с Курбским. Они отражают официальную литературную версию о событиях 30—40-х годов и, пожалуй, особенно тесно связаны с Повестью о московском пожаре 1547 г., созданной по заказу митрополита Макария и ставшей потом одним из источников при составлении «Степенной книги».⁵⁵ Кисть художника как бы вторит слову обличителя нестроений. Здесь, как и в Повести, «бояре и вельможи вси видяще самодержьца наследника царствию юна суща и яко благополучно и самовластно себе время видяще и изволиша собрать себе множество имения, . . . и нача в них быти самолюбие и неправда. . . и воздвигоша крамолу велию, желая себе властолюбия».⁵⁶

Одним из существенных свидетельств несомненной связи живописи Архангельского собора с древнерусской литературой служит включение в схему росписей героев таких известных тогда произведений, как Повести о Константине Муромском и его чадах, о Меркурии Смоленском, о Петре царевиче Ордынском, о Петре и Февронии Муромских, причем для авторов стенописи они, как правило, не представляли собой отвлеченные образы далекого прошлого. Например, память о Петре и Февронии Муромских составляла предмет особой заботы царя Ивана, особенно в связи с взятием Казани.⁵⁷ Вполне вероятно, что представленный в Повести об-

⁵² А. А. Зимин Опричнина Ивана Грозного, стр. 119—120.

⁵³ Подробнее об этом см.: Е. С. Сизов. Датировка росписей. . . , стр. 167—170.

⁵⁴ Там же, стр. 168—170.

⁵⁵ А. А. Зимин. И. С. Пересветов и его современники. М., 1958, стр. 86, 91.

⁵⁶ Там же, стр. 90.

⁵⁷ ПСРА, т. XIII, ч 2, стр. 489.

раз идеального князя, «истинною и кротостию, а не яростию» управляющего, противопоставленный неистовым боярам, когорые, «аки пси лающе», прогоняют Петра и Февронию,⁵⁸ был особенно близким и понятным всем сторонникам укрепления единовластия.⁵⁹ Тем более не могло не быть злободневным появление этого образа в стенописи кремлевского храма в середине 60-х годов XVI в. Как должны были слиться воедино в сознании современников события конца 1564—начала 1565 г. (инсценированный уход Ивана Грозного от дел своего царства) и слова Повести, рассказывающие об уходе Петра и Февронии из града и мольбе людей об их возвращении: «Приидоша же вельможа от града Мурома, ркуще: „Господи княже, от всех вельмож и ото всего града приидохом к тебе, да не оставиши нас сирых, но възвратиши на свое отечествие“!»⁶⁰

Итак, рассмотренные здесь некоторые особенности живописной схемы Архангельского собора (подбор княжеских портретов, новых русских чудотворцев, сербских святых, включение отдельных сюжетных композиций) достаточно убедительно раскрывают стремление авторов схемы поставить монументальную живопись на службу государственным идеям, подчинить отдельные части росписей одной мысли — идее укрепления единовластия. Отсюда и переключка живописи собора прежде всего с теми литературными памятниками, которые создавались в XVI в. для идеологического обоснования московского самодержавия. Это были произведения, вышедшие из круга митрополита Макария (включая и «Степенную книгу», исполненную его последователем митрополитом Афанасием). В ходе изучения архангельских росписей все больше обнаруживается влияние самого Грозного на их сюжетное построение. И в общем идейном замысле, и в частностях схемы — всюду слышен отзвук на его страстное живое слово. При исполнении росписей одного из главных царских храмов был использован богатый арсенал средств (старые и новые литературные источники), для того чтобы наполнить традиционную живописную схему новым идейным содержанием.

⁵⁸ М. О. Скрипиль. Повесть о Петре и Февронии (тексты). — ТОДРЛ, т. VII, М.—Л., 1949, стр. 238, 243.

⁵⁹ Об этом см.: А. И. Клибанов. Повесть о Петре и Февронии как памятник русской общественной мысли — ИЗ, т. 65, М., 1959, стр. 307—308.

⁶⁰ М. О. Скрипиль. Повесть о Петре и Февронии, стр. 241—242.

В. В. ФИЛАТОВ

Икона с изображением сюжетов из истории Русского государства

Иконы с клеймами житий, обрамляющих изображение почитаемого святого, являют собой не что иное, как лицевое житие, скупо оснащенное текстом. Подобного типа иконы помещали в церквях в местном ряду иконостаса или внизу стен и столбов. Рассчитаны они были на популяризацию средствами изобразительного искусства подвигов канонизированного лица и приписываемых ему чудес. Одним из наиболее почитаемых русских подвижников был Сергей Радонежский. В настоящее время известно 12 икон с клеймами жития Сергия.¹ Сравнительно с популярностью его почитания это число представляется необычайно малым. Наибольшую популярность и самостоятельность в иконографии Сергия получил сюжет «Явления Богоматери Сергию». В иконах же, иллюстрирующих «Житие», этот сюжет бывает представлен в одном из клейм.

При рассмотрении тематики клейм в иконах «Сергия с клеймами жития» наблюдается определенный подбор их. Есть сюжеты, обязательно присутствующие на всех иконах; к ним относятся Рождение младенца, Получение отроком Варфоломеем книжного разума, Изгнание бесов молитвами, Посвящение Сергия в священники, Изведение источника в монастыре, Воскрешение отрока, Исцеление слепого епископа, Явление Богоматери, Видение во время литургии, Преставление или погребение Сергия, Обретение мощей. Другие же сюжеты из списков «Жития Сергия» извлекаются заказчиками и изображаются художниками по выбору. В одних иконах особенно обращается внимание на исцеление болезней. В этом отношении следует особо выделить икону XVII в., происходящую из церкви Зосимы и Савватия при больничных палатах Троицкой лавры. Такие же важные в жизни Сергия и в судьбе Русского государства сюжеты, как Благословение Дмитрия Донского на борьбу за освобождение России от ханского ига (на Куликовскую битву) или примирение князей, встречаются только на единичных иконах. Одиннадцать из двенадцати известных икон «Сергия с клеймами жития» написаны по тексту, составленному Епифанием в первой половине XV в., переработанному и дополненному Пахомием Логофетом в середине XV в., и только одна икона написана по «Житию Сергия», составленному келарем Троицкого монастыря Си-

¹ Пять икон находятся на территории Загорского историко-художественного музея-заповедника и относятся они ко времени, начиная с конца XV до конца XVII в.; две иконы хранятся в Гос. Третьяковской галерее (№ 12735 происходит из Высоцкого Серпуховского монастыря и № 12123 — из собрания И. С. Остроухова), одна икона в Гос. Русском музее (поступила из собрания Н. П. Лихачева); одна икона в Ярославском историко-художественном музее-заповеднике (публикуемая); одна — в Дмитровском краеведческом музее и одна — в Костромском музее-заповеднике; одна — в Успенском соборе Московского Кремля.

моном Азарьиным (рис. 1). Икона эта, принадлежащая Ярославскому историко-художественному музею-заповеднику, единственная из всех известных, имеет 24 клейма, обрамляющих средник. В нем по сторонам фигуры Сергия, на фоне, изображено еще семь сюжетов, а внизу, под рядом житийных клейм, добавлена доска с изображением Куликовской битвы.² Кроме сюжетной стороны выбранных тем для иконы, непосредственная связь ее с «Житием», написанным Симоном Азарьиным, подчеркнута номерами глав, которые художник ставит после каждой поясняющей изображение надписи.

«Житие Сергия» Симоном Азарьиным было написано и напечатано в 1646 г.³

В издании этом помещены жития Сергия, Никона Радонежских и Саввы Сторожевского. «Житие Сергия» имеет 99 глав: первые пятьдесят три главы напечатаны по редакции Пахомия Логофета, остальные сорок шесть глав написаны Симоном Азарьиным. Принадлежность первых пятидесяти трех глав перу Епифания Премудрого и Пахомия Логофета подтверждает концовка главы 53: «Сия же аз смиренный таха иеромонах Пахомий писах, яко пришедшу ми во обитель святого и видех чюдеса бывающая от раки богоносного отца. Уведовав же и ина от самого ученика блаженного, иже многа лета, паче же от самого возраста юннаго живша со святым, глаголю же Епифания, известно ведуща блаженного, иже по ряду сказоваше и мало что написа zde о рождении и о возрасте его и о чюдотвореных, о житии же и о преставлении свидетельствующим мне. . . Сия же написах, яко да не забвению предана будут от нерадения нашего в последния сия времена».⁴

Кроме этого, авторство Симона Азарьиных следующих глав, убедительно доказано С. Смирновым⁵ и С. Ф. Платоновым.⁶ Личность Симона Азарьиного и интересующий нас труд в общих чертах достаточно полно охарактеризованы В. Ключевским.⁷ Азарьин происходил из слуг княгини Мстиславской, постригся в монахи. «Вероятно, в монастыре приобрел он книжное образование и литературный навык. Он оставил много собственноручных рукописей и несколько произведений, дающих ему место среди хороших писателей древней России. Его изложение, не всегда правильное, но всегда простое и ясное, читается легко и приятно, даже в тех обязательно-витиеватых местах, где древнерусский писатель не мог отказать себе в удовольствии быть невразумительным. По воле царя Алексея Михайловича Симон приготовил к печати житие преп. Сергия, написанное Епифанием и дополненное Пахомием, подновив слог его и прибавив к нему

² В. В. Филатов. Изображение «Сказания о Мамаевом побоище» на иконе XVII в. — ТОДРЛ, т. XVI, М.—Л., 1960, стр. 397—408.

³ «Начата же бысть печатати сия богодухновенная книга, преподобных чюдотворцев Сергия и Никона службы и жития их и о чюдесех списания, в лето 7154-е месяца августа, в 11 день на память положения честнаго пояса пресвятяты богородицы в Халкопратии. Совершена же бысть в лета 7155 го месяца ноемвория в 27 день, на память святого мученика Иякова Перскаго. . .».

⁴ Книга жития преподобного отца Сергия Радонежского чюдотворца и учеников его Никона и Саввы Стороженского. М., 1646 (далее: Азарьин. Житие), лл. 118 об.—119.

⁵ См.: ВОИДР, 1851. кн. X (далее: Временник), где впервые опубликовано было Предисловие Троицкого келаря Симона Азарьиного к сказанию о новоявленных чюдесах преп. Сергия», написанное им в 1653 г., т. е. через семь лет после печатного издания «Жития».

⁶ С. Ф. Платонов. Книга о чюдесах пр. Сергия. Творение Симона Азарьиного. — ПДП, т. LXX, СПб., 1888 (далее: ПДП, т. LXX).

⁷ В. Ключевский. Древнерусские жития святых как исторический источник. М., 1871 (далее: В. Ключевский. Древнерусские жития. . .).

ряд описанных им самим чудес, которые совершились после Пахомия в XV—XVII в. Эта новая редакция вместе с житием игумена Никона, похвальным словом Сергию и службами обоим святым напечатана была в Москве в 1646 г. Но мастера печатного дела отнеслись с недоверием к повести Симона о новых чудесах, напечатали из нее 35 рассказов, некоторые неохотно и с поправками».⁸

Всего при составлении «Жития Сергия» Симон Азарьин дополнил 46 глав, из которых 30 оригинальные тексты Азарьина и 16 глав являются извлечениями из различных источников. В число этих глав входят как раз наиболее интересующие нас сюжеты, связанные с иконой Ярославского музея-заповедника. Это главы о рождении Василия III, осаде города Опочки, присоединении горных черемис и основании г. Свияжска, покорении Казанского ханства, осаде Троицкой лавры и Москвы, т. е. это те самые главы, которые, по словам Азарьина, он заимствовал в древних письменах: «...от летописных книг избравше и от книги осадного сидения самого того Сергиевы обители» Авраамия Палицына.⁹ Сохраняя неприкосновенность Пахомиевой редакции «Жития», Азарьин не дополняет те скудные сведения, которые связывали деятельность Сергия с историей Куликовской битвы. Вероятно, это и послужило причиной того, что художник, написавший интересующую нас икону, упускает такой важный исторический сюжет, как Куликовская битва. Оплосность эта спустя несколько лет была обнаружена каким-то любителем истории и написана на доске, прикрепленной снизу к основному произведению.

Попытаемся раскрыть источники, которые привлек Симон Азарьин для составления интересующих нас глав, следуя принятому автором порядку их изображения на иконе.

Глава 54 — «Чудо о чудесном зачатии и о рождении великого князя Василия Ивановича всея Руси самодержца» — вся выписана из глав 16-й и 5-й пятнадцатой степени «Степенной книги»¹⁰ почти без изменений. Симон Азарьин внес незначительные перефразировки в отдельные выражения и изменил транскрипцию некоторых слов, сообразуясь с грамматическими правилами и литературным стилем своего времени, а также сделал перестановку одной фразы на другое место, что получилось, возможно, от пропуска во время переписки.

«Житие» Азарьина

И отгуду исходящи ей во удоль, иже близ самые обители, и внезапно зрит очевидно в стретение грядуща священнолепна инока, имуща в руках своих отроча младо. И позна его по образу быти, преподобнаго чудотворца Сергия. Приближшу же ся ему к ней и напрасно вверже в недра, великой княгине и абие невидим бысть (л. 120 об.—121)

Степенная книга

Оттуда же исходящу ей во удоль, иже близ самая обители, и внезапно зрит очивесть во стретение грядуща священнолепна инока, его позна по образу быти преподобнаго чудотворца Сергия, имуща в руке отроча младо, мужеск пол, его же напрасно вверже в недра великой княгине и абие невидим бысть (стр. 555)

Несколько строк окончания 54-й главы, сообщающие краткую родословию Софии Палеолог, взяты Азарьиным из главы 5-й той же пятнадцатой степени.¹¹ Только одна фраза родословия великого князя Ивана Ва-

⁸ Там же, стр. 350, 351.

⁹ Временник, стр. 6.

¹⁰ ПСРЛ, т. XXI, ч. 2, СПб., 1913, стр. 555. Текст совпадает полностью с Никуновской летописью по Шумиловскому списку (ПСРЛ, т. XII, СПб., 1901, стр. 191). Близость эта не случайна, так как «Степенная книга» составлена, как известно, на основании летописей и хронографов.

¹¹ ПСРЛ, т. XXI, ч. 2, стр. 542.

сильевича, доведенная Азарьиным до прадеда его, «достохвального великого князя Дмитрия Ивановича, еже преславно и пресветлу победу показавшего за Доном на безбожного и злочестивого царя Мамаю», с которой начинается 54-я глава, написана, вероятно, самим Азарьиным. Сама же легенда «о чудесном» рождении великого князя Василия как устное предание возникла, вероятно, в период между 1490 и 1505 гг., в разгар борьбы за престолонаследие, чтобы оправдать притязания на великое княжение второго сына московского князя, рожденного от брака с Софией Палеолог. Особенно она разгорелась после смерти (в 1490 г.) первого сына Ивана, рожденного от княгини Марии, дочери тверского князя Бориса Алексеевича, когда большинство бояр стояло за назначение наследником не сына Василия от Софии Палеолог, а его внука Дмитрия, сына умершего князя Ивана. Борьба эта в 1498 г. привела к поражению партии Софии Палеолог, и законным наследником был признан внук великого князя Дмитрий Иванович, но уже в 1499 г. сын Софии Палеолог Василий Иванович был пожалован великим князем Новгородским и Псковским. В 1502 г. Дмитрий Иванович был отстранен от власти и единственным великим князем остался Василий Иванович.¹² Как известно, в России было принято все великие события озаменовывать вкладом в чтимые монастыри. В ризнице Троице-Сергиевой лавры в настоящее время хранится драгоценная шитая пелена, пожертвованная Софией Палеолог в 1499 г., вероятно, в память названных выше событий, закрепивших в некоторой степени положение партии Софии Палеолог.¹³ Для усиления престижа претендента на Московский великокняжеский стол к византийской его генеалогии было дополнено еще «божественное зачатие», воплощенное от призрака Сергия, якобы явившегося Софии Палеолог. Одновременно была создана доктрина «Москва — третий Рим». Она популяризовалась не только посредством литературных легенд, подобных «Сказанию о чудесном зачатии и рождении великого князя Василия Ивановича всея России самодержца». Были привлечены также средства изобразительного искусства — живописи. Идея эта определила содержание ряда монументальных росписей первой половины и середины XVI в. Ею проникнуты были росписи Золотой палаты кремлевского дворца (1547—1552 гг.)¹⁴ и существующие ныне росписи стен Смоленского собора Новодевичьего монастыря в Москве (1526—1530),¹⁵ а также иконы «Церковь воинствующая».

Автором легенды о чудесном зачатии и рождении является, вероятно, митрополит Иосаф, бывший игумен Троице-Сергиевой лавры.¹⁶ В Нико-

¹² ПСРЛ, т. XII, стр. 246, 249, 255.

¹³ На пелене вышита серебром следующая летопись: «Лета 7007 создана сия пелена при благоверном и Великом князе Иване Васильевиче Всея Руси и при его сыне Великом князе Василье Ивановиче и при Архиепископе Митрополите замышлением и повелением Царевны Царгородския, Великою княгинею Московскою Софиею Великому князю Московскому. Молилася Троице живоначальныя и Сергию Чудотворцу и приложила сию пелену» (А. В. Горский. Историческое описание Свято-Троицкой Сергиевой лавры. — ЧОИДР, 1878, кн. 4, стр. 42). Пелена в настоящее время находится в экспозиции Загорского историко-художественного музея-заповедника.

¹⁴ Золотая палата разобрана была в XVIII в. Описание содержания ее росписей составлено в 1672 г. художником Симоном Ушаковым и подъячим Клементьевым. См.: С. Бартенев. Московский Кремль в старину и теперь. Кн. II. М., 1916, стр. 192.

¹⁵ Л. С. Ретковская. Смоленский собор Новодевичьего монастыря. М., 1954, стр. 19 и 23.

¹⁶ Митрополит Московский Иосаф (Скрипицын) умер 27 июля 1555 г. С 1529 по 1539 г. был игуменом Троице-Сергиевой лавры. В 1539 г. партией Шуйского был возведен в сан митрополита, в 1542 г. был свергнут со святительского престола и

новской летописи, следом за ней в «Степенной книге» и «Житии Сергия» Симона Азарьина сказано, что «сия же повесть явлена бяше митрополитом Иосафом всея Руси, еже он слыша от уст самого великаго князя Василия Ивановича, всея Руси самодержьца». Василий III умер в 1533 г., когда Иосаф был еще игуменом Троице-Сергиевой лавры; запись и литературная обработка сообщенной им дворцовой легенды была, вероятно, сделана до 1542 г.

Верхний левый угол средника интересующей нас иконы художник посвятил именно этому дополнению в «Житие Сергия», сделанному Симона Азарьиным. Над композицией имеются следующие надписи: «Чюдо о чудесном зачатии и о рождении великаго князя Василия Иоанновича // всея Руси самодержьца // глава 54» и рядом строка в строку на продолжении тех же линеек (чтобы не спутать тексты, между ними поставлены кресты) следующий текст: «+ о видении ангела служаща с блаженным // Сергием глава 51; + и о видении // божественного // огня глава 31».¹⁷

Под этими названиями трех глав изображена справа вверху, на фоне зеленого лесистого холма, группа женщин в белых апостольниках, сопровождающая Софию Палеолог, одетую в парадную женскую одежду с золотым плечьем, на голове, поверх белого платка, золотой короной. Перед ней стоит преподобный Сергий, в руках, устремленных к Софии, держит младенца, окутанного в белые одежды. Правее этой группы за красной крепостной стеной и воротами изображен белый пятиглавый собор, внутри которого над престолом, перед иконой «Богоматери умиление», стоит Сергий в священническом облачении и держит в руках потир, над которым огонь. За Сергием стоит ангел и священник. Над головами Сергия и ангела нимбы. Позади этой группы два монаха. Правее над воротами монастыря с одноглавой надвратной церковью изображен Сергий в монашеских одеждах, беседующий с двумя монахами. Ниже, под монастырской стеной, на зеленом фоне холма сидит София Палеолог, засунувшая левую руку за пазуху одежды, как бы ищущая там младенца, вложенного в лоно. Кругом нее в смятении сгрудились женщины ее свиты. Сгруппировав сюжет чуда о зачатии с явлением божественного огня Сергию во время служения литургии, художник или заказчик усиливает чудесность и необычайность рождения московского царя Василия Ивановича.

Остановимся на следующей, 55-й главе «Жития Сергия» Симона Азарьина «Чюдо преподобнаго Сергия чудотворца о преславней победе на Литву у града Опочки». Сравнение текста этой главы с текстом 11-й главы шестнадцатой степени «Степенной книги» показало, что в 55-й главе имеются странные сокращения, вряд ли сделанные самим Сином Азарьиным. Исключены два отрывка, непосредственно связанные с именем Сергия, и все связанное с именем воеводы князя Александра Владимировича Ростовского,¹⁸ который фактически обеспечил

гослан сначала в Кирилло-Белозерский, а затем в Троице-Сергиев монастырь (см.: Русский биографический словарь, Ибак—Ключарев, СПб., 1897, стр. 292—293).

¹⁷ Здесь и далее курсивом выделены слова, не сохранившиеся в надписях и восстановленные согласно текстам источников.

¹⁸ «Изымани (пленные, — В. Ф.) же людие поведаху сице: „Мы убо егда обстояхом град сей и многжды видехом на стрельнице града сидяща мниха. Мы же изо многих пушек и с пищалей стреляхом на него, и ничто же вреди его. И ужас объят нас, и сами побежени быхом“»; и второй отрывок: «...на него же посла нам на помощь угодника своего, великаго чудотворца Сергия и всех святых» (ПСРЛ, т. XXI, ч. 2, стр. 594).

победу над осаждавшим город врагом.¹⁹ Это понятно: Симон Азарьин исключает фактического организатора победы с целью возвеличения чуда Сергия и его имени. Но исключение отрывков легенд, связанных с чудесами Сергия, можно объяснить только тем, что сделали это печатники, которые, как известно, исключили много глав, а остальное напечатали с сокращением. Своим содержанием глава связана с героической обороной города Опочки в 1517 г., которая является эпизодом войны, начатой Василием III в 1513 г. Результатом этой войны, которую вело Московское государство с целью укрепления своих западных границ путем отвоевывания русских территорий, входивших в это время в состав Великого княжества Литовского, было возвращение города Смоленска в 1514 г. и других западных областей. Временем возникновения легенды и литературной ее обработки можно считать период с 1516 г. до середины XVI в., когда митрополитом Макарием была завершена «Степенная книга», ибо в другие летописные своды эта легенда не вошла.

Из изложенного выше следует, что Симон Азарьин в качестве первоисточника пользовался списком «Степенной книги», из которой он выбрал легенды, связывающие имя Сергия Радонежского с некоторыми историческими событиями. На интересующей нас иконе следует в середине средника, под сценой «чудесного зачатия Василия Ивановича», на фоне желтого (охристого) холма, восьмистрочная надпись: «Чюдо преподобного Сергия преславней // победе на литву у града Опочки // тогда в видении сна // жене некоей явися // святыи Сергий и каза // есть камении // много в земли у церкви // глава 55» (рис. 2).

Художник изобразил каменную стену осажденной крепости и белый одноглавый собор. Над собором сбоку изображено внутреннее пространство дома. На белых постелях, под красным покрывалом, положив голову на руку, лежит женщина. Перед ней полуфигура Сергия в монашеском одеянии с жестом рук разговаривающего человека. Справа от собора та же женская фигура в белом апостольнике стоит за грудой камней и как бы разговаривает со стоящим около нее мужчиною. Слева от собора толпа. Впереди ее четыре фигуры юношей, бросающие со стен большие камни. Под стеной воины, лезущие по осадным лестницам и падающие с них под ударами камней. На переднем плане справа стреляющий из лука в город воин.

Следуя дальше по тексту «Жития Сергия», написанного Симоном Азарьиным, остановимся на 56-й главе, которая названа «О Свяжском граде сказание». Как показало сравнение текстов, Азарьин пользовался для этой главы уже не «Степенной книгой», текст которой совершенно расходится с изложением этой главы, а Казанским летописцем. Самыми близкими из опубликованных текстов списками Казанского летописца к варианту, которым пользовался Азарьин, являются так называемый «Соловецкий список»²⁰ и список, принадлежавший В. Н. Перетцу.²¹ Но оба эти списка более близки между собой, чем каждый из них к изло-

¹⁹ Князь Александр Владимирович Ростовский был одним из выдающихся полководцев начала XVI в. В 1517 г. под его предводительством был сделан быстрый поход из Великих Лук к Опочке. Он был украшен пальмою победы, одержанной в трех местах близ стана Константина Острожского над литовцами, богемскими и немецкими наемниками и новой ратью, посланной Сигизмундом к Острожскому (Ярославские губернские ведомости, 1850, № 7, стр. 64).

²⁰ Соловецкий список происходит из Анзерского скита, написан скорописью XVII в., издан Г. Э. Кунцевичем (ПСРА, т. XIX, СПб., 1903).

²¹ Список В. Н. Перетца опубликован Г. Н. Монсеевой (Казанская история. М.—Л., 1954).



Рис. 2. Хождение Софии Палеолог в Троицкую лавру, служение Сергием литургии, осада города Опочки. Деталь средника иконы «Сергий Радонежский с житием». XVII в. (Ярославский музей, инв. № И-394).

жению 56-й главы. В обоих списках имеется похвала любви Сергия к Свяязску, проявляемая якобы им в различных чудесах. Фрагмент этот, например в «Соловецком списке», занимает почти целую страницу 59-го листа.²² Если бы у Азарьина был список с подобным включением, то он как агиограф Сергия безусловно его бы использовал, фактические же данные, имеющиеся в обоих списках, в некоторых местах бывают сходны с данными, упоминаемыми Азарьиным, а также имеют и некоторые разночтения. Например, в 56-й главе сообщается о построении в городе Свяязске при его основании деревянной соборной церкви; это соответствует списку В. Н. Перетца и не соответствует «Соловецкому списку», в котором говорится о построении каменного собора; у Азарьина число стрельцов в улусах черемисов, так же как и в «Соловецком списке», сорок тысяч, а в списке В. Н. Перетца двенадцать тысяч и т. д.

В классификации списков по редакциям, предложенной Г. Н. Моисеевой, глава эта в Казанской истории (30-я) имеется в обеих редакциях (первой и второй), так как вторая редакция не является переработкой всей Казанской истории, а написана заново только с 50-й главы, все первые 49 глав идентичны.²³ Таким образом, мы можем считать, что в данном случае через изложение Азарьина мы сталкиваемся с переработкой первой редакции Казанской истории, написанной в 1564—1565 гг. Одновременная его близость и отличие сохранившихся до нашего времени списков свидетельствует о том, что список, которым пользовался Азарьин, или не сохранился, или еще неизвестен современным исследователям древнерусской литературы. В этой главе повествуется об основании и чрезвычайно быстром строительстве города Свяязска в 1551 г.: «Не во многи дни поставиша град велик и украшен зело».²⁴ Это необычайно быстрое строительство города за тридцать восемь или сорок шесть дней²⁵ было осуществлено за счет того, что на ладьях из Белозерских лесов по Волге были привезены готовые срубы, из которых построена одна часть города, другая же его часть была построена из леса, срубленного на месте основания города. Об этом кратко и вразумительно сказано в «Царственной книге»: «Город же ... сверху привезен, на половину тое горы стал, а другую половину воеводы и дети боярские своими людьми тотчас зделали, велико бо бяше место, и совершили город в четыре недели».²⁶

В 56-й главе «Жития», вслед за описанием основания города, очень подробно описаны топографические особенности местности.

Большой исторический интерес представляет сообщение о добровольном присоединении к России горных черемис, которые представляли собой добрую половину Казанского ханства. В завершение главы автор Казанской истории, а за ним и Симон Азарьин сообщают о том, что все это было предзнаменовано чудом Сергия Радонежского, тень которого якобы явилась за шесть лет в этих краях и ознаменовала место основания города.

²² ПСРЛ, т. XIX, стлб. 62—64.

²³ Казанская история, стр. 22.

²⁴ Азарьин. Житие, л. 123.

²⁵ Начато строительство было по списку «Соловецкому» 24 мая, по списку В. Н. Перетца — 16 мая и по обоим спискам окончено 30 июня (Казанская история, стр. 87).

²⁶ ПСРЛ, т. XIII, вторая половина, СПб., 1906, стр. 466; Н. М. Карамзин в «Истории государства Российского» (т. 8, СПб., 1817, стр. 121) пишет: «Стены и церкви, срубленные в лесах углицких, были посланы на судах Волгою». Об этом же в Казанской истории сказано: по Волге «везуци с собою готовый град древяный на великих лодьях белозерских» (Казанская история, стр. 87).

В правом верхнем углу средника иконы в три строки по золотому фону надпись: «О свияжском граде сказание в лета 7059-го мая 16 день в субботу 7-ю по пасце // от царя и великаго князя Иоанна Василиевича посланы воеводы // с Шихаалем царем касимовским глава 56». Художник изобразил топографию местности, согласно описанию, взятому Симоном Азарьинным из Казанского летописца, где сказано: «Место же то таково, идеже поставися град: прилежаху бо к нему, подале от него превысокия горы, и лесом верхи своя покрывающе, и стремнины глубокия, и дебри, и блата; и близ же града об едину страну озеро мало, имеюще в себе воду сладку и рыб всяких много малых, довольно на пищу человеком, и из него же округ града течет Шука-река, и, мало шед, въ течет в Свиягу-реку».²⁷ Художник нарисовал охрой и зеленой краской горы с деревьями, между которых озеро и река Шука. За рекой двое юношей рубят деревья для строительства города, а слева, на фоне зеленых гор, написаны трое юношей-охотников, один убегает, а двое из луков стреляют в монаха (Сергия), простершего руку над изображенным ниже городом Свияжском. За фигурой Сергия просматриваются разлинованные графьей (процарапанные по левкасу) линии для надписи, но поясняющего текста художник здесь писать не стал. Ниже изображение реки Шуки, справа от города на зеленом фоне еще группа из трех юношей, рубящих деревья, и бояре, дающие им распоряжение о рубке леса и строительстве города (рис. 3). На фоне всех этих изображений, как бы тонущих в темно-зелено-коричневых тонах, выделяются на фоне светло-коричневатой горы хоромы наместника с белой церковью за ними и острыми верхами домов и церквей.²⁸ Внутри хором, на золотом троне, восседает наместник московского царя Шиг-Алей — царь касимовский. Художник изобразил молодого мужчину с короткой окладистой бородой. На голове у него корона, в правой руке скипетр. За тронем его свита — воеводы.²⁹ Перед ним толпа, вероятно, черемисы,³⁰ во главе которой боярин или воевода из свиты Шиг-Алея. На его плечи накинута шуба с длинными рукавами, жестом рук и головы он обращен к Шиг-Алею.

Под городом Свияжском художник поместил взятие города Казани, согласно 57-й главе «Жития Сергия», написанного Симоном Азарьинным. На фоне желтой горы, которой отделена эта композиция от вышерасположенной, в четыре строки коричневой краской написано следующее: «О явлении // преподобнаго Сергия во граде Казани видеша от них мнози // по стенам града ходяща и крестом его осеняюща // и водо

²⁷ ПСРЛ, т. XIX, стлб. 63.

²⁸ О построении собора во имя Рождества богородицы, с приделом Сергия Радонежского и монастырей сообщено в летописи (ПСРЛ, т. XIX, стр. 62) и в описании города Свияжска в «Словаре географическом Российского государства» (М., 1807, ч. 5, стр. 791). В собор были вложены в 1552 г. колокол со следующей надписью: «Божиею милостию, повелением благовернаго царя и великаго князя Иоанна Васильевича, государя всея России, Владимирского, Московского, Новгородского, Псковского сделан сей колокол в Москве от Адама 7060 г. от рождества Христова 1552», икона «Рождество богородицы» и облачения, шитые из царских одежд.

²⁹ С Шиг-Алеем были посланы следующие воеводы: Петр Шуйский, Семен Никлин, Василий Оболенский Серебряный, Петр Серебряный, Иван Челядин, Данила Романов, Иван Хабаров, Иван Шереметьев и другие воеводы (Казанская история, стр. 87).

³⁰ «Вся горная страна, чуваша, мордва, черемисы — идолопоклонники финского племени, некогда завоеванные татарами и не привязанные к ним единством веры или единством языка — послали своих знатных людей в Москву, дали клятву в верности России, получили от царя жалованную грамоту с золотую печатью, были приписаны к новому городу Свияжскому и на три года освобождены от ясаков и дани» (Н. М. Карамзин. История государства Российского, т. 8, стр. 122, 123).

(«ю» пропущено, — В. Ф.) кропяща глава 57». Художник изобразил город, обнесенный красными стенами с зубцами и бойницами, башнями и многоярусными боями, машикулями и шатровыми верхами. Над стеной

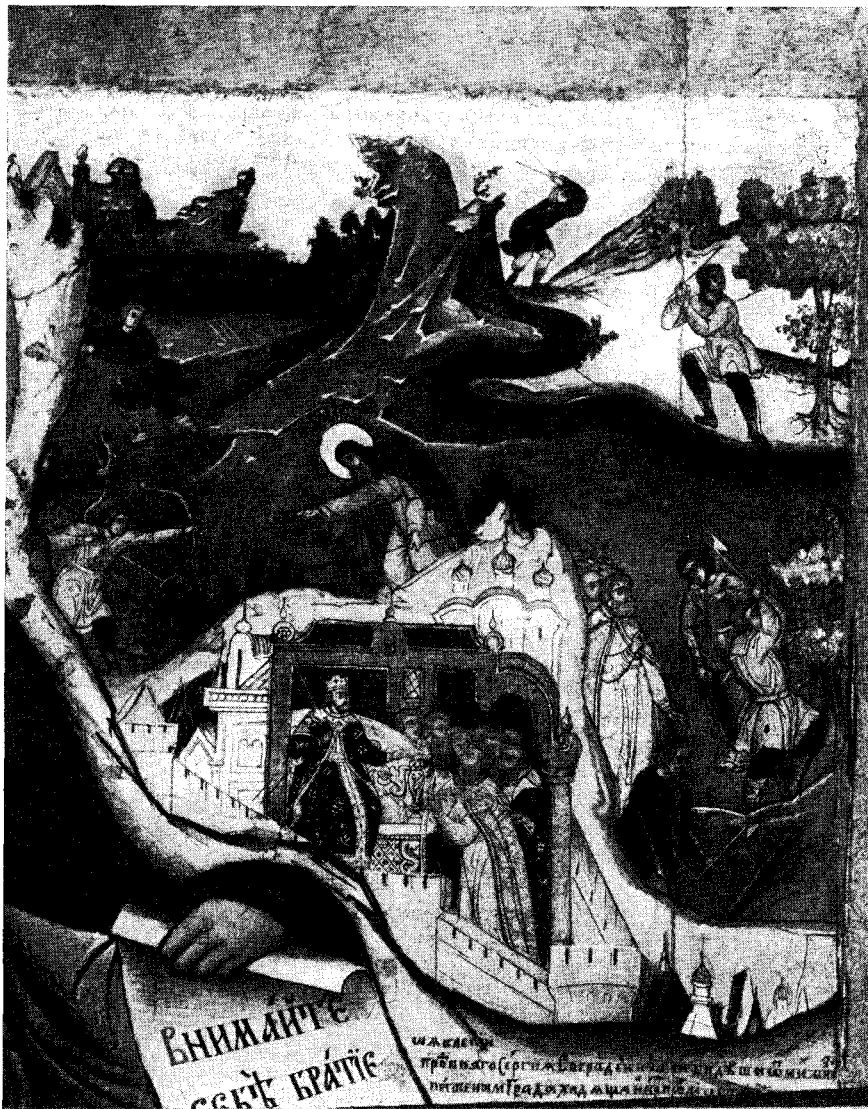


Рис. 3. Основание города Свияжска и присоединение горных черемис. Деталь средника иконы «Сергий Радонежский с житием». XVII в. (Ярославский музей, инв. № И-394).

слева Сергий с чашей в виде золотого потира в левой руке. Внутри города толпа мужчин в халатах, смотрящая в сторону Сергия. В 30-й главе Казанского летописца говорится о явлении на стенах города Казани до его взятия монаха, кропящего их. У Азарьина в 57-й главе этот монах назван именем Сергия. Любопытно отметить, что во всех известных тек-

стах о Казанском взятии, нигде не встречается в этом эпизоде имя Сергия.³¹ Откуда его взял Азарьин, нам неизвестно. Сравнение текстов Азарьина с опубликованными материалами свидетельствует о их взаимной близости и в то же время о том, что Азарьин не пользовался ни «Степенной книгой», ни списками Казанской истории, или Казанского летописца, так называемой второй редакции, которая появляется в 90-х годах XVI в.³² Все это позволяет сделать вывод о том, что Симон Азарьин пользовался при составлении 56-й и 57-й глав не дошедшим до нашего времени или еще неизвестным исследователям древнерусской литературы списком так называемой первой редакции. Художник изобразил момент взятия города. За стеной внутри города идет сражение. Над толпой осажденных белый флаг. В ворота крепостной стены входит толпа воинов, у ворот справа стоит юноша и бьет в барабан. На переднем плане воин трубит в трубу. За ним возвышается на черном коне с золотой сбруей фигура воина, одетая, как и все, в золотые латы и шлем, но в отличие от остальных у него поверх лат наброшен красный плащ. В левой руке он держит вожжи, в правой же, поднятой до плеча, держит что-то наподобие копья или скипетра. Лицо молодое, с короткой окладистой бородой и усами. Вероятно, художник имел в виду образ молодого Иоанна IV, которому в год взятия Казани исполнилось 22 года. Эта особенность, так же как и отмеченная художником полнота Софии Палеолог в иллюстрировании главы 54-й, свидетельствуют о том, что, кроме текста «Жития Сергия», написанного Симоном Азарьиным, художник пользовался другими историческими источниками, скорее всего списками летописных сводов, знал события и лиц, которые изображал.

Все последующие главы, автором которых Симон Азарьин также себя не считает, являются выдержками, взятыми из «Сказания» Авраамия Палицына.³³

Сам же Азарьин, заканчивая извлечения, сделанные им из «Сказания» Палицына, пишет: «Повествууют же ся и ина многа чудесех сего великаго чудотворца Сергия, я же бывшая во осаде во обители его, но о сем зде прекратихом споведовати, понеже история о сем особь имеет о том велика сказания, о бывшей брани на дом живоначальныя Троицы, и чудотворца Сергия и како молитвами и явлением многаши спасаеми бываху, случившиися во осаде людие во обители святаго. И аще хошет кто оуведети большая, и той възем да прочитает, тамо о бывших явлений святаго и о чудесех его, еже кратным храненияи и оучения, историйную книгу. А зде от части мало нечто предложихом, слышаще милование святаго ко обретшимся тогда. И зде убо токмо чудеса святаго изъявлена соуть, а не ратных обычай и сия убо да зде мы же напредълежаще да возвратимся».³⁴

Мощные крепостные сооружения Троице-Сергиевой лавры, стойкая воинская выдержка ее народных защитников имела большое значение в борьбе русского народа против интервенции польско-литовской шляхты в 1608—1610 гг. Осада крепости, длившаяся шестнадцать месяцев, была

³¹ В «Царственной книге» (ПСРЛ, т. XIII, вторая половина, стр. 502), в Казанском летописце (ПСРЛ, т. XIX, стр. 312), в Казанской истории, стр. 89. Здесь есть чудеса и явления апостолов Петра и Павла, Николая Мирликийского, Даниила Пereaславского, но о явлении Сергия нигде ничего нет.

³² Г. Н. Моисеева сообщает, что из известного ей 231 списка к первоначальной редакции, возникшей в 1564—1565 гг., относится семь списков, ко второй редакции относятся остальные списки (Казанская история, стр. 20—21).

³³ «Сказание» Авраамия Палицына. Подготовка текста и комментарии О. А. Державиной и Е. В. Колосовой. М.—Л., 1955.

³⁴ Азарьин. Житие, л. 129.

начата по замыслу интервентов внезапным ночным нападением на нее 23 сентября 1608 г. Глава 58-я «Жития Сергия» написана на основе содержания главы 19-й «Сказания» Палицына и повествует о первом бое, разыгравшемся в ночь на 23 сентября. Азарьин в этой и во всех последующих за ней одиннадцати главах извлекает из «Сказания» только чудеса Сергия, а не сущность ратных подвигов и других событий, описанных Палицыным. Используя в данном случае текст 19-й главы «Сказания», Азарьин сильно сокращает его, даже исключает из описания место основного удара интервентов — Пивную башню, и только одну фразу — о хождении тени Сергия по стенам и службам монастыря и крепления их святою водою — он сохраняет неприкосновенно. Следующая, 59-я глава «Жития» написана по 24-й главе «Сказания». Из этой главы Азарьин заимствует только абзац, где рассказывается о явлении Сергия Троицкому архимандриту Иосафу и ободрении братии и защитников монастыря своим заступничеством свыше. Для глав 60-й и 61-й таким же образом соответственно использованы главы 25-я и 26-я «Сказания». В главе 61-й даже не помещено чудо явления архистратига Михаила архимандриту Иосафу, поскольку оно не имеет отношения к агиографии Сергия.

Глава 62-я «Жития» «О явлении преподобного Сергия чудотворца литовским воем» написана на основании 30-й главы «Сказания». Азарьин в данном случае составляет краткий конспект всей главы с тенденцией на прославление Сергия. При этом он выпускает очень важный для истории осады факт соединения войска Лисовского с Сапегою и сразу переходит к описанию самого приступа на крепость, сохраняя полностью место, в котором Палицын описывает упорное сопротивление оборонявшихся: «...подаде им такову дерзость на сопостаты, яко и нератницы и невежди охрабришася исполинскою крепостию препоясавшася ишедше победиша сопротивныя супостаты, яко же история о сем свидетельствует».³⁵ Азарьин сохраняет и описание разгрома войска интервентов в этой решающей схватке.

Следуя далее по тексту «Сказания», обнаруживаем, что в «Житии» нет трех чудесных явлений Сергия. Два из них находятся в 34-й главе «Сказания» и одно — в главе 37-й, заглавие которой «О утешении чудотворца явлением Илинарху» непосредственно содержит в себе указание на чудо Сергия. В этой главе Палицын повествует о явлении Сергия пономарю Иринарху во время его пребывания в Москве по делам организации обороны крепости Троицкой лавры. Вероятно, это чудо было исключено книгопечатниками, а не самим Симоном Азарьиным. Исключение же из «Жития» двух совместных явлений Сергия и Никона (из главы 34-й «Сказания»), возможно, умышленно сделано самим Азарьиным, так как оба эти чуда связаны с призывом к порядку не в меру разгулявшейся братии и ратников, находящихся в осаде. Они вино добывали из лагеря противника на серебро, полученное от незаконной продажи хлеба и других продуктов. Скорее всего высокий стиль чудес «Жития» Азарьин не хотел снижать изображением неблагоприятного поведения монахов и воинов.

Следующая, 63-я глава «Жития» — «Повесть о явлении Сергия чудотворца Андрею Болдырю, како молитвами его подаде бог на супостаты победу», написана так же, как и глава 62-я, т. е. является тенденциозным конспектом соответствующей главы «Сказания». Но сокращая описание сущности приступа в 46-й главе, Азарьин выпускает особенность

³⁵ Там же.

этой операции, предпринятой войском интервентов. Палицын в первой половине главы 46-й пишет о том, что Зобровский, прибыв к войску, осаждавшему крепость лавры, упрекал воевод Лисовского и Сапегу за то, что они в течение столь длительного времени (более десяти месяцев) ведут безрезультатную осаду и не могут «лукошко взять да ворон передавити». Он назначает третий, по его расчетам решающий, удар на крепость на 31 июля. В ночь перед приступом, пишет Палицын, войску было небесное знамение: луна на небе, «яко огонь скакаху», а звезды испускали такой великий свет, который «падаху над монастырем и вьокруг монастыря».³⁶ Все это, как и начало главы о подготовке решающего штурма крепости, Азарьиным выпущено, по-видимому, оттого, что непосредственно не связано с именем Сергия. И начинает он главу «Жития» с сокращенного пересказа абзаца, непосредственно предшествующего сказанию Андрея Болдыря, не вникнув в то, что абзац этот является соединительным звеном между сказанием о звездном дожде и рассказом, передаваемым от имени Болдыря. Непосредственно за этим вступлением повествуется о чуде Сергия, сущность которого сводится к следующему: когда все войско под руководством Зобровского готовилось к решающему штурму стен крепости, подразделению, которым командовал Андрей Болдырь, было чудесное явление. Якобы между ними и стеной потекла бурная река, несущая вырванные с корнями деревья и камни. На стене же появились два старца, грозящие всем тем, кто отважится на приступ, что им придется плыть по этому бурному потоку: «...се видом явно, яко река, течаше велми быстра между нами и монастырем. В волнах же сломленное великое колодие, и лес мног несет; и с корением великая деревья, и камень и песок изо дна, яко горы велики восходяще. Бога же свидетеля предъставляху тому, яко видехом двою старцу сединами украшенных, и кличуща со града ко всем нам великим гласом, всем вам окаянным тако плыти».³⁷ Эта сочиненная Болдырем и украшенная Палицыным легенда нужна была в оправдание перехода войскового подразделения в главе с Андреем Болдырем на сторону осажденных в лаврской крепости после неудачного штурма. Далее Азарьин опять выпускает несущественную с точки зрения «Жития» заключительную часть 46-й главы, где Палицын повествует о том, что жестокий приступ интервентов захлебнулся в крови. Войско их понесло очень большие потери совершенно безрезультатно.³⁸

Этот эпизод — один из решающих приступов крепости — художник подробно иллюстрировал. Над этим сюжетом была четырехстрочная надпись, но она не сохранилась. В нижнем левом углу средника иконы, под осадой города Опочки, на фоне зеленых холмов изображена битва двух войск. Под ней крепостное строение Троицкой лавры с башнями и бойницами на стенах. За стеной — белая звонница и одноглавый собор, различные монастырские строения, монахи и воины, но не в воинском действии, а беседующие. Над стеной два старца с венцами на головах: Сергий и Никон. Под стенами крепости река, на берегу которой войско, не сражающееся, а совещающиеся между собой начальники и воины, все в латах. Двое первых на конях, черном и белом. Над войском два белых флага. Здесь художник явно представляет момент принятия Андреем Болдырем решения о сдаче своего войска после проигранного им боя.

Последующие две главы (64-я и 65-я) написаны Азарьиным на основе 48-й главы «Сказания» без существенных сокращений и перера-

³⁶ «Сказание» Авраамия Палицына, стр. 181—182.

³⁷ Азарьин. Житие, л. 129 об.

³⁸ «Сказание» Авраамия Палицына, стр. 183.

боток. Далее пять глав «Сказания» Азарьин выпустил, потому что эти главы не связаны с именем Сергия, а две главы (52-я и 53-я), являющиеся похвалой Сергию и Никону, не повествуют о конкретных, свершенных ими чудесах. Следующая (54-я) глава «Сказания» «О гладе велицем во осаде бывшем на Москве, и о житопродавцах, и о умножении потреб на Троицком подвории в Богоявленском монастыре молитвами преподобных отец Сергия и Никона» должна быть помещена в «Житии Сергия» перед главой 66-й «О явлении чудотворца Сергия на Москве с хлебы». Также она должна быть (как и в «Сказании») логическим продолжением борьбы с хлебным голодом в осажденной Москве. В главе 66-й, начиная с названия, полностью воспроизведен текст 55-й главы «Сказания» с некоторыми незначительными редакционными изменениями, сделанными Азарьиным. Повествуется в ней о том, как в осажденный Московский Кремль, якобы из Троице-Сергиевой лавры, через восточные (возможно, Фроловские, ныне Спасские) ворота было привезено двенадцать подвод с печеным хлебом.

В изображении этого сюжета на интересующей нас иконе, в правом нижнем углу средней ее части, художник обнаруживает не только глубокое знание текста, как при изображении г. Опочки или г. Свяжска, но показывает еще свое непосредственное знание Москвы, как и Троицкой лавры. Но изображение Московского Кремля, как и Троицкого монастыря, не топографическое, если так можно выразиться, а символическое. Художник выбирает только те особенности и сооружения, которые определяют изображаемое место, или только те, которые непосредственно связаны с текстом «Жития». На переднем плане Москва-река (рис. 4). Над ней красные крепостные стены с зубцами и башнями. И несмотря на то что на первый взгляд стены и башни во всех сюжетах производят впечатление полной однотипности, при внимательном рассмотрении они оказываются различными и имеют свои отличительные черты, характерные для каждой крепости.

Правая угловая башня над рекой по своим стройным пропорциям напоминает Беклемишевскую. И хотя художник, повторяю, выпускает ряд сооружений, в том числе и башен, но мы различаем белые верха Фроловских (Спасских) ворот с шатровым покрытием, завершенным золотым двуглавым орлом. В пролеты звонницы виден колокол, под звонницей золотой диск циферблата часов. Левее башни столп колокольни Ивана Великого и часть крытого по закомарам Успенского собора. Даже Архангельский собор художник не изображает, ибо в тексте «Жития» хлебы посылают «к Москве, в дом пречистыя Богородицы».³⁹ Перед Успенским собором условно изображены дворцовые палаты Московского Кремля. В палатах на золотом троне восседает царь Василий Шуйский и перед ним несколько человек с жестами рук, свидетельствующими о диалоге между царем и стоящими. Эта сцена целиком повторяет композицию, уже написанную художником в большем размере в сюжете «О граде Свяжске» (мы имеем в виду сцену с Шиг-Алеем). Под палатами стоит юноша в красной рубахе, с ним беседует преподобный Сергий. За Сергием еще одна фигура монаха и несколько лошадей, за лошадьми, на втором плане, еще одна группа людей, беседующих с монахом. Над стенами Московского Кремля, справа от зрителя, крупным планом изображены две группы воинов, во главе одной всадник в латах и шлеме на белом коне и со знаменем. Позади этой группы, за зеленым холмом, верхи палаток военного лагеря. Все это олицетворяет интервен-

³⁹ Азарьин Житие, л. 131.



Рис. 4. Осажденная Москва, чудо о хлебах. Деталь средника иконы «Сергий Радонежский с житием». (Ярославский музей, инв. № И-394).

тов, осадивших Москву. Над этим сюжетом едва различимы только подчеркнутые на левкасе строки для поясняющей надписи, но от букв не осталось и следов. На этом сюжете художник завершает иллюстрирование новых глав, добавленных Симоном Азарьиным к старым редакциям «Жития Сергия».

Следующая, 67-я глава «Жития» — «О явлении чудотворца Сергия, Гласунскому архиепископу Арсению», написанная на основании 69-й главы «Сказания», дана с некоторыми сокращениями. По замыслу Азарьина, этой главой должны быть завершены чудеса, заимствованные им из различных посторонних источников, ибо заканчивается она словами: «аще хощет кто уведети большая, и той възем да прочитает тамо о бывших явленных святого и о чудесех его, еже кратным хранения и учения, и сторийную книгу, а зде отчасти мало нечто предложихом».⁴⁰ Если бы этой главе не надлежало быть последней, то незачем было давать подобную концовку. Но после этого завершения, сделанного Азарьиным, напечатаны еще две главы на основании «Сказания» Авраамия Палицына. Одна из этих двух глав (69-я) перемещена случайно печатниками при наборе. Другая же, 68-я глава — «Чудо преподобного богоносного отца нашего Сергия чудотворца о немом» — написана на основании 77-й главы «Сказания» и не имеет прямого отношения к смутному времени. Возможно, что ее поместил и сам Азарьин после всех чудес, связанных с историей этого времени, но возможно, что ее дополнили на печатном дворе вместо исключенных из «Жития» глав, отражающих исторические события того времени, но записанных, по-видимому, самим Симоном Азарьиным. К разряду таких глав «Жития» можно отнести исключенные печатниками главы «О боярине Иване Никитиче Романове, како спасен был на пути от озлобления и от юз»; «О явлении чудотворца Сергия Козьме Минину и о собрании ратных людей на очищение государству Московскому» и «О послых иже от моря спасены быша. О полковнике Лисовском, как погиге, хваляся на обитель чудотворца Сергия». Главы эти сохранились в рукописи Симона Азарьина с предисловием 1653 г. под номерами 8, 9 и 12.⁴¹ Все эти главы по своему содержанию должны сочетаться с главами, написанными на основании «Сказания» Авраамия Палицына, но были исключены печатным двором, по-видимому, оттого, что не имели авторитетных исторических источников, подобных «Степенной книге», «Казанскому летописцу», «Сказанию» Авраамия Палицына, а были написаны самим Симоном Азарьиным по собранному им устным легендам о Сергии, к которым относятся все последующие главы, начиная с 70-й и до 99-й главы «Жития».

Если при составлении новой редакции «Жития Сергия» Симон Азарьин из различных источников выбирал «чудеса» Сергия, связанные с историческими событиями, и написал сам тридцать глав на основании монастырских преданий, то художник, получив заказ на икону «Сергия с клеймами жития», из новых, дополненных Симоном Азарьиным «чудес» выбрал только те, которые Азарьин заимствовал из исторических источников, и преимущественно такие, которые помогли одержать русскому войску победу над врагами и интервентами. Неизвестными остаются не только имя художника, но и место (церковь), для которой данная икона была заказана. По своему размеру и композиционным особенностям она могла быть только иконой «местного» яруса иконостаса и быть храмовой святыней. В Ростово-Ярославской и Костромской епархиях не было ни

⁴⁰ Там же, л. 136 об.

⁴¹ ПДП, т. LXX.

одной церкви, посвященной преподобному Сергию, откуда икона могла поступить в Ярославский музей, но было несколько церквей и престолов в приделах, посвященных Троице. Судя по годам построения и основания церквей и приделов, посвященных Троице, икона могла быть написана или для церкви Троицы у Власия, построенной в Ярославле в 1648 г., или для церкви Троицы в селе Колясниках б. Костромского уезда, под городом Даниловом. Считаем более вероятным второе предположение. Каменная Троицкая церковь в селе Колясниках принадлежала ранее упраздненной мужской пустыни и была построена в 1683 г. на средства келаря Троице-Сергиева монастыря Прохора, имела два придела — Троицы и Богоматери Казанской. Более подробные сведения об этой пустыни приводит А. Крылов.⁴² Он сообщает, что основана она была в 1634 г., когда могла быть построена в ней деревянная Троицкая церковь. В 1682 г. келарь Троице-Сергиева монастыря старец Прохор обратился к патриарху Иоакиму с просьбой разрешить разобрать деревянную Троицкую церковь с приделом и на ее месте построить каменную. Были построены две отдельные церкви — Троицкая и Казанская. В описании устройства церкви в Колясниках отмечается, что она построена по типу Троицкого собора Сергиевой лавры. Она одноглавая, четырехстолпная. Иконостас поставлен перед восточными столбами и шестиярусный, как и в Троицком соборе. Размер интересующей нас иконы близок к размерам икон «Сергия Радонежского в житии», находящихся в Троицком соборе, и к другим подобным иконам из Троицкой лавры. Но по количеству и выбору сюжетов она наиболее обширная из всех известных до настоящего времени икон «Сергия с клеймами жития». Кроме того, происхождение ее из Троицкой церкви подтверждается наличием в центре верхнего ряда клейм, непосредственно над головой Сергия в среднике, клейма с изображением «Троицы ветхозаветной». Строивший каменную церковь Троицы в Колясниках келарь Прохор, возможно, даже знал Симона Азарьина, отдал должное ему уважение, заказав икону по «Житию Сергия», составленному им. По каким-то неизвестным еще нам причинам он обратил особое внимание на сюжеты, связанные с историческими сражениями и событиями, определившими особое место в почитании Сергия Радонежского как вдохновителя борьбы русского народа за свою независимость, за объединение разрозненных княжеств в единое государство, за укрепление государства, завоевание новых земель и торговых путей.

⁴² А. Крылов. Историко-статистический обзор Ростово-Ярославской епархии. Ярославль, 1860, стр. 822.



Рис. 1. Икона «Сергий Радонежский с житием» (24 клейма). XVII в.
(Ярославский музей, инв. № И.394).

Н. А. МАЯСОВА

Литературный образ Ксении Годуновой и приписываемые ей произведения шитья

(К вопросу о взаимоотношении литературы, искусства и действительности)

На фоне бурных исторических событий начала XVII в. выступает прекрасный и трагический женский образ — царевна Ксения, любимая дочь «зело чудного» мужа, всеильного царя Бориса Федоровича Годунова. Ее красота, внутренние достоинства, трагическая судьба произвели большое впечатление на современников и получили отражение в записках иностранцев, русских повестях и народных песнях.

Так, чрезвычайно поэтичный портрет ее дает в своей «Повести» князь Иван Михайлович Катырев-Ростовский: «Царевна же Ксения, дщерь царя Бориса, девица сущи, отроковица чудного домышления, зелною красотою лепа, бела велми, ягодами румяна, червлена губами, очи имея черны великы, светлостию блистаяся; когда же в жалобе слезы изо очию испущаше, тогда наипаче светлостию блистаху зелною; бровми соузна, телом изобилна, млечною белостию облянна; возрастом ни висока ни ниска; власы имея черны, велики, акы трубы, по плещам лежаху. Во всех женах благочинниша и писанию книжному навична, многим цветяше благоречием, воистинну во всех своих делех чредима; гласы воспеваемыя любляше и песни духовныя любезне желаше».¹

Казалось, что прекрасную царевну ожидало счастливое и спокойное будущее. Стремясь укрепить международные связи, руководствуясь другими политическими соображениями, а вместе с тем желая возвысить в глазах подданных значение новой династии, Борис Годунов вскоре после востшествия на престол начинает искать жениха для своей дочери среди иностранных принцев.²

С этой целью еще в 1599 г. ведутся переговоры с Густавом, бежавшим из Швеции и скитающимся по Европе — сыном свергнутого шведского короля Эрика. 13 августа 1599 г. Густав прибыл в Москву, где был с почетом принят и обласкан царем. В Китай-городе ему был отведен большой

¹ Повесть князя Ивана Михайловича Катырева-Ростовского. — РИБ, т. XIII, СПб., 1909 (далее: Катырев-Ростовский), стлб. 621. Большинство исследователей относят написание «Повести» к 1626 г., считая автором ее Катырева-Ростовского лишь условно. Несомненно, однако, что кто бы ни был этим автором, являясь современником Ксении, он при создании ее портрета хотя и использовал литературные характеристики переводной «Троянской истории» (см.: История русской литературы, т. II, ч. 2. М.—Л., 1948, стр. 64), сумел дать яркий, запечатлевающийся образ, основанный на непосредственном наблюдении.

² Одновременно ведутся переговоры с английской королевой Елизаветой о женитьбе царевича Федора на одной из ее родственниц.

дом, а в удел дана Калуга с тремя городами. Годунов рассчитывал сделать из него вассального короля Ливонии. Густав был красив, умен, имел познания в науках, особенно в химии, знал несколько языков, но вскоре лишился милости царя, так как не желал действовать во вред Швеции и расстаться с привезенной из Данцига любовницей.³

В том же 1599 г. был послан к австрийскому императору Рудольфу дьяк Афанасий Власьев с тайной миссией о переговорах по поводу брака Ксении с братом императора эрцгерцогом Максимилианом,⁴ причем в наказе послу Годунов обещает дать Максимилиану «в вечное владение» великое княжество Тверское, разрешает ему остаться в католической вере, но ставит обязательным условие, чтобы герцог и Ксения жили в России, так как «у Светлейшего Великого князя одна только дочь наша государыня, отпускать ее как-либо нельзя, а оставаться им у Светлейшего царя и Великого князя».⁵ Эти переговоры были тоже вскоре оставлены⁶ и началось сватовство Ксении за герцога шлезвиг-голлштинского Иоанна, брата датского короля Христиана IV.

В Копенгагенском архиве сохранилась⁷ переписка, крестоцеловальные записи и другие документы по делу об этом сватовстве.⁸ Из них видно, что герцог Иоанн — или, как он здесь именуется, Ганс — отказывается от своих прав на Шлезвиг и Голштинию в пользу Христиана, за что король обязуется доставить его в Москву на свой счет, а по приезде туда выплатить ему 60 000 гульденов «чистым золотом», которые герцог должен хранить на «черный день».⁹ В свою очередь царь Борис Федорович жалует ему княжество Тверское и «землю важскую», да в приданое за дочерью дает 400 000 золотых. Герцог должен жить в России, но за ним и его приближенными остается свобода вероисповедания и право навещать родных.¹⁰ Ко всем этим переговорам, которые ведутся в строжайшей

³ Его отослали в назначенный ему удел — Углич. По смерти Годунова он был привезен в Ярославль, а затем в Кашин, где и умер в 1607 г. См. о нем: Конрад Буссов. Московская хроника. М.—Л., 1961 (далее: Конрад Буссов), стр. 84—85; Исаак Масса. Краткое известие о Московии в начале XVII в. М., 1937 (далее: Исаак Масса), стр. 54—57; Н. М. Карамзин. История государства Российского, т. XI. СПб., 1844 (далее: Карамзин, т. XI), стр. 20—22.

⁴ Об этом сватовстве Н. М. Карамзин не упоминает. Однако в сборнике «Старина и новизна» (М., 1911) изданы «Материалы по смутному времени на Руси XVII в.», свидетельствующие об этом. Заключение этого брака диктовалось общими интересами России и Австрии в отношении Польши. В одном из документов Борис высказывается о возможном разделе Польши «между мною, зятем моим (т. е. Максимилианом) и цесарем» (там же, стр. 188).

⁵ Старина и новизна, 1911, стр. 306—308.

⁶ В это время ведутся и переговоры с английской королевой Елизаветой «о браке обоих детей государя», причем Елизавета, опасаясь за положение английской торговли в России, всячески старалась «противодействовать сближению России с Австрией и Данией и заключению брачного с ними союза». — Старина и новизна, 1911, стр. 327, прим. 1. С этой целью в Москву в 1601 г. была послана даже специальная миссия Джона Мерики (там же, стр. 320—339). Переговоры с Англией закончились ничем, так как предложенная в невесты Федору одна из дочерей графа Дербишского оказалась старше его на 5 лет. О других возможностях Елизавета отвечала уклончиво, а вскоре переписка прекратилась за смертью королевы (24 марта 1603 г.).

⁷ Исследователи отмечают, что в русских архивах эти дела почти полностью отсутствуют. Предполагается, что они были впоследствии уничтожены дьяком Афанасием Власьевым, находившимся, как известно, в большой милости у Лжедмитрия (Старина и новизна, 1911, стр. 339).

⁸ См. описание Ю. Н. Щербачева (Датский архив. Материалы по истории древней России, хранящиеся в Копенгагене. 1326—1690 гг.). — ЧОИДР, 1893, кн. 1, Материалы исторические (далее: Датский архив), стр. 152—178.

⁹ Датский архив, стр. 153, д. № 556.

¹⁰ Там же, стр. 155, д. № 560.

тайне, примешиваются интересы датской торговли и вопрос о разделе Лапландии, которые, по-видимому, и определяли заинтересованность датчан в этом браке.¹¹

В августе 1601 г. из Архангельска в Копенгаген отплыли царские послы — думный дворянин Иван Степанович Ржевский и дьяк Постник Дмитриев. С ними было «изображение молодой княжны, весьма искусно сделанное ювелиром Яковом Ганом».¹² Вероятнее всего, это было не литое изображение, как другие работы этого мастера, а гравированный портрет.

В свою очередь в марте 1602 г. датскими послами был привезен в Москву «портрет помянутого брата короля»,¹³ а 19 сентября 1602 г. сюда прибыл и сам герцог со свитой из 342 человек.¹⁴ Его встречали с царскими почестями. Везли его в драгоценной карете, во все время пути царь одаривал его богатыми подарками, во всех городах стреляли из пушек. В Москву он въехал при колокольном звоне, встреченный всем царским синклитом и народом.¹⁵ При приеме царь и царевич встали и обняли его, и долго беседовали, и к столу звали «и честь была за столом королевичу великая, любительная и дары безчисленные многие: кубки и чарки, и платья, и бархаты, и камки, и лошади, и седла, и иное многое».¹⁶ Во время этого обеда в Грановитой палате «царица и молодая княжна видели герцога сквозь смотрельную решетку, но он их не видел».¹⁷

Иоанн «понравился самой дочери и родителям ее, царю и царице, и всем придворным, кто видел его, потому, что был не только благороден и богат, но и был молод, а главное настоящий красавец и большой ум-

¹¹ В одном из писем Христиан просит герцога воздействовать на царя через Ксению в лапландском вопросе и в вопросе о льготах датским купцам (Датский архив, стр. 163, д. № 587). Брак должен был также скрепить союз обоих государств против Швеции и Польши. Кроме того, здесь ярко проявляется соперничество датских купцов с английскими. Так, в инструкции короля Христиана его послам в Москву Нильсу Крагу и Клаусу Пасселиху от декабря 1601 г. дается указание «просить царя о подтверждении его подписью и печатью свадебного договора, просить его также о том, чтобы с английским посольством, едущим к царю ходатайствовать о привилегиях и договариваться о других „больших делах“, ничего окончательно заключаемого не было, впредь до прибытия датских больших послов» (там же, стр. 156, д. № 563).

¹² Исаак Масса, стр. 63. По известию того же Массы, этот Яков Ган, кроме того, «отлил 12 апостолов, Иисуса Христа и архангела Гавриила» для задуманного Борисом Годуновым храма «Святая Святых» (там же, стр. 63). В приходо-расходных книгах Оружейной палаты за 70—80-е годы XVII в. встречается «костяного дела токарь» иноземец, названный англичанином, Иоган Ган (см.: ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 961, л. 56—56 об. и др.). За эти сведения приношу благодарность В. А. Кучкину. Возможно, что этот мастер происходил из той же семьи иноземных мастеров, что и наш Яков Ган.

¹³ Донесение английского посланника Джона Мерика (см.: Материалы по смутному времени на Руси XVII в., стр. 330).

¹⁴ Датский архив, стр. 165, д. № 600.

¹⁵ Путешествие и пребывание герцога в Москве подробно описаны в дневнике сопровождавшего его датского посла Акселя Гюльденстиерне «Путешествие его княжеской светлости герцога Ганса Шлезвиг-Голштинского в Россию 1602», см.: ЧОИДР, кн. 3, 1911 (далее: Путешествие), стр. 1—64. О встрече герцога см. также: Исаак Масса, стр. 65—67; Н. М. Карамзин, т. XI, стр. 28—30 (здесь он ссылается на датские издания).

¹⁶ О. А. Яковлева. Пискаревский летописец. — В кн.: Материалы по истории СССР, т. II. М., 1955, стр. 106. «После стола его Величество, а после того Царевич, сняв с себя по дорожной цепи, полны сажены алмазы и яхонты, и клали на его княжескую милость с великой честью» (Описание Иоаннова путешествия, пребывания в Москве, болезни и смерти его, напечатано в Магдебурге в 1604 г. См.: Карамзин, т. XI, прим. 60; И. Масса, стр. 67).

¹⁷ И. Масса, стр. 67. Здесь имеется в виду «смотрильная палатка» или «тайник», устроенный в Грановитой палате, для того чтобы царица, царевны, малолетние царевичи и другие царские родственники могли смотреть на церемонии, происходящие там. См.: И. Забелин. Домашний быт русских царей, ч. I. М., 1895, стр. 653.

ница. Царь и царица весьма полюбили его и ежедневно принимали его во дворце, желая устроить брак». ¹⁸

В октябре вся царская семья отправилась в Троице-Сергиев монастырь, где в течение девяти дней молились о счастье Ксении. ¹⁹ На обратном пути узнали, что герцог заболел горячкой, от которой он 28 октября и умер.

Были устроены торжественные похороны, ²⁰ во время которых «царь с сыном плача провожал усопшего две улицы по Москве». «Борис очень его любил и впал в глубокую печаль, так что едва мог утешиться». ²¹ Еще более должна была горевать невеста. ²²

Борис и Христиан обмениваются сочувственными письмами и, оба заинтересованные в более тесном союзе, уже в январе 1603 г. начинают новое сватовство Ксении за одного из сыновей дяди короля, герцога Филиппа. Посланный в Данию дьяк Афанасий Власьев привозит портрет нового жениха. ²³

Но бурные и трагические события неожиданно вторгаются в судьбу Ксении.

В начале 1604 г. в Польше появляется Самозванец; в октябре 1604 г. его войско переходит границы Московского государства. 13 апреля 1605 г. скоропостижно умирает царь Борис Федорович Годунов. 1 июня возбужденный грамотами Лжедмитрия народ вторгается в Кремль, провозглашенного царем Федора Борисовича с матерью и сестрой сажают под стражу на их прежний двор. 10 июня Федор и царица Мария были умерщвлены боярами. ²⁴ Ксению же Лжедмитрий «повеле от смерти

¹⁸ Это свидетельство елассонского архиепископа Арсения, с 1589 г. служившего в Архангельском соборе, очень интересно. См.: Д. Дмитриевский. Архиепископ елассонский Арсений и мемуары его из русской истории. Киев, 1899 (далее: Дмитриевский), стр. 95. Исаак Масса (стр. 69) так описывает герцога: «Он был юноша высокого роста, красивый, благонравный и скромный, с большим носом».

¹⁹ См. описание этой очень торжественной поездки у Карамзина, (т. XI, стр. 31 и прим. 64) и в «Путешествии» Акселя Гюльденстиерне. Здесь говорится, что царь с семьей из Москвы выехал 6 октября, а вернулся 17 октября (стр. 25, 26, 28).

²⁰ Царь «повеле его погresti по их вере, и погребоша его в слободе в Кукуе у ропаты Немецкой» (Новый летописец. ПСРЛ, т. XIV, первая половина, СПб., 1910, стр. 57). В 1637 г. его останки были перевезены в Данию в королевский склеп.

²¹ Ходили слухи, говорит Исаак Масса, что герцог был отравлен (стр. 69). Летописец в смерти Иоанна винит Бориса: «Доиде же то до царя Бориса, что его (Иоанна, — Н. М.) любят всю землю. Он же яростно наполился и зависти, и начаяше тово, что по смерти моей не посадят сына моего на царство, начат королевича не любити и не пощади дочери своей и повеле Семену Годунову, как бы над ним промыслити» (ПСРЛ, т. XIV, стр. 56). Но это известие явно тенденциозно. Борис навещал большого герцога, очень горевал по нем, сердился на докторов и долго носил траур (см.: И. Масса, стр. 68—69; Путешествие, стр. 28—35, и др.; Карамзин, т. XI, прим. 73). Современники отмечают также щедрость Бориса, который отослал в Данию все, что привез с собой Иоанн и все свои дары ему. См., например: Конрад Буссов, стр. 87.

²² Карамзин (т. XI, стр. 32) без ссылки на источник пишет, что Борис пришел к Ксении и сказал ей: «„Любезная дочь! Твое счастье и мое утешение погибло!“ Она упала без чувства к ногам его».

²³ Датский архив, стр. 168, 175, 178. В своем письме от 25 июля 1603 г. Годунов благодарит Христиана за присланную «персону ардука» (там же, стр. 175). В то же время, стремясь подчинить России Грузию, Годунов имеет намерение завязать и с ней брачный союз. Его посол — думный дворянин Михаил Татищев в 1604 г. ведет переговоры о браке Федора с карталинской княжной Еленой, а Ксении с князем Хозроем (Карамзин, т. XI, стр. 40—42).

²⁴ Убийцами Марии и Федора были князья Голицын и Мосальский, дьяки Молчанов и Шерефединов. Придя на старый Борисов двор, они развели царицу и детей по разным комнатам. Марию сразу удавили, «царевича же многие часы давши, яко же не младости в те поры дал бог ему мужество. Те же их злодей убонцы ужасошася, яко един с четырьмя борящися, един же от них злодей убонца взят его за тайные

соблюсти и в дому князя Василия Мосальского повеле ей пребывать».²⁵ Когда же он вошел в Москву, то «срамотне счиниша над нею и девство ея блудом оскверниша, а потом пострижи ея повеле».²⁶ «И велел ее сослать на Белоозеро, к Воскресенью Христову в девич монастырь в Горы».²⁷ Царевна Ксения превратилась в инокиню Ольгу.

Несчастливая судьба красавицы глубоко трогала современников. В упомянутой уже «Повести» Катырева-Ростовского помещено поэтическое и гневное отступление — «Укоры и поносы сему проклятому Ростриге о царевнине срамоте и пострижении»: «О волче хищенный, ненасытимый! не насытился еси сластолюбием кроме сия благородныя девицы! Множество честнейших жен и множество благолепых девиц во царствующем граде ненасытным своим блудным хотением осквернил еси, — почто сию благородную девицу, дочь цареву сушу, не пощадел еси, девственный чертог ея опорочил, ея же благородию во царствующем граде никто подобен, понеже во царском доме воспитана бысть по обычаю своему? Благолепие же лица ея никто от синклит мог видети, мнози же благороднии юноши царского роду, от великаго Августа кесаря влекоми суть, сын великаго короля Датские земли, юноша zelo чюден образом и дела, и иныя мнози благороднии юноши, сея ради благородныя девицы, оставя свое отеческое царство и грады, приидоша рабски служити царю Борису, отцу ея, понеже превеликия Россия царя дочь во благородстве своем, яко цвет дивный, сияя, — ты же сию блудом осквернил и царское ея благородие обезчестил, и законному браку не сподоби, и облекл еси ея во мнишеский образ, и заточению предаде! Матерь же ея и едиnorodнаго брата ея, юношу пресветлаго, горкой смерти предал еси, — за сию бывшую скорбь почто девицы сия не помилова? О проклятый, богомерзкий еретик! Почто не усрамыся таковаго дела сотвориши? Понеже на царский дом недостойн еси зрети, — ты же, безстудный, яко пес, на царский престол вскочи, и сидяща на нем, царева сына и с материю его опроверже и горкия смерти сподоби, сию же девицу осквернив блудом и убогу учини и в пустыню заточи, ея же николи же могли видети».²⁸

Народные песни вкладывают в уста царевны, которая «гласы воспеваемыя любляше», своеобразные «плачи» над собственной участью:

уды и раздави». Народу же было объявлено, что Мария и Федор отравили себя ядом (ПСРЛ, т. XIV, часть первая, стр. 66). Похоронены они были «без всяких почестей и без каких-либо церемоний» (Конрад Буссов, стр. 107) в Варсонофьевском девичьем монастыре, находившемся между Сретенкой и Рождественкой и являвшемся, по свидетельству Карамзина, родовым кладбищем Годуновых (Карамзин, т. XI, стр. 351). Тула же Лжедмитрий приказал перенести из Архангельского собора и останки царя Бориса.

²⁵ К а т ы р е в - Р о с т о в с к и й, стлб. 578. Карамзин отмечает, что в одном рукописном известии о Самозванце прибавлено, что он, будучи монахом чудовским, видел Ксению в церкви (Карамзин, т. XI, стр. 348).

²⁶ К а т ы р е в - Р о с т о в с к и й, стлб. 578—579. Ксения была в наложницах у Лжедмитрия около пяти месяцев. Взял он ее к себе после коронации в июле, а 25 декабря сандомирский воевода Юрий Мнишек, отец невесты Лжедмитрия, писал ему: «Поелику известная царевна, Борисова дочь, близко вас находится, то благоволите... вняв совету благоразумных... людей, от себя ее отдалить» (СГД, ч. 2, М., 1819, стр. 243). Начальник французского отряда в иностранных войсках Делаварди Петр Делаваль пишет: «И когда Дмитрий короновался, то сделал наложницею своею дочь Бориса. Потом отослал он ее в монастырь, по обычаю земли, и некоторые говорят, что она родила потом сына». Последнее известие, по-видимому, недостоверно (см.: Краткая записка о том, что происходило в Московии от царствования Ивана Васильевича, императора, до Василия Ивановича Шуйского, сочиненная Петром Делавалем де Домбаль в 1611 г. — Русский вестник, т. 1, СПб., 1841, стр. 746).

²⁷ О. А. Яковлева. Пискаревский летописец, стр. 114.

²⁸ К а т ы р е в - Р о с т о в с к и й, стлб. 579—580.

А сплachtetца на Москве Царевна,
 Борисова дочь Годунова:
 Ино Боже, Спас милосердой!
 за что наше царство заглобло,
 за батюшково ли согрешенье,
 за матушкино ли немоленье?
 А светы вы, наши высокие хоромы!
 кому вами будет владети
 после нашего царьского житья?
 А светы, браные убрusy!
 береза ли вами крутити?
 А светы, золоты ширинки!
 лесы ли вами дарити?
 А светы, яхонты-серешки!
 на сучье ли вас задевати, —
 после царьского нашего житья,
 после батюшкова преставленья
 а света Бориса Годунова?
 А что едет к Москве Рострига,
 да хочет теремы ломати,
 меня хочет, Царевну, поимати,
 а на Устюжну на Железную отослати,
 меня хочет, Царевну, постритчи,
 а в решетчатой сад засадити.
 Ино ох-те мне горевати:
 как мне в темну келью ступити,
 у игуменьи благословитца?²⁹

В другой песне о Ксении, которая начинается словами: «Сплachtetца мала птичка, белая пелепелка. . .», она сравнивается с птичкой, чье гнездышко хотят «разорити», а «малыи дети побити».³⁰ Здесь выражается опасение, что царевне

чернеческого чину не здержати:
 отворити будет темна келья,
 на добрых молотцов посмотри.³¹

Характерно, что в обеих песнях, появившихся при жизни Ксении, о поругании ее Самозванцем говорится лишь намеком, что он хочет ее «поимати». «Народная фантазия, — как правильно замечает Ф. Буслев, — с глубоким эстетическим тактом пощадила свою прекрасную героиню, сохранив ее образ чистым, незапятнанным от прикосновения Расстриги».³²

Примечательно, что эту душевную чистоту Ксении подчеркивает и враждебно настроенный к Борису Годунову дьяк Иван Тимофеев. Сожалея, что ее, «преже в твердыхнах высоты царствия, при рожихх ю храмине сущей, едва солнце скважняю виде ю когда», Лжедмитрий «без тоя

²⁹ П. К. Симо́ни. Великорусские песни, записанные в 1619—1620 гг. для Ричарда Джемса на крайнем севере Московского царства. СПб., 1907, стр. 10—12. См. также: В. Ф. Миллер. Исторические песни русского народа XVI—XVII вв. Пгр., 1915 (далее: В. Ф. Миллер), стр. 627—629.

³⁰ В противоположность этому поэтическому образу беззащитной, как перепелка, Ксении, в народных песнях жена Самозванца «люторка воровка Маринка» ассоциируется с жадной вороватой сорокой. См.: В. Ф. Миллер, стр. 598.

³¹ В. Ф. Миллер, стр. 5—7. Существует мнение, что сборник, в который вошли эти песни, «был составлен в Москве в служилой и торговой среде», причем песня, в которой Ксения сравнивается с перепелкой, вышла «из среды сочувствующих Годунову», так как в ней нет «осуждения ее родителей», тогда как в другой «ставится вопрос, за чью вину грозят такие беды девушке: „за батюшково ли согрешение, за матушкино ли немоленье?“». Эта песня могла «принадлежать сторонникам Шуйских или Романовых» (см.: История Москвы, т. I, М., 1952, стр. 631—632).

³² Ф. Буслев. Исторические очерки русской народной словесности и искусства. т. 1. СПб., 1861, стр. 529. Здесь также изданы обе песни о Ксении.

воля, яко несозрела класа, пожат, — во мнишеская облек», он с жаром утверждает, что «той и неповинне сущи ... не знаша бо, ниже сведуще преже, что есть плоти грех».³³

Причиной всех несчастий ни в чем неповинной красавицы современники считали «грехи» ее родителя, в особенности же его «ненасытное властолюбие», приведшее не только к падению династии, но и к разорению всей страны.³⁴

17 мая 1606 г. враг царевнин «Рострига» во время народного восстания был убит, но вскоре стали распространяться слухи о его спасении. Царь Василий Шуйский, принужденный бороться с тенью Дмитрия не только оружием, но и идеологическим воздействием, приказывает перенести из Углича в Архангельский собор останки царевича, а из Варсонофьевского монастыря в Троице-Сергиев гробы Бориса Годунова, его жены и сына.³⁵ Проводы (в сентябре 1606 г.) были торжественные. Шуйский, весьма непопулярный в народе и в свое время стоявший во главе боярской партии, свергнувшей династию Годуновых, стремится возложить на Лжедмитрия всю вину за убийство семьи Бориса, которого «теперь многие стали сильно оплакивать и жалеть».³⁶ «Тело Бориса, — рассказывает современник, — несли 20 монахов, его сына Федора Борисовича — 20 бояр, жены Бориса — также 20 бояр, а за этими тремя телами шли пешком до самых Троицких ворот все монахи, монашки, попы, князья и бояре, здесь они сели на коней, тела приказали положить на сани и сопровождали их в Троицкий монастырь»³⁷. . . Дочь Бориса Федоровича. . . ехала следом . . . в санях с пологом, причитала и голосила: „О горе мне, бедной покинутой сироте! Самозванец, который называл себя Дмитрием, а на самом деле был только обманщиком, погубил любезного моего батюшку, мою любезную матушку и любезного единственного брата и весь наш род, теперь его самого тоже погубили, и как при жизни, так и в смерти своей он принес много горя всей нашей земле. Суди его, господи, прокляни его, господи!“³⁸

После проводов родных в Троице-Сергиев монастырь царевна поселилась поблизости в девичьем Подсосенском монастыре.³⁹ Когда 23 сен-

³³ Временник Ивана Тимофеева. М.—Л., 1951 (серия «Литературные памятники») (далее: Временник), стр. 85—86.

³⁴ Большинство современников, как русских, так и иностранцев, оставивших записки об этом времени, отмечают необыкновенные способности Бориса Годунова как человека и государственного деятеля, установившего «праведное и крепкое правление», за что он «всем любезен быть». «Клятвopеступление» же «российского народа» этому достойному царю и его семейству и все следовавшие за этим беды стремились объяснить небесным возмездием за «ненасытное властолюбие» Бориса и за другие приписываемые ему «грехи». После же канонизации Дмитрия распространяемые врагами Бориса слухи об «убиении» по его приказу царевича стали официальной версией, которая так или иначе должна была отразиться в литературных произведениях того времени.

³⁵ С той же целью 3 февраля 1607 г. царем Василием Шуйским и патриархом Гермогеном было послано в Старицу за бывшим патриархом Иовом «для соборного разрешения Российского народа в клятвopеступлении царю Борису Федоровичу и его семейству» (ААЭ, т. II, СПб., 1836, № 67, стр. 148). См. также: Карамзин. История государства российского, т. XII, СПб., 1892, стлб. 28—30.

³⁶ Конрад Буссов, стр. 37.

³⁷ Они были положены под западной папертью Успенского собора. В 1781 г., когда паперть разобрали, над Годуновыми была устроена палатка-усыпальница.

³⁸ Конрад Буссов, стр. 137. То же у Мартина Бера (См.: Н. Г. Устрялов. Сказание современников о Дмитрии Самозванце, ч. 1, СПб., 1858, стр. 81).

³⁹ Монастырь находился в 8 км от Троицкого, у так называемого Торбева озера. При Борисе Годунове в 1602 г. «поставлен храм Пречистые Богородицы камен, о пяти верхах, именуется „под сосенками“ в девичьем монастыре, близ Троицы живоначальная Сергиева монастыря» (О. А. Яковлева. Пискаревский летописец, стр. 107).

тября 1608 г. отряды «Тушинского вора» начали осаду Троицкого монастыря, инокиня Ольга вместе с другими жителями окрестных сел и монастырей оказалась в осаде за его стенами. Сохранилось ее письмо от 29 марта 1609 г. в Москву к тетке, где она жалуется, что «в своих бедах чуть жива, конечно болна со всеми старицами; а впредь никак не чаем себе живота, с часу на час ожидаем смерти, потому что у нас в осаде шатость и измена великая... Да у нас же... моровая поветрея... на всякий день хоронят мертвых человек по двадцати и по тридцати и болши». Царевна просит написать «про Московское житье, про все подлинно».⁴⁰

После снятия осады, в январе 1610 г., инокиня Ольга переехала в Москву, в Новодевичий монастырь. Но и здесь ее подстерегали несчастья. В одной из грамот, появившихся в конце января 1612 г. в Костроме и Ярославле с увещанием московских бояр отложиться от Заруцкого, говорится: «... а когда Ивашка Заруцкий с товарищами Девичий монастырь взяли, то они церковь божию разорили и черниц — королеву, дочь князя Владимира Андреевича⁴¹ и Ольгу, дочь царя Бориса, на которых прежде взглянуть не смели, ограбили до нага, а других бедных черниц и девиц грабили и на блуд брали. и как пошли из монастыря, то церковь и монастырь выжгли».⁴²

Об этом периоде жизни царевны свидетельствует также Иван Тимофеев. Сожалея о ее судьбе, он пишет: «И от места на место и от лавры в лавру она прохождение подъя. И до толика безславия жизнь ее протяжеса, яко и до еже, — егда всему царску граду объяту от противных и во obleжании бывшу, в нем той с прочими затворне, — всякого безчестия скудость и нужду претерпети, даже и до сего, яко и иноплеменных язык, самых врагов отца ея, ту уничижене руки осязаша. Прочее же помолчю».⁴³

Ксения умерла в 1622 г. на 41-м году жизни⁴⁴ в суздальском Покровском девичьем монастыре.⁴⁵ Сохранился отрывок грамоты царя Михаила Федоровича к архиепископу суздальскому Арсению: «Ведомо нам учинилось, его царя Бориса Федоровича дочери, царевны старицы Ольги не

⁴⁰ ЛОИИ, ф. 124, № 278; АИ, т. II, СПб., 1841, № 182. Письмо адресовано жене кн. Ивана Андреевича Ноготкова, Домне Богдановне, дочери Богдана Юрьевича Сабурова.

⁴¹ Вместе с Ксенией в Подсосенском монастыре, затем в Троицком и Новодевичьем, жила дочь двоюродного брата Ивана Грозного Владимира Андреевича Старицкого — Мария (в иночестве Марфа), жена номинального короля Ливонии Магнуса.

⁴² С. М. Соловьев. История России с древнейших времен, т. 8. М., 1960, стр. 664—665.

⁴³ Временник, стр. 86. Инокиня Ольга жила в шести монастырях.

⁴⁴ А. Б. Лобанов-Ростовский указывает год рождения Ксении — 1581 (Русская родословная книга, т. 1.2-е изд. СПб., 1895, стр. 156). В Русском биографическом словаре значится 1582 г. (т. «К», СПб., 1903, стр. 509).

⁴⁵ В источниках и литературе существует несколько версий о монастырях, в которых пребывала Ксения, а также о месте ее смерти. Н. И. Костомаров (Ксения Борисовна Годунова. Исторический вестник, т. XV, СПб., 1883, стр. 23), Лобанов-Ростовский (стр. 157) и другие на основании, по-видимому, неточного указания летописи (ПСРЛ, т. XIV, первая половина, стр. 66), что Ксения была пострижена во Владимир, в девичий монастырь, называют Владимирский Княгинин монастырь. В. Георгиевский говорит, что точно не известно, долго ли здесь жила царевна и в какое именно время, но скончалась не в этом монастыре (в кн.: В. Георгиевский. Владимир, Суздаль, Переславль-Залесский, СПб., 1913, стр. 25). С. М. Соловьев же (История России с древнейших времен, т. 9. М., стр. 271) и Д. Дмитриевский (стр. 45) считают местом ее смерти Суздальский Покровский монастырь, очевидно, основываясь на нижеприведенной грамоте к Суздальскому епископу Арсению, который вместе с архимандритом Суздальского же Спасо-Евфимьевского монастыря должен был перевезти тело царевны к Троице. Это последнее утверждение нам кажется наиболее обоснованным. Во Владимир же, по-видимому, она была переведена из Гориц вскоре после пострига.

стало; а по обещанию де своему, отходя сего света, приказала нам бити челом, чтоб нам пожаловати, тело ее велети погresti у живоначальныя Троицы в Сергиеве монастыре с отцом ее и с матерью вместе». Архиепископу предписывалось исполнить это завещание.⁴⁶

Во Вкладной книге Троице-Сергиева монастыря 1673 г. значится вклад Никиты Дмитриевича Вельяминова⁴⁷ «по црвне иноке Олге Борисовне» от сентября 7031 лета (1622 г.): образ Богоматери Одигитрии в серебряном позолоченом окладе с камнями и жемчугом; образ Спаса-Эммануила и образ «Видение чудотворца Сергия», оба в серебряных басменных окладах; золотой с мощами крест, украшенный камнями и жемчугом; серебряная панагия с изображениями Троицы, Богоматери Воплощения и Распятия; две братины с кровлями; чарка «мисюрская»; два «достаканца»; четыре чарки «медвяные»; тарелка, ложка, «три шубы собольи подкамками, шуба нагольная, две ряски тафтяные». По-видимому, это было все имущество, оставшееся от умершей. «И за тот вклад, — помечено во Вкладной книге, — тело царевны иноки Олги Борисовны погребли в дому живоначальныя Троицы и имя ее написали в вечныя сенаники с сельники».⁴⁸

Погребена была царевна по ее желанию рядом с родными под западной папертью Успенского собора. Резная надпись на ее гробнице гласит: «Лета 7130-го августа || в 30 д(е)н(ь) преставись бл(а)говерная || ц(а)-р(е)вна инока Ол(ь)га Борисовна».⁴⁹

26 октября 1945 г. известным антропологом М. М. Герасимовым гробницы Годуновых были вскрыты. К сожалению, захоронения оказались потревоженными грабителями, и содержимое гробов перемешано. От черепов ничего не сохранилось. Кроме костей плохой сохранности, здесь были обнаружены остатки гробов — дубовых колод и фрагменты одежд умерших. В гробнице Ксении найдены фрагменты коричневой и черной шерстяных тканей (мухояра), на последней следы мелких складок; а также кожаная на невысоком наборном каблуке туфелька с острым носком без задника, очень маленького размера.⁵⁰

⁴⁶ ААЭ, т. III, СПб., 1836, стр. 176, № 125.

⁴⁷ Вельяминовы-Зерновы были одного происхождения с Годуновыми, являясь младшей ветвью рода, ведущего свое начало от легендарного Мурзы Чета. Никита Дмитриевич Вельяминов был из семьи, близкой к Годуновым. Его отец Дмитрий Иванович был окольным при царях Федоре и Борисе; сам он был чашником царя Бориса Годунова (впоследствии он упоминается как воевода, окольный и боярин). Так как все родственники Бориса — Годуновы, Сабуровы и Вельяминовы — были разорены и высланы при Самозванце, Н. Д. Вельяминов, по-видимому, был ближайшим из оставшихся немногих родственников царевны и принял на себя роль ее душеприказчика.

⁴⁸ Вкладная книга Троице-Сергиева монастыря 1673 г., лл. 56 об.—57 (рукопись Загорского музея). Часть этих предметов хранится в Загорском музее. Среди них заслуживает внимания икона Богоматери Одигитрии, на полях которой имеются приписные святые. Подбор их, по-видимому, не случаен. Здесь изображена тезоименная святая вкладчицы — преподобная Ксения, суздальская святая княжна Евфросиния, праздник которой падает на Сергиев день — 25 сентября, что тоже знаменательно. Кроме того, здесь изображены «защитник бедных и несчастных» св. Амвросий или, как он здесь назван, «Амбросим», празднуемый 7 декабря, и Николай Чудотворец (отмечаемый 9 мая и 6 декабря). Возможно, что последние даты связаны с какими-то важными событиями жизни Ксении. Может быть, перенесение «мощей» Николая Чудотворца в Бари (9 мая) как-то ассоциировалось с перенесением останков родных царевны в Троицкий монастырь. Изображение суздальской святой свидетельствует, как нам кажется, о том, что последние годы жизни царевна провела в Суздале, и здесь была написана по ее заказу икона.

⁴⁹ В «Списке погребенных в Троицкой Сергиевой Лавре» (М., 1880, стр. 47, № 537) надпись издана с ошибками и пропусками.

⁵⁰ В гробнице царя Бориса Федоровича остались фрагменты шелковой камки с крупным стилизованным орнаментом в виде листьев и плодов, симметрично расхо-

Но это не все, что осталось от несчастной царевны. В Загорском музее хранится несколько произведений лицевого шитья, подаренных Троицкому монастырю царем Борисом Федоровичем;⁵¹ два из них монастырское предание приписывает рукоделию Ксении. Одно из них — покроец на гробницу Сергия, о котором Опись монастыря 1908 г. замечает, что он являлся вкладом царя Бориса Годунова «от усердия и трудов дочери его царевны Ксении Борисовны в 1601 году»⁵² (рис. 1).

Второе произведение — одежда на жертвенник, или индития, по той же Описи, «вышита собственными трудами и пожалована в обитель пр. Сергия царевною Ксениею Борисовною Годуновой в 1602 году»⁵³ (рис. 2)

Катырев-Ростовский говорит, что царевна «во всех женах благочиннейша» и «во всех своих делах чредима»,⁵⁴ а добрая репутация женщины в Древней Руси в значительной степени должна была зависеть от прилежания ее к рукоделиям. Недаром автор «Повести об Улянии Осориной», стремясь нарисовать идеальный образ русской женщины конца XVI—начала XVII в., неоднократно отмечает, что Уляния «по вся ночи без сна пребываше, в молбах и в рукоделии, в прядиве и в пляничном деле», к которым она «прилежание велие имяше».⁵⁵ В знаменитом «Домострое», приписываемом духовнику Ивана Грозного священнику Благовещенского собора Сильвестру, говорится, что «добрые жены рукодельные». В этом направлении предписывается здесь воспитывать и дочерей, и челядь. В главе «Послание и наказание от отца к сыну» автор пишет: «А мати твоя многие девицы и вдови пустошныя и убогия воспитала в добре наказании, изучила рукоделию и всякому домашнему обиходу».⁵⁶

Шитье церковных пелен и покровов считалось также делом богоугодным. Прилежание к рукоделиям включалось в число подвигов «святых» женщин. Так, блаженная княгиня Феврония «во храме пречистыя съборныя церкви своима рукама шиаше въздух, на нем же бе лики святых».⁵⁷ Поэтому шитьем церковных пелен вместе с мастерицами своих «светлиц» занимались и многие боярыни, княгини, царевны и царицы. В «Житии» Никиты Столника переяславского рассказывается, что первая жена Ивана Грозного царица Анастасия Романовна «своима рукама и бого-

дящихся от ствола; фрагменты другой шелковой, светло-коричневой ткани с узором из круглых цветов и гирлянд листьев, а также черной ткани, очевидно, от схимы. У Марии Григорьевны обнаружены остатки чепчика из плетеного кружева. Все эти фрагменты хранятся в Загорском музее и в 1960 г. были промыты, закреплены и дублированы реставратором Центральной Художественно-реставрационной мастерской М. П. Рябовой. Остатки же коричневой тафты и шелковой тесьмы (плетенки) дали ей возможность реконструировать покрой рубахи Федора Борисовича (см.: IV выставка «Реставрация и консервация произведений искусства». Каталог. М., 1963, стр. 52).

⁵¹ Кроме рассматриваемых ниже произведений, Борисом Годуновым подарены Троице-Сергиеву монастырю два покроя — с изображением «Явления богоматери Сергию» (с датой 1587 г.) и Сергия Радонежского, «жемчужная» пелена 1599 г. под знаменитую «Троицу» Андрея Рублева, а также два покроя («Богоматерь знамения» и «Агнец») и воздух («Христос во гробе») 1597 и 1598 гг. на церковные сосуды.

⁵² Опись Троице-Сергиевой лавры 1908 г., кн. 3, разд. 34, № 8, л. 267 (Рукопись Загорского музея).

⁵³ Там же, кн. 3, разд. 15, № 1, л. 11 об.

⁵⁴ К а т ы р е в - Р о с т о в с к и й, стлб. 621.

⁵⁵ П о в е с т ь о б У л я н и и О с о р и н о й. В кн.: Русская повесть XVII в., М., 1954, стр. 40—41.

⁵⁶ Д о м о с т р о й С и л ь в е с т р о в с к о г о и з в о д а. СПб., 1902, гл. 64, стр. 67; см. также гл. 16, 20, 30 и др.

⁵⁷ М. О. С к р и п и л ь. П о в е с т ь о П е т р е и Ф е в р о н и и (тексты). — ТОДРЛ, т. VII, М.—Л., 1949, стр. 243.

лепными своими труды вышла на плащанице труд драгой камьки венедитцкой образ великаго чудотворца Никиты и златом каймы обложила и слова серебром круг плащаницы вышила, а подпис имя чудотворцево драгим жемчюгом и драгим камением и бисером многоценным украсила и

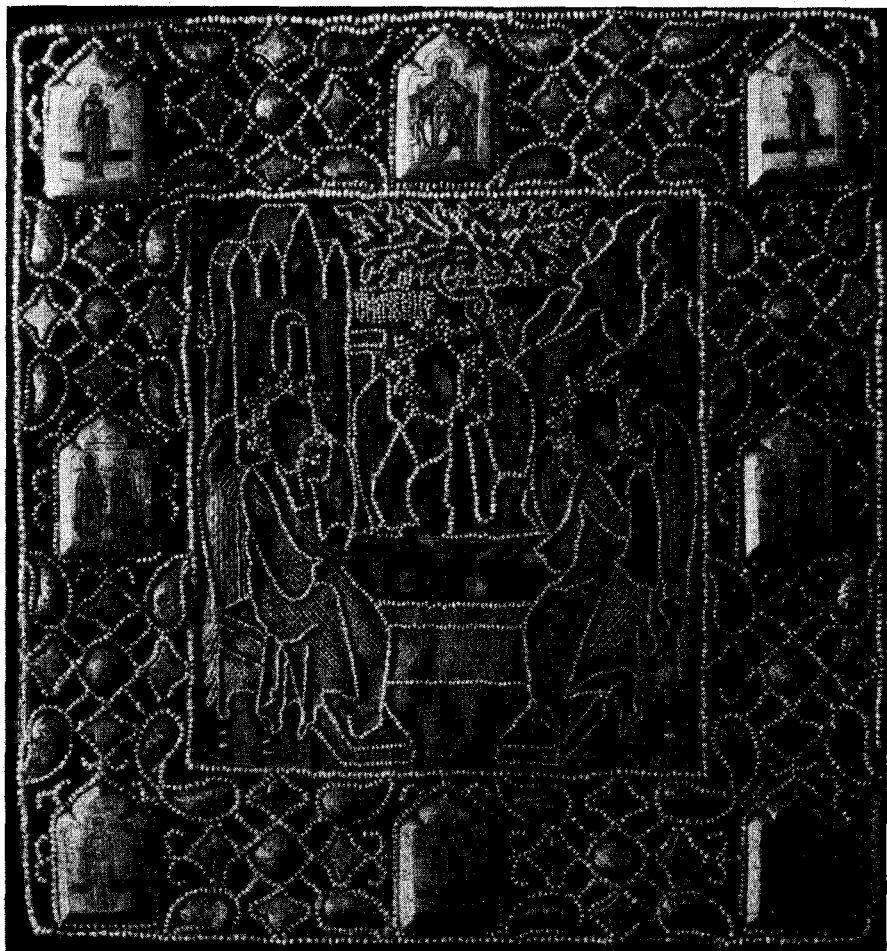


Рис. 1. Покровец на гробницу Сергия Радонежского с изображением Троицы. 1601 г. (Загорский музей, инв. № 392, 55×50 см). Работа приписывается Ксении Годуновой.

на раку чудотворцову положила».⁵⁸ Вышивала вместе со своими дочерьми и жена Михаила Федоровича Евдокия Лукьяновна и другие царицы.

Тем более должна была заниматься этим рукоделием дочь царя Бориса Годунова, дававшего в монастыри и церкви богатейшие вклады,⁵⁹

⁵⁸ Житие Никиты Столпника (ГПБ, собр. Погодина, № 1612, XVII в., л. 29). Ср.: А. Ф. Бычков. Описание церковно-славянских и русских рукописных сборников имп. Публичной библиотеки, ч. 1, СПб., 1882, стр. 212. Покров этот хранится во Владимирском историко-художественном музее.

⁵⁹ Современники отмечают, что Борис Годунов «о благочестии всяцем ревнитель усерден» (Временник, стр. 63).

отличающиеся не только материальной ценностью, но и тонким художественным вкусом. Борис Годунов, по-видимому, старался приучить своих детей к делам, достойным их сану. Федор и Ксения были грамотны. Известна карта Русского государства и Москвы, начерченная царевичем

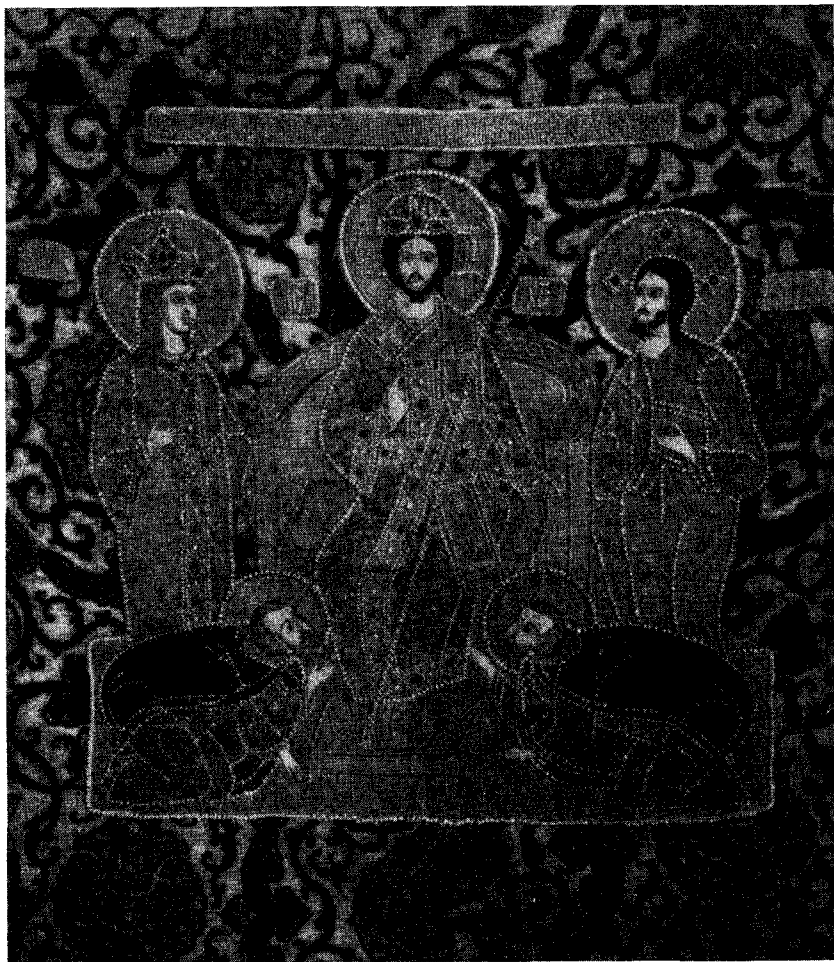


Рис. 2. Индия с изображением «Предста царица одесную тебе». 1602 г. (Загорский музей, инв. № 178, размер передней стороны 105×94 см). Работа приписывается Ксении Годуновой.

Федором. Он вместе с отцом присутствует при приеме послов и решении государственных дел.⁶⁰ Как женщина, лишенная возможности участвовать в общественной жизни, Ксения, естественно, должна была использовать свои способности в наиболее доступной ей области творчества — художественном шитье.

⁶⁰ Катырев-Ростовский говорит о царевиче Федоре, который «яко крин в поли цветущи», что он «научен же бе от отца своего книжному почитанию, и в ответех дивен и сладкоречив велми; пустошное же и гнило слово никогда же изо уст его исхожаше; о вере же и о поучении книжном со усердием прилежаше» (стлб. 621).

На обоих приписываемых Ксении произведениях вкладных надписей нет, но они значатся в древнейшей из сохранившихся Описей монастыря 1641 г.; о покровце там сказано: «дача царя и Великого князя Бориса Федоровича всеа Руси». ⁶¹ Как уже упоминалось, поздние монастырские Описи относят эти произведения к 1601 и 1602 гг. В это время идет сватовство Ксении за герцога Иоанна. Вероятно, с молением о счастье, о своей будущей судьбе вышивала их прекрасная царевна.

О значимости для вкладчика этих вещей говорят их назначение и содержание изображений. На покровце, ⁶² предназначенном для покрытия главы Сергия Радонежского на его гробнице, вышита ветхозаветная Троица, обычного в это время «рублевского» извода. Лики, руки и ноги ангелов шиты тонким сероватым шелком атласным швом, все остальное — золотыми и серебряными нитями с цветными шелковыми прикрепами, создающими различные узоры. В венцах ангелов жемчуг и драгоценные камни. Жемчугом же обнизаны все контуры изображения, рамки вокруг средника и всего покровца, а также серебряные позолоченные дробницы на каймах. Эти дробницы сами по себе являются замечательными художественными произведениями. Одни из них имеют форму перцев, другие трилистников, третьи ромбиков. Украшенные резным с чернью растительным орнаментом, они, красиво komponуясь, составляют вторяющийся узор. Между этими фигурными дробницами расположено восемь больших киотчатых дробниц с черневыми изображениями. Наверху в центре — Отечество, по сторонам его Богоматерь и Иоанн Предтеча. На боковых каймах, слева — благоверные князья Борис и Глеб, справа — Федор Стратилат и Феодот Анкирский, а внизу в центре — преподобный Сергей и по сторонам его Мария Магдалина и «Ксения Римлянины». Таким образом, моление Ксении нашло здесь наиболее выразительное воплощение. Перед Троицей, идея которой усилена изображением Отечества, за вкладчиков молятся не только Богоматерь и Иоанн Предтеча, но и защитник всей земли русской и московских государей Сергей Преподобный и тезоименные святые семьи Годуновых. ⁶³ Покровец, несмотря на тонкое, искусное шитье, от обилия жемчуга и серебряных дробниц производит впечатление ювелирного произведения.

Больше возможностей судить об искусстве вышивальщицы дает одежда на жертвенник, или индития, с изображением «Предста царица одесную тебе». ⁶⁴ В центре на троне торжественно восседает Христос в архиерейском облачении, левой рукой он держит на коленях Евангелие, правая согнута у груди в благословляющем жесте. Справа от него стоит Богоматерь в виде царицы с короной на голове, слева — Иоанн Предтеча. У их ног коленапреклоненные чудотворцы Сергей и Никон Радонежские. Приподняв головы, они обращают взоры к Христу, в молитвенном жесте простерев к нему правые руки. Введением местных святых, молящихся за вкладчиков, углубляется основная мысль композиции, представляющей своеобразный вариант Деисуса.

⁶¹ Опись Троице-Сергиева монастыря 1641 г., 96 об. (рукопись Загорского музея).

⁶² Инв. № 392. Размер покровца 55 × 50 см.

⁶³ Этот подбор святых обычен для произведений, выполненных по заказу Бориса Годунова и его семьи. См., например, дробницы на так называемой «жемчужной» пелене вклада Годуновых в Троице-Сергиев монастырь в 1599 г.; роспись церкви в усадьбе Бориса Годунова — Вяземах и т. п. Среди этих святых сомнение может вызвать Феодот Анкирский. Но, как выяснила В. И. Антонова, Феодот (славянское — Богдан) — второе имя Бориса Годунова. См.: М. И. Антонова, Н. Е. Мневая. Каталог древнерусской живописи, т. II. М., 1963, №№ 550, 588, 805, 806.

⁶⁴ Инв. № 178. Размер передней стороны 105 × 94 см.

По мнению В. Н. Лазарева, иконография «Предста царица» сложилась у южных славян, откуда была занесена на Русь, где получила широкое распространение в XVI и XVII вв., называясь также «Спас великий архирей» и «Царь царем». Отмечая «намеренное подчеркивание представительного начала в трактовке образов Христа и Марии как царя и царицы», что превращало икону «в косвенную апологию самодержавной власти», В. Н. Лазарев этим обстоятельством и объясняет широкую популярность этого типа в культовом искусстве XVI—XVII вв.⁶⁵

Нам кажется, что наряду с этим здесь необходимо учитывать также то значение, которое на Руси придавалось «царице небесной» как заступнице за род людской, погрязший в грехах. Именно она, «чистая, непорочная мать божия», может умиловать разгневанного сына. К ней обращается Иван Грозный в час победы над Казанью: «Ты с всеми святыми... умолила Господа нашего Иисуса Христа...».⁶⁶

В этом отношении интересна «Повесть о видении некоему мужу духовну»,⁶⁷ возникшая в 1606 г. В ней рассказывается как «некий муж духовный» молился Христу и «Пречистой его матери, заступнице нашей Богородицы Марии—о мире всего мира и о нынешних лютых, на нас нашедших», во сне услышал звон колоколов Ивана Великого и увидел через открытые двери Успенского собора «Господа мсего, сидяща на престоле, ангелы обстоима, и Пречистую Богородицу, надежду нашу и заступницу, одесную престола стоящу, и Предотецю Крестителя Ивана о левую», вокруг пророков, апостолов и многих святых. «И видех святыю Богородицу, молящуся Сыну своему... и слышах глас умильный... к сыну своему глаголюща: О сыну мой боже! Приими молитву матери твоея, пощади люди своя...»; и после многих ее молитв последовал ответ: «Тебе ради Мати моя пощажу их, аще покаются». И тогда один из предстоящих спросил «мужа духовна», слышал ли он «господня милости и мать Его, наша Царицы, молитвы и прошения за весь род крестьянский? Иди убо и поведай». «Муж духовный», как рассказывается в «Повести», поведал о «видении» благовещенскому протопопу Терентию, а тот записал и отдал патриарху и царю. «И то видение чли по царьскому велению» всенародно в Успенском и Благовещенском соборах и «пост учинили во царьстве, велик и мал, лета 7115-го с октября с 14-го числа... по октябрь же по 19-й день... и молебны пели по всем храмам... чтобы господь Бог отвратил от нас праведный свой гнев и укрогил бы междуусобную брань...».

Не сыграла ли эта повесть, всенародно читанная в главных храмах Москвы, свою роль в распространении иконографического типа «Предста царица одесную тебе» в XVII в.?

Красивая и торжественная, поистине царственная композиция, отвечающая стремлениям новой русской династии, композиция, в которой одна из главных ролей отводится «царице небесной», заступнице за людей во время постигших их бед и трудностей, по-видимому, привлекла в свое время и Ксению Годунову. Иконное же изображение с этим сюжетом Ксения могла видеть в Кремлевском Успенском соборе, в местном ряду иконостаса которого и теперь стоит икона «Предста царица», счи-

⁶⁵ В. Н. Лазарев. 1) Живопись и скульптура великокняжеской Москвы. В кн.: История русского искусства, т. III. 1955, стр. 98—99; 2) Искусство Новгорода. М.—Л., 1947, стр. 86—89, 120.

⁶⁶ Никоновская летопись (ПСРЛ, т. XIII, СПб., 1904, стр. 219).

⁶⁷ РИБ, т. XIII, стлб. 177—184.

тающаяся работой сербских мастеров XIV в.⁶⁸ Она числится здесь и по описям собора начала XVII в.⁶⁹

Индития, как и большинство вкладов царя Бориса Федоровича и его семьи, производит впечатление утонченности и в то же время роскоши. Фоном для шитья служит дорогой испанский рытый бархат, где гладкое золотое поле контрастирует с темно-красными бархатными клеймами и причудливо извивающимися веточками с плодами граната, затканными золотыми и серебряными петлями.⁷⁰ Этот легкий, графически тонкий рисунок создает своеобразный ажурный фон, на котором особенно рельефно выделяется шитая золотыми и серебряными нитями изящная композиция. В золотом шитье здесь применено более 15 различных швов и узоров. Эти узоры создаются яркими, густо шитыми, разноцветными прикрепами. Контуры фигур, складки одежд, нимбы, надписи обнизаны жемчугом. Короны и одежды Христа и Богоматери украшены драгоценными камнями. Богатство и красота материала сочетаются здесь с прекрасным мастерством вышивальщицы. О последнем свидетельствуют разнообразие швов, тщательное и аккуратное их исполнение, но более всего — выразительность лиц и всей композиции в целом. Лица и руки вышиты тонким крученым шелком серовато-телесного цвета, атласным швом «по форме», т. е. наложенным по направлению мускулов и создающим объем. В затененных частях лица, чтобы подчеркнуть эту объемность, шито более темным шелком. Лица, особенно трех главных фигур, поражают сочетанием тонких мелких черт с огромными горячими глазами. Особенно значительно лицо Христа: худощавое, обрамленное темно-коричневыми волосами и низко растущей раздвоенной маленькой бородкой, оно красиво и торжественно. Лицо и поза «царицы небесной» отличаются горделивым достоинством. Подчеркнуто умильтельны фигуры и лики преподобных. По-видимому, рисунок для этой композиции был дан царевне хорошим художником, а изящество фигур и поз и некоторая из-

⁶⁸ В. Н. Лазарев. Живопись и скульптура..., стр. 99. Эта икона является одним из самых древних на Руси изображений «Предста царица». Сюжет этот имеется также во фресках 1380 г. церкви Спаса Преображения в Ковалеве близ Новгорода, которые В. Н. Лазарев связывает также с сербской школой живописи, см. «Искусство Новгорода», а также его статью «Ковалевская роспись и проблема южно-славянских связей в русской живописи XIV в.» (Ежегодник Института истории искусств, 1957). Известно еще несколько икон догодуновского времени с изображением «Предста царица», кажется, все новгородского происхождения: икона XV в. в Третьяковской галерее; икона 1562 г. — в Русском музее и икона Софийского Новгородского собора под записью XVII в. (см.: В. И. Антонова, Н. Е. Мнева. Каталог, т. I, стр. 135—136).

⁶⁹ РИБ, т. III, СПб., 1876, стр. 383—385. Следует отметить также, что в 1555 г. Иваном Грозным была подарена в Хиландарский монастырь на Афоне катапетазма с шитым изображением, являющимся вариантом той же композиции (см.: В. В. Стасов. Заметки о древней русской катапетазме. — Известия имп. Археологического общества, т. IV, СПб., 1863, стр. 534—541). Примечательно, что имеется целый ряд примеров, когда в произведениях, связанных с Борисом Годуновым, повторяются композиции памятников вклада Ивана Грозного, причем здесь заметно стремление превзойти последние.

⁷⁰ Такой же испанский бархат имеется на одном из стихарей Соловецкого монастыря, ныне хранящемся в музеях Московского Кремля. (См.: М. Н. Левинсон-Нечаева. Одежда и ткани XVI—XVII вв. — В кн.: Государственная Оружейная палата Московского Кремля. М., 1954, стр. 338, рис. 18). А. Н. Свирин указывает, что «совершенно тождественного узора бархат изображен на портрете 1553 г. Элеоноры Толедской работы Бронзино в Уффици во Флоренции» (Древнерусское шитье. М., 1963, стр. 110). Очень хорош также итальянский рытый бархат на боковых сторонах индитии. В его узор вкомпанованы рога изобилия, цветы, плоды и колосья, пальмовые ветви и короны.

мельченность в трактовке лиц позволяет думать, что он принадлежал к так называемой «годуновской» школе живописи.

В торжественной композиции, сочетающейся здесь с роскошью тканей и жемчуга, нашли отражение живые черты придворного блеска московского двора этого времени. Образы всевластного «царя царем» и гордой «царицы небесной», воплощавшие идеальные представления людей XVI в. о самодержавном государе, как нельзя более соответствовали стремлению Бориса Годунова утвердить в умах современников авторитет своей династии, причем утверждался авторитет не только наследника престола — царевича Федора, но и «дщери» царя. Имя «благоверной царевны Ксении Борисовны» упоминается во всех документах, касающихся венчания на царство Бориса Федоровича,⁷¹ в некоторых жалованных грамотах⁷² и вкладных надписях.⁷³ Ее тезоименная святая «Ксения Римлянины» изображается на заказываемых Борисом Годуновым произведениях.

Ксения как член династии была представлена народу в первый же день воцарения Бориса. После литургии в Успенском соборе царь обходил все главные церкви Кремля и вступил в царские палаты, «держа за руку своего юного наследника, а другою ведя прелестную Ксению».⁷⁴ Это стремление сказывалось и в поисках невесты сыну и жениха дочери среди родственников иностранных государей, и в роскоши царского двора, и в щедрости даров Бориса Годунова в монастыри и церкви, причем в большинстве случаев эти дары посылались от всех членов семьи, в том числе и от царевны Ксении.⁷⁵

Оба произведения, приписываемые Ксении, исполнены в традициях годуновской «светлицы», которая была одной из лучших мастерских художественного шитья конца XVI—начала XVII в. Для этой светлицы характерно большое техническое совершенство исполнения, при котором плотные, аккуратные стежки способствуют выявлению рисунка, даваемого всегда хорошим художником. Вместе с тем здесь отсутствуют живописность и мягкость в трактовке образа, еще встречающиеся в шитьях произведениях второй половины XVI в. Появляются некоторая жесткость и натуралистичность, в значительной степени зависящие от преобладания золотого шитья и жемчуга. Следует отметить, что в произведениях, выполненных до восшествия Бориса на престол, жемчуга и камней еще мало, а в шитье преобладают коричневые тона. Вещи же царского периода, обильно украшенные жемчугом и серебряными дробницами, кажутся ювелирными изделиями.

Индития «Предста царица» выгодно выделяется среди других произведений годуновской «светлицы» не только техническим и художественным мастерством и роскошью материала, но и необычайной выразительностью композиции и индивидуальностью в трактовке ликов. Создается впечатление, что вышивальщица вложила в свое произведение все свои способности и чувства, всю свою душу.

Произведения искусства особенно ярко и глубоко воспринимаются нами, когда мы знаем историческую обстановку, в которой они сложились, мысли и чувства художника, создавшего их. В данном же случае — редкий

⁷¹ ДАИ, т. I, СПб., 1846, № 239; ААЭ, т. II, СПб., 1836, № 1, № 6.

⁷² См., например, №№ 146 и 148 (ДАИ, т. I).

⁷³ Например, на «жемчужной» пелене Загорского музея.

⁷⁴ Карамзин, т. XI, стр. 9 (не ссылается на источник).

⁷⁵ Иногда же дары ее особо выделялись. Так, в письме иерусалимскому патриарху Софронию в 1589 г. Борис писал: «...и дочь моя Аксинья тебе великому господину и государю челом бьет икону Спасов образ да ширинку» (Древняя Российская Вифлиофика, ч. XII, М., 1789, стр. 414).

пример для Древней Руси, когда можно проследить жизнь и переживания одной из создательниц художественных произведений. Ее образ удастся представить благодаря сложной и необычной обстановке на Руси в начале XVII в., породившей целый ряд литературных произведений, в которых царевне Ксении, независимо от социальной или идейной принадлежности их авторов, неизменно посвящаются сочувственные или восторженные строки.

Яркая индивидуальность Ксении привлекла к себе внимание писателей и народных певцов. Созданный ими образ свидетельствует о возросшем в начале XVII в. на Руси интересе к человеческой личности.

Ю. К. БЕГУНОВ

Житие Александра Невского в станковой живописи начала XVII в.

В Покровском соборе на Красной площади (ныне филиал Государственного Исторического музея) в приделе «Входа в Иерусалим» на экспозиции привлекает внимание большая икона «Александр Невский с деянием» — замечательный памятник московских писем начала XVII в. (рис. 1).

Она представляет собою изображение князя Александра Ярославича Невского во весь рост, в монашеской одежде, испод — белый, на голове — черный монашеский куколь с крестом. Поверх монашеской одежды накинута мантия. Правая рука князя благословляет, а левая свободно опущена вниз, в сторону, со свитком. Черты лика строгие, спокойные, более соответствующие лику монаха-аскета, чем лику князя-воина. Средник со всех сторон обрамляют расположенные в два ряда сцены из его жизни — клейма, которых насчитывается 32. Клейма, размером 15×15 см каждое, расположены симметрично по отношению к главному изображению (средник имеет размеры 48×30 см). По сравнению с обычными житийными иконами это произведение имеет довольно миниатюрное изображение главного персонажа в центре житийных клейм, которых довольно много, отчего вся композиция кажется дробной.¹ Клейма и средник были расширены еще в конце XVIII в. Расчистка была крайне ремесленной: были частично задеты верхние слои краски, повреждены и теперь почти совсем утрачены киноварные надписи над клеймами. В 1813 г. икона была покрыта грубейшей записью Андреем Максимовым. В 1924 г. икона была реставрирована Е. И. Брягиным под наблюдением искусствоведа А. И. Анисимова. Е. И. Брягин не только осторожно снял старую запись, но и укрепил старый красочный слой и левкас, заделал щели, покрыл тонировкой левое поле иконы; в 1959 г. икона была вторично реставрирована С. И. Масленицыным, который сделал укрепление красочного слоя и левкаса, заделал щели, нарастил утраченный угол дерева доски.²

¹ Икона размером 125×99 см, написана на липовой доске и состоит из трех отдельных частей, скрепленных двумя шпонками с разных сторон. Средняя толщина доски 3 см. На лицевой стороне ковчега верхнее и нижнее поля (киноварные) имеют 7 см в ширину, боковое — 4 см. Покатость лузги средняя. Правый нижний край доски сильно обит: не сохранилось части доски длиной 66 см и шириной 20 см. Доска повреждена точильщиком. Фон и поля сплошь записаны: фон — темно-оливковой, а поля темной краской.

² Согласно Приходо-расходной книге Покровского собора, «что на рву», «за новление четырех образов больших Николая чудотворца, Александра Невского, Александра Свирского и трех святителей заплачено иконописцу Андрею Максиму 30 рублей» (см.: ГИМ, библиотека Покровского собора, «Книга дана сия из Московской духовной консистории в Московской Покровской и Василия Блаженного, что

Памятник древнерусского искусства «Александр Невский с деянием» еще не рассматривался в научной литературе. Только краткие упоминания о нем имеются у И. М. Снегирева³ и Э. С. Смирновой.⁴ Эта икона не была известна и исследователю иконографии Александра Невского И. А. Шляпкину,⁵ исследователю литературной истории Жития В. И. Мансикке⁶ и составителю справочного труда по иконографии Л. Рео.⁷ Между тем она представляет интерес для историков искусства и литературы как художественный памятник, позволяющий исследовать некоторые особенности проникновения одного литературного сюжета в станковую живопись начала XVII в.

Александр Невский изображен в обычном типе схимника Алексія. Надпись вязью под изображением гласит: «Святый благовѣрный великий князь Александръ Невский, нареченный во иноуѣхъ Алексій». Таким он изображен и на надгробной поясной иконе Владимирского Рождественского монастыря,⁸ и на иконе в рост конца XVI в., происходящей из Костромского Ипатьевского монастыря,⁹ на четырех шитых покрывах (в рост)¹⁰ и в Лицевых святцах XVII века Никольского единоверческого монастыря в Москве.¹¹ Очевидно, иконописцы XVI и XVII вв. следовали

на рву, собор. На опись во оном всего церковного имущества 1815 года»); ГЦХРМ, протокол № 3 Отдела по делам музеев и Главнауки НКП. Музей-собор Василия Блаженного. Расписка иконы Александра Невского начала XVII в.; Реставрационные протоколы №№ 102, 106 из книги № 1052 за 1959 г.

³ «Особенно замечательны в художественном и историческом отношении два местные образа в нижней церкви: св. Троицы, по-видимому, современная икона сего имени в Троицко-Сергиевой лавре и столь же замечательный по стилю своему святой благоверный князь Александр Невский с деянием, писанный искусною кистью на золоте (разрядка наша, — Ю. Б.), оба, вероятно, XVI века и в византийском стиле» (И. Снегирев. Памятники московской древности. М., 1842, стр. 349).

⁴ Э. С. Смирнова. Отражение литературных произведений о Борисе и Глебе в древнерусской станковой живописи. — ТОДРА, т. XV, М.—Л., 1958, стр. 326.

⁵ И. А. Шляпкин. Иконография святого благоверного великого князя Александра Ярославича Невского. ПГр., 1915 (далее: И. А. Шляпкин).

⁶ В. Мансикка. Житие Александра Невского. (Разбор редакций и тексты). — ПДП, т. CLXXX, СПб., 1913.

⁷ L. Réau. Iconographie de l'art chrétien, t. III. Iconographie des saints. 1. A—F. Paris, 1958, p. 51.

⁸ Этот памятник древнерусской живописи до наших дней не сохранился. О нем мы можем судить лишь на основании клейм исследуемой иконы, где изображение надгробной иконы повторяется 16 раз (рис. 2).

⁹ Ныне хранится в Костромском историко-художественном музее-заповеднике. Ее воспроизведение см. в кн.: Ю. К. Бегунов. Памятник русской литературы XIII века «Слово о погибели Рускыя земли». М.—Л., 1965, стр. 48—49, рис. 5.

¹⁰ Один покров 1613 г. хранится во Владимиро-Суздальском историко-художественном и архитектурном музее-заповеднике (инв. № 425), другой, XVII в. — в Загорском историко-архитектурном музее-заповеднике (инв. № 5552). См.: В. В. Стасов. Шитая пелена с изображением Александра Невского 1613 г. — Известия имп. Археологического общества, т. IV, СПб., 1863, стр. 74—76; Каталог Выставки древнерусского искусства, устроенной в 1913 году в ознаменование чествования 300-летия царствования дома Романовых. М., 1913, отд. III, стр. 60, рис. 2; Древлехранилище Свято-Троицкой Александро-Невской лавры 1712—1910 гг. Краткая опись, табл. 1; Н. А. Маясова. Два произведения художественного шитья XVII века. — Сообщения Загорского государственного историко-художественного музея-заповедника. Загорск, 1958, № 2, стр. 39—42. Еще два покрыва находятся в Гос. Русском музее в Ленинграде: конца XVI в. (инв. № 294) и начала XVII в. (инв. № 296).

¹¹ Лицевые святцы XVII века Никольского Единоверческого монастыря в Москве. Изд. В. П. Гурьянова, М., 1894, месяц ноябрь, средний ряд. Точно так же Александр Невский изображен на иконе середины XVI в. Государственной Третьяковской галереи, № 397, «Праздники и избранные святые», Ростово-Суздальская школа (см. В. И. Антонова и Н. Е. Мнев. Каталог древнерусской живописи. Опыт историко-художественной классификации. Т. II. XVI—начало XVIII века. М., 1963, стр. 51). На иконе 1550 г. Государственной Третьяковской галереи, № 521,

за иконографической традицией, которая рекомендовала изображать «святаго и благовернаго великаго князя Александра Невского, аки Козма, в схиме, ризы преподобническия, кудерцы видет маленько, испод дымчат, в руке свиток съжат».¹² Если до 1547 г. памятники иконографии князя Александра были, по всей вероятности, явлением исключительным, то после установления ему общерусского празднования их количество умножилось, но все это были произведения, изображавшие князя Александра в облике схимника. Нам неизвестны иконы до начала XVIII в., на которых князь Александр изображался бы в княжеской одежде. Лишь 15 апреля 1724 г. последовал указ Синода, запрещавший изображать князя Александра Невского в монашеской одежде: «а писать тот святаго образ в одеждах великокняжеских».¹³

Общерусская иконографическая традиция XVI—XVII вв. в изображении Александра Невского, с одной стороны, опиралась на местную традицию Богородичного Рождественского монастыря во Владимире, где князь Александр был похоронен и где он со второй половины XIII в. почитался как местный святой. С другой стороны, эта общерусская традиция опиралась на современные ей литературные произведения XVI—XVII вв. о нем, когда идеал князя-монаха вполне соответствовал представлению московских митрополитов о высоте монашества и его превосходстве над «царством», когда вместо храбрости и мужества в борьбе за Русскую землю — черт князя Александра, отмеченных авторами трех первых редакций XIII—XV вв. его Жития, в редакциях Жития Александра Невского XVI—XVII вв. (иноков Михаила, Варлаама и Ионы, Тита, Викентия и др.) на первый план выступают святость и безукоризненность его поведения как христианина.

Впрочем, наряду с иконографической традицией существовала и другая традиция, согласно которой князь Александр изображался в княжеской одежде, в облике князя-воина. Таким мы его видим на стеновых росписях столпов Благовещенского (1508 г.) и Архангельского (1652—1666 гг.) и некоторых других соборов,¹⁴ на книжных миниатюрах Московского летописного свода середины XVI в.¹⁵ и Титулярника

«Церковь воинствующая», Александр Невский изображен иначе: он скачет во главе войска русских князей в княжеской одежде, в броне и голубом шлеме, без нимба (там же, рис. 38).

¹² Строгановский иконописный лицевой подлинник конца XVI—начала XVII столетия. М., 1869, лист 25; Подлинник иконописный. Под ред. А. И. Успенского. Изд. С. Т. Большакова. М., 1893, стр. 52 и табл. 49; ср.: И. А. Шляпкии, стр. 12—15.

¹³ Полное собрание постановлений по Ведомству православного исповедания, т. IV, № 1318 (стр. 148), № 1328.

¹⁴ А. И. Успенский. Стенопись Благовещенского собора в Москве (по поводу реставрации 1884 года). — В кн.: Древности. Труды Комиссии по сохранению древних памятников имп. Московского Археологического общества, т. III. М., 1909, стр. 174; История русского искусства, т. IV, стр. 362 и 365.

¹⁵ В Московском лицевом летописном своде середины XVI в. под 1240—1263 гг. находится особая редакция Жития Александра Невского — результат дальнейшего редактирования второй редакции Жития (см. Лаптевский список Лицевого свода — ГПБ, F IV, 233, лл. 898—1004 об.; Голицынский список Лицевого свода — ГПБ, F IV, 225, лл. 355 об.—380; Остермановский список Лицевого свода — БАН, 30.7.30, лл. 3—32 об.). Списки других лицевых Житий Александра Невского нам неизвестны. Любопытно, что в Лихачевском сборнике последней четверти XV в., где содержатся лицевые Жития Иоанна Богослова, Бориса и Глеба, Житие Александра Невского (третьего вида второй редакции) дано без миниатюр. А. В. Арциховский в своей книге «Древнерусские миниатюры как исторический источник» писал, что ему известно лицевое Житие Александра Невского, в котором «композиции слишком точно следуют тексту, не дополняя его ничем и не поясняя, изображенные предметы немногочисленны и слишком схематичны» (А. В. Арциховский. Древнерусские миниатюры как исторический источник. М., 1944, стр. 150). К сожалению, А. В. Арци-

1672 г.¹⁶ Следование той или иной традиции главным образом зависело от того, какие задачи ставил перед собой художник: изобразить ли князя Александра как родоначальника московских государей, как князя — защитника Русской земли, или как монаха-схимника, чьи посмертные чудеса выглядели, с точки зрения художника, более ценными, чем прижизненные деяния. На исследуемой иконе художник, вполне очевидно, ставит и решает вторую задачу. Его замысел раскрывается в житийных клеймах, обрамляющих средник со всех сторон. Их литературным источником является самая распространенная и наиболее подробная редакция Жития Александра Невского, составленная вологодским архиепископом Ионой Думиным в 1591 г. для Рождественского монастыря во Владимире.¹⁷ Для доказательства нашего тезиса рассмотрим все житийные клейма, сопоставляя их с текстом Жития Александра Невского редакции Ионы Думина и других редакций. Они располагаются в следующем порядке:

1	2	3	4	5	6
7		8	9	10	11
12	13			14	15
16	17			18	19
20	21			22	23
24	25	26	27	28	29
30	31		32		

Из 32 клейм только первые 11 посвящены земной жизни князя Александра, остальные 21 — его посмертным «чудесам». Немаловажное значение имеют именно эти последние клейма (№№ 12—32). На них изображено 18 посмертных «чудес». Такое количество «чудес», перечисленных в точно такой, как на исследуемой иконе, последовательности, имеется в Житии Александра Невского редакции Иона Думина.¹⁸ Только по од-

ховский не указывает местонахождение этой рукописи. В письме ко мне от 8 XII 1963 г. А. В. Ардиховский напоминает, что это была «рукопись XVII в., ... что миниатюр там мало и что они неинтересны, никаких реалий (даже XVII в.) там нет и композиции шаблонны».

¹⁶ Титулярник 1672 г. — ГПБ, Эрмитажное собрание, № 440, л. 26.

¹⁷ В. Мансикка. Житие Александра Невского (разбор редакций и тексты). — ПДП, т. CLXXX, СПб., 1913 (далее: В. Мансикка), стр. 177—200; Н. И. Серебрянский. Древнерусские княжеские жития. М., 1915, стр. 218—222. Изд. текста по ркп. ЦГАДА, собрание Типографской библиотеки, № 346, конца XVI в. см.: В. Мансикка, приложение, стр. 49—124.

¹⁸ См.: В. Мансикка, приложение, стр. 103—116. Столько же «чудес» имеется также в редакции Викентия, составленной в 1672 г. на основе редакции Ионы Думина, см.: ркп. ГПБ, Q I 390, лл. 71—91 об.

ному «чуду» («чудо» с духовной грамотой) содержит первая (80-е годы XIII в.),¹⁹ вторая (30-е годы XV в.)²⁰ редакции Жития, а также редакции Никоновской летописи,²¹ Василия-Варлаама (1550—1552 гг.)²² и в списках Q (третья четверть XVI в.)²³ и Тита (середина XVII в.).²⁴ На исследуемой иконе оно изображено в клеймах №№ 12—13. Три «чуда» — с духовной грамотой, «о Донской победе» (1380 г.) и с самовозгоревшейся свечой (1541 г.) — содержатся в редакции Жития Степенной книги (1563 г.).²⁵ На исследуемой иконе они изображены в клеймах №№ 12—15, 22. Четырнадцать «чудес» — с духовной грамотой, «о Донской победе», о двух слепых женах, о человеке с сухой ногой, о Леонтии расслабленном, о расслабленном мнихе Красовцеве, о больном старце Давиде, о самовозгоревшейся свече, о больном Терентии, об Истоме Головкине, о Симеоне боярском сыне, о Михаиле Забелине, о расслабленном, о больном из села Старого — содержатся во Владимирской редакции Жития (1547 г.).²⁶ На исследуемой иконе эти «чудеса» изображены в клеймах №№ 12—15, 15—27, пропущено лишь одно «чудо» об исцелении псковича Михаила Забелина. В редакции Ионы Думина это «чудо» также пропущено: вместо двух сыновей боярских — Симеона и Михаила Забелиных — фигурирует лишь один — Симеон Забелин. Очевидно, составитель новой редакции, пользовавшийся Владимирской редакцией Жития, соединил эти два имени в одном.²⁷ На клеймах №№ 28—32 мы видим изображение дальнейших «чудес»: трех «исцелений» и «чуда на Молодах», которые не зафиксированы ни во Владимирской, ни в других редакциях Жития Александра Невского, кроме редакции Ионы Думина. Рассмотрим подробнее клейма №№ 31 и 32.

Тридцать первое клеймо. Изображено видение мниха Антония. В левой стороне изображен молящийся в келье монах, в центре — гробница князя Александра, около нее самовозгоревшиеся свечи, над нею икона князя Александра, на заднем плане — белостенный Рождественский монастырь, справа к воротам монастыря подъезжают два всадника в княжеских одеждах, с нимбами, на белых конях — князья Борис и Глеб; спешившись, они подходят к гробнице князя Александра. В правой стороне вверху изображены белые шатры лагеря московского войска, в левой стороне вверху — татарского войска.²⁸

Тридцать второе клеймо. В левой стороне изображены князья Борис и Глеб, в княжеских одеждах, с нимбами, обращающиеся с просьбой к вставшему из гроба князю Александру, в монашеской одежде, в нимбе, помочь царю Ивану Васильевичу против крымского хана Девлет-

¹⁹ Ю. К. Бегунов. Памятник русской литературы XIII века «Слово о погибели Руськи земли», стр. 179—180.

²⁰ Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов. Под ред. А. Н. Насонова. М., 1950, стр. 312—313.

²¹ ПСРЛ, т. X, СПб., 1885, стр. 143.

²² В. Мансикка, приложение, стр. 47.

²³ Ю. К. Бегунов. К вопросу об изучении Жития Александра Невского. — ТОДРЛ, т. XVII, М.—Л., 1961, стр. 357.

²⁴ ГПБ, собр. ОЛДП, № 198, л. 482 об.

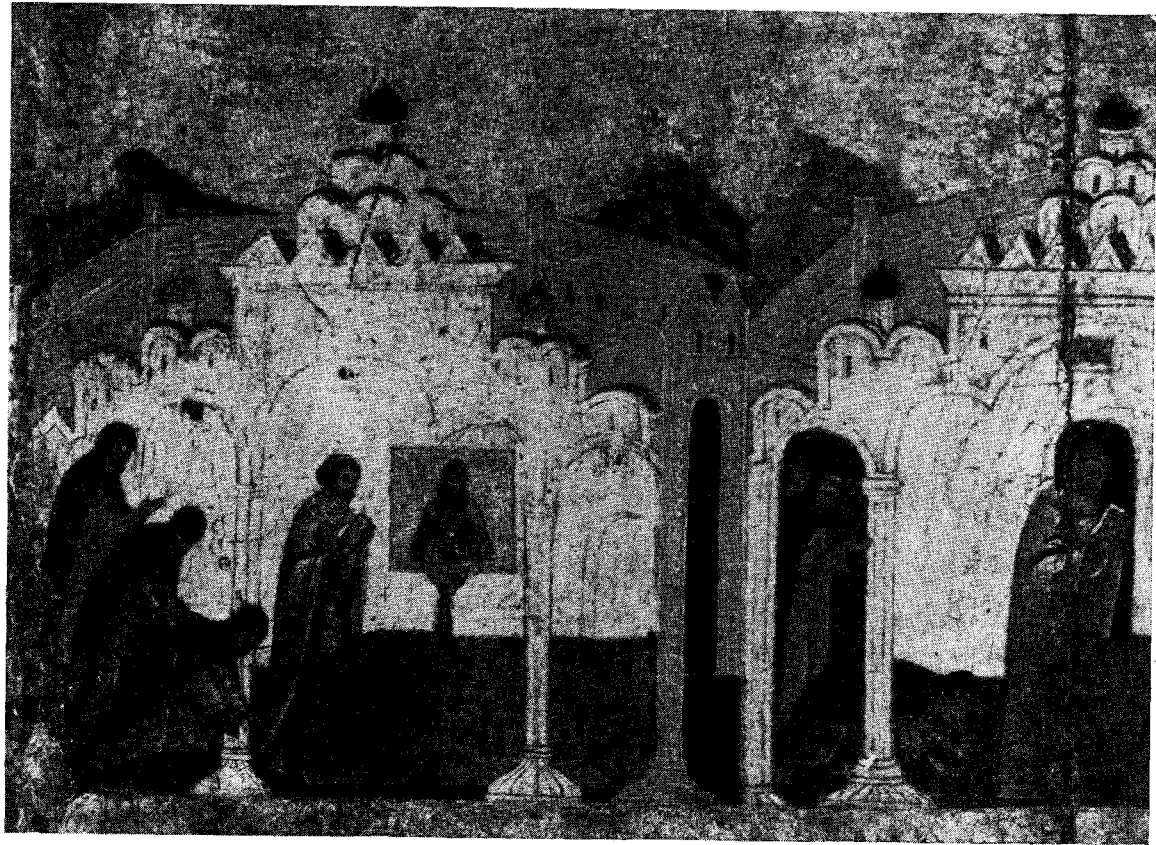
²⁵ ПСРЛ, т. XXI, ч. 1, СПб., 1908, стр. 293—294.

²⁶ В. Мансикка, приложение, стр. 26—30.

²⁷ В. Мансикка, стр. 195; ср.: приложение, стр. 105—106, 112—116. В Синодальном списке конца XVI в. Воскресенской летописи под 1491 г. имеется рассказ «О явлении на воздухе святого великого князя Александра Невского, о пожаре». Этот список переписан Ионей Думиным (ПСРЛ, т. VII, СПб., 1856, стр. VIII; 1859, ср.: ПСРЛ, т. VII, стр. 221—222). Можно полагать, что эту вставку в текст летописи сделал сам Иона Думин из составленной им новой редакции Жития Александра Невского.

²⁸ См.: В. Мансикка, приложение, стр. 113—114.

Рис. 2. Исцеление больных иноков. Клейма 20—21 иконы «Александр Невский с деянием». Начало XVII в. (Филиал ГИМ «Покровский собор», Входиерусалимский придел).



Гирея, правее — трое святых выходят из монастыря, на заднем плане — белостенный Рождественский монастырь, правее в верхнем углу — на фоне белого шатра крымский хан Девлет-Гирей. В центре трое святых садятся на коней. Левее стоят трое святых — князья Александр, Борис и Глеб, рядом из гробниц встают князья Андрей, Всеволод, Георгий и Ярослав, на заднем плане — белостенный соборный храм Богородицы, левее в верхнем углу — семь всадников скачут по воздуху на помощь русскому войску. В правой стороне изображено сражение между русскими и татарскими войсками, русские воины избивают бегущих вражеских воинов, наверху видны белые шатры лагеря татарского войска и русские воины с поднятыми мечами, поражающие врагов.²⁹

Иконописец, очевидно, воспользовался Житием Александра Невского в редакции Ионы Думина в одном из самых поздних вариантов с прибавлением четырех последних чудес («о чудесах святого Александра, иже в наша времена и лета новобываемых от чудотворные раки его»), в том числе «чуда» о победе над Девлет-Гиреем «на Молодах» в 1572 г., очевидно которых называет себя автор. Возможно, что иконописцу было известно «Сказание о бое московских воевод с ханом Девлет-Гиреем», где подробно рассказывается о том, как на речке Рожаи, под Воскресеньем, в Молодах, московское войско под начальством князя М. И. Воротынского разбило рать крымского хана Девлет-Гирея.³⁰ Впрочем, в «Сказании» рассказ о чудесной помощи московскому войску Александра Невского и других русских князей отсутствует. Этот рассказ впервые появляется под пером Ионы Думина. В старейших списках Жития Александра Невского редакции Ионы Думина последние четыре «чуда» были, вероятно, добавлены позднейшим переписчиком или самим Ионой после 1591 г., но не позднее 1594 г.³¹

Итак, следует полагать, что источником клейм №№ 12—32 скорей всего было Житие Александра Невского в редакции Ионы Думина. Однако возникает вопрос: послужила ли эта же редакция Жития источником клейм №№ 1—12 или же в данном случае иконописец руководствовался своими познаниями и опытом, а не литературным текстом? Нам кажется, что способ работы художника был сложным: он соединял в себе и использование литературных текстов, и собственную фантазию и опыт. Так, для первых трех клейм (№№ 1—3), изображающих рождение князя Александра, его крещение и обучение грамоте, мы не находим точных соответствий в литературных текстах, хотя в редакции Ионы Думина об этом рассказывается значительно подробнее, чем в других редакциях Жития, и к тому же в напыщенной агиориторической манере. Рождение князя Александра изображено в формах, обычных для иконографии Рождества богородицы и Иоанна Предтечи,³² крещение — в формах, близких к композиции Сретения, обучение грамоте — в формах, обычных для соответствующих сюжетов византийских и русских житийных икон. Намек на знакомство иконописца с Житием Александра Невского в редакции Ионы Думина мы находим в сцене из правого верхнего угла клейма № 3: князь Александр в княжеской одежде, с нимбом, сидит на «стольце» и читает поучение боярам. Только в редакции Ионы Думина имеется рассказ о чте-

²⁹ См.: там же, стр. 115—116.

³⁰ См.: В. С. Иконников. Опыт российской историографии, т. II, кн. 2. СПб., 1908, стр. 1811; В. И. Буганов. Повесть о победе над крымскими татарами в 1572 г. — Археологический ежегодник за 1961 г., М., 1962, стр. 259—275.

³¹ См.: В. Мансикка, стр. 196—197; приложение, стр. 49, 123—124.

³² Ср.: О. А. Подобедова. Миниатюры русских исторических рукописей. К истории русского лицевого летописания. М., 1965, стр. 247 и сл.

нии такого поучения юным князем и вымышленный текст самого поучения.³³ Рассмотрим остальные клейма (№№ 4—11) подробнее.

Четвертое клеймо. В верхнем углу — «король части Римския» отправляет в Новгород посольство Андрияша; в центре — князь Александр, с нимбом и в княжеской одежде, сидит на «стольце» и принимает Андрияша и его свиту, справа в центре — князь Александр, с нимбом и в княжеской одежде, едет на белом коне, им любуются люди; в правом верхнем углу — Андрияш рассказывает королю о том, что он видел. На заднем плане — городские постройки.³⁴

Пятое клеймо. В правом верхнем углу видны шатры лагеря «свейского» войска и воины с мечами, избивающие жителей, в центре — князь Александр, с нимбом и в княжеской одежде, молится иконе Богородицы, на заднем плане — Новгородский собор св. Софии, сзади князя Александра — свита бояр.³⁵

Шестое клеймо. В центре изображен воин с нимбом (Пелгусий) на берегу реки, в левом верхнем углу на другом берегу реки — шатры лагеря «свейского» войска, справа — одетая «мглою» ладья с белым парусом и два святых, в княжеской одежде, с нимбами (князь Борис и Глеб), гребцов в ладье нет. Слева внизу — князь Александр, с нимбом и в княжеской одежде, слушает донесение Пелгусия, с нимбом, сзади за Пелгусием — воины.³⁶

Седьмое клеймо. Слева изображено Невское сражение, на переднем плане — князь Александр, с нимбом и в княжеской одежде, на белом коне, с мечом в правой руке сражается с ярлом Биргером, который сидит на белом коне, на заднем плане — одни воины поражают других, на небе изображены ангелы, мечущие стрелы. В центре повторно изображено Невское сражение, на переднем плане князь Александр, с нимбом и в княжеской одежде, на белом коне, с мечом в правой руке, напротив — поверженный ярл Биргер с упавшим конем, на заднем плане — одни воины поражают других, «свейские» воины бегут, на небе изображены ангелы, мечущие стрелы. В правой стороне этого же клейма изображено, как князь Александр, с нимбом и в княжеской одежде, сидит на «стольце» и принимает послов царя Батю, пожелавших его видеть. На заднем плане — городские постройки.³⁷

Восьмое клеймо. Наверху, в левом углу, — князь Александр, с нимбом и в княжеской одежде, на белом коне, едет во главе свиты к царю Батю. Наверху, в правом углу, — белокаменные стены города (Сарая), внизу справа — князь Александр, с нимбом и в княжеской одежде, стоит во главе свиты перед тронем, на котором сидит царь Батый, сзади него — приближенные, на заднем плане — городские постройки; внизу слева — князь Александр, с нимбом и в княжеской одежде, на белом коне, едет обратно во Владимир.³⁸

Девятое клеймо. В левой стороне — князь Александр, с нимбом и в княжеской одежде, сидит на «стольце», слушает стоящих перед ним монахов, посланцев папы, Галда и Гемонта, в правой стороне изображены

³³ См.: В. Мансикка, приложение, стр. 64—67.

³⁴ Там же, стр. 67—68 («О пришествии на святого ратию нечестиваго краля Римского»).

³⁵ Ср.: там же, стр. 68—71.

³⁶ Ср.: там же, стр. 72—73 («О видении святых страстотерпец Бориса и Глеба, како приидоша на помощь к сроднику своему великому князю Александру»).

³⁷ Ср.: там же, стр. 73—76, 87—88 («О помощи божи и о победе ратных», «Чюдо о ангельском пособии», «Хождение святого Александра во Орду к царю Батю, ему же Батый удивися и честь велию воздаде»).

³⁸ Ср.: там же, стр. 88—89.

всадники на конях, по-видимому, Галд и Гемонт, отправляющиеся «въсвояси». На заднем плане — городские постройки.³⁹

Десятое клеймо. В левом верхнем углу — князь Александр, с нимбом и в княжеской одежде, на белом коне во главе свиты, едет в Орду, в центре внизу, справа, — князь Александр и свита, спешившиеся (слева виден княжеский белый конь без всадника), стоят перед тронном царя Сартака, сзади царя — приближенные. На заднем плане — городские постройки.⁴⁰

Одиннадцатое клеймо. В левой стороне — князь Александр, с нимбом и в монашеской одежде, приподнимается на ложе, священник постригает его в иноческий чип — в правой руке ножницы, в левой — раскрытая книга, в правой стороне — умирающий князь Александр, с нимбом, в монашеской одежде, лежит на ложе, возле него толпа из священников, воинов, монахов, священник держит двумя руками книгу и читает канон. На заднем плане — городские постройки.⁴¹

Очевидно, что источником всех этих клейм могла быть не только редакция Ионы Думина, но и какая-нибудь другая редакция Жития Александра Невского, например первая или Владимирская, где также имеются тексты, соответствующие содержанию этих клейм, хотя и не такие обширные, как в редакции Ионы Думина. Казалось бы, в нашем распоряжении нет никаких данных, которые могли бы пролить какой-либо свет на источник клейм №№ 4—11, если бы не одна маленькая деталь: на клейме № 7 князь Александр поражает ярла Биргера мечем. В первой⁴² и второй⁴³ редакциях Жития, Владимирской,⁴⁴ списка Q⁴⁵ говорится, что князь Александр поразил ярла Биргера копьем (что соответствовало истине). Замена первоначального «копием» на «мечем» произошла еще в ряде списков первой редакции Жития — в архетипе списков ПЛ (середина XV в.) и архетипе списков БР.⁴⁶ Затем слово «мечем» проникает в СЛ второй редакции (после сверки текста последней под 1240—1263 гг. со списком Жития, близким к архетипу списков ПЛ) и через ее посредство в другие летописи: Воскресенскую,⁴⁷ Никоновскую,⁴⁸ Степенную книгу;⁴⁹ слово «мечем» читается также в редакции Василия-Варлаама,⁵⁰ в зависимой от нее редакции Тита,⁵¹ в редакции Ионы Думина⁵² и в зависимой от нее редакции Викентия.⁵³

Впрочем, редакции Василия-Варлаама и Тита не могли быть источником клейма № 7; на последнем изображен «полк божий» — ангелы, поражающие стрелами врагов, а в тексте этих редакций рассказ о нем, так же

³⁹ Ср.: там же, стр. 92—96.

⁴⁰ Ср.: там же, стр. 98—99 («Хождение Александра во Орду и повелением его взят бысть град Юрьев»).

⁴¹ Ср.: там же, стр. 99—100 («О пострижении святого Александра», «О предствлении святого Александра, во иноцех Алексиа»).

⁴² Ю. К. Бегунов. Памятник русской литературы XIII века «Слово о погибели Руския земли», тексты, стр. 166.

⁴³ Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов, стр. 293.

⁴⁴ В. Мансикка, приложение, стр. 21.

⁴⁵ Ю. К. Бегунов. К вопросу об изучении Жития Александра Невского, стр. 354.

⁴⁶ Ю. К. Бегунов. Памятник русской литературы XIII века «Слово о погибели Руския земли», тексты, стр. 166.

⁴⁷ ПСРЛ, т. VII, стр. 148.

⁴⁸ ПСРЛ, т. X, стр. 121.

⁴⁹ ПСРЛ, т. XXI, ч. 1, стр. 283.

⁵⁰ В. Мансикка, приложение, стр. 37.

⁵¹ ГПБ, собр. ОЛДП, № 198, л. 467 об.

⁵² В. Мансикка, приложение, стр. 74.

⁵³ ГПБ, Q I 390, л. 34.

как и рассказы «о шести храбрых муж» и «чуде» за Ижорой, отсутствует. Остается предположить, что источником клейма № 7 является текст Жития Александра Невского в редакции летописей (СИЛ второй редакции, Воскресенской и др.) или в редакции Ионы Думина. В данном случае у нас нет оснований утверждать, что иконописец непременно знал Житие Александра Невского только в редакции Ионы Думина. Однако предполагать, что источником большинства клейм исследуемой иконы было Житие Александра Невского в редакции Ионы Думина, мы можем с полным основанием. В таком случае любопытно отметить, что далеко не все содержание этой редакции нашло свое отражение в «Александре Невском с деянием». Выпущено, во-первых, все, не относящееся непосредственно к биографии князя Александра (пространные рассказы о его дяде, великом князе Георгии Всеволодиче, и татаро-монгольском нашествии, о его отце, великом князе Ярославe Всеволодиче, о великом князе Михаиле Черниговском, о татарских «численницах» и о восстании сына князя Александра — князя Василия Александровича против татар); во-вторых, несколько эпизодов, освещающих воинскую деятельность князя Александра (о двух победах над немцами — освобождение Пскова и Ледовое побоище, о победе над Литвой, о походе в Поморье, о походе на Юрьев); в-третьих, о «пленении Неврюевом» и о втором хождении князя Александра в Орду, к хану Сартаку. Очевидно, основной задачей иконописца было показать величие князя Александра как святого, а не как полководца. Из всей военной деятельности князя наибольшее внимание уделяется лишь Невской битве, да и то в обрамлении «чудес»: ангелов в облаке, избивающих врагов, и явления святых князей Бориса и Глеба, спешащих на помощь князю Александру. В остальных клеймах, посвященных земной жизни князя Александра, также чувствуется рука тенденциозно настроенного иконописца: он отобрал следующие сюжеты — спор с послами папы «о вере», неоднократные хождения князя Александра в Орду «за христианы», принятие пострига и схимы перед смертью. Двадцать раз повторяющееся на клеймах изображение Владимирского Рождественского монастыря с гробницей князя Александра должно, по всей вероятности, подчеркнуть значение этой обители как средоточия культа прославленного святого и лишь в двух последних клеймах (№№ 31—32), изображающих победу русского войска «на Молодех» (1572 г.) над войсками крымского хана Девлет-Гирея с помощью семи вставших из гробов князей — покровителей Русской земли (Бориса и Глеба, Андрея Боголюбского, Юрия Долгорукого, Всеволода Большое Гнездо, Георгия и Ярослава Всеволодичей и Александра Невского), чувствуется попытка придать иконе общерусский характер. В этих клеймах Александр Невский и его славные предки, князья Владимирские и Киевские, предстают перед нами как защитники всей Русской земли.

Итак, определение литературного источника иконы «Александр Невский с деянием» позволяет уточнить датировку иконы. Очевидно, она не могла возникнуть ранее 1591—1594 гг. Попробуем теперь определить нижнюю границу ее датировки. В этой связи немаловажное значение имеет выяснение вопроса о том, откуда происходит этот памятник древнерусской живописи. В 1815 г. он уже находился во Входуиерусалимском приделе собора Василия Блаженного.⁵⁴ Есть основания предполагать, что эта икона поступила в Покровский собор еще раньше, в XVIII в.

⁵⁴ ГИМ, Покровский собор, рукопись первой четверти XIX в., в лист, под заглавием «Книга дана сия из Московской духовной консистории в Московской Покровской и Василия Блаженного, что на рву собор. На опись во оном всего церковного имущества 1815 года», л. 23 об.

В 1770 г. по распоряжению экспедиции, руководившей строительством Кремлевского дворца, Черниговский собор и церковь Александра Невского, находившиеся на Тайницких воротах в Кремле, были разобраны, а утварь этих храмов была отдана в Покровский собор, в том числе и иконостасы церкви Александра Невского.⁵⁵ Он был поставлен во Входуерусалимском приделе, где и ныне находится.⁵⁶ Весьма вероятно, что в числе икон, перенесенных из кремлевской церкви Александра Невского, был и «Александр Невский с деянием».

Итак, до 1770 г., по всей вероятности, «Александр Невский с деянием» находился в церкви Александра Невского, построенной в 1681—1688 гг. возле верхних Тайницких ворот над палатами, в которых помещались приказы Большой казны и Новгородский (освящена 1 октября 1683 г.).⁵⁷ Здесь же рядом в 1681—1683 гг. был построен собор Черниговских чудотворцев. Оба храма ранее стояли на другом месте: на Ивановской площади, напротив колокольни Ивана Великого, но в 1681 г. были разобраны. Черниговский собор был построен еще в 1577 г. Позднее возле него была построена церковь Александра Невского. На чертежах Кремля (Годуновском, начала XVII в., и Сигизмундовском, 1610 г.) хорошо виден Черниговский собор с двумя приделами — Николая чудотворца и Воскресения Христова. Однако церковь Александра Невского возле него не просматривается. Может быть, она была построена между 1610 и 1625 гг., так как в документах она упоминается с 1625 г.⁵⁸ В 1626 г. в Кремле был пожар, во время которого церковь Александра Невского пострадала. В 1631 г. началось восстановление этой церкви: «в новую церковь преподобного Александра Невского» царем Михаилом Федоровичем была пожертвована утварь, книги, 25 икон «на золоте».⁵⁹ Для нее написали иконы царские изографы Назарий Истомирин и Ондришка Ондреев (например, Всемиловитового Спаса, Одигитрии, Богородицы Владимирской, Знаменской, Михаила Малеева, Федора Пергийского и др.). В 1631 г. в церкви Александра Невского находились следующие иконы: на правой стороне 1) Троицы, 2) Александра Невского, 3) Григория Акрагантского, 4) Амфилохия Иконийского; на левой 1) Алексея, человека божия, 2) Федора Пергийского, 3) Пафнутия Боровского.⁶⁰ 15 июня 1634 г. новая церковь была освящена.⁶¹ Это была одна из почитаемых правительством церквей. Ежегодно 23 ноября, в день памяти Александра Невского, цари Михаил Федорович, а позднее Алексей Михайлович устраивали торжественные царские выходы в церковь Александра Невского.⁶²

⁵⁵ Н. Розанов. История Московского епархиального управления со времени учреждения св. Синода (1721—1821), ч. II, кн. 2. М., 1870, стр. 317.

⁵⁶ Н. А. Скворцов. Московский Кремль. Упраздненные монастыри, соборы, церкви и подворья. Из печатных и рукописных источников. — Русский архив, М., 1893, № 9, стр. 27.

⁵⁷ Н. А. Скворцов. Археология и топография Москвы. М., 1913, стр. 190 и сл.; И. М. Снегирев. Москва. Подробное историческое и археологическое описание города Москвы, ч. 1. Издание А. Мартынова, М., 1865, стр. 16; ч. 2, 1873, стр. 19.

⁵⁸ «Со 133 году, церкви святого благоверного князя Александрова Ярославича Невского чудотворца, что на площади, подле Черниговских чудотворцев, государева жалованья годовые руги и молебных денег...». — ДАИ, т. IX, стр. 316; Н. А. Скворцов. Московский Кремль, стр. 27—28.

⁵⁹ См.: Опись келейной казны патриарха Филарета Никитича. 1630, августа 26. — РИБ, т. III, СПб., 1876, столб. 894, 903, 946—949, 957—960, 965—966, 975—976, 978.

⁶⁰ Там же, столб. 958.

⁶¹ В. И. Забелин. Материалы для истории, археологии и статистики г. Москвы, ч. 1. М., 1884, столб. 201—202.

⁶² П. Строев. Выходы государей царей и великих князей Михаила Федоровича, Алексея Михайловича и Федора Алексеевича, всея Руси самодержцев (с 1632 по

Итак, «Александр Невский с деянием» был написан, по-видимому, где-то между 1591—1594 гг. и 1625 г. Этой датировке не противоречит и самый характер живописи иконы. Цветовая гамма иконы — светлые и живые краски, такие же, как на иконах московской школы XVII в.: поля и фон — золотые, опушка — киноварная; архитектурные формы на клеймах даны в нежных и сдержанных тонах — белых (стены, храмы, шатры), розовых (стены, ограды, детинцы), зеленых с оливковым оттенком и охристых (гражданские постройки); одежды людей — золототканые, красные, зеленые, белые, коричневые, нимбы — золотые, лица людей писаны тщательно коричневой оливковой санкирью со скупым охрением, лошади — белые. Житийные клейма совершенны по технике исполнения: их надо рассматривать очень близко, чтобы разглядеть многочисленные детали сложных многофигурных композиций и оценить мелкое и точное письмо.

Количество клейм иконы «Александр Невский с деянием» также до некоторой степени может служить датирующим признаком. Так, например, ранние русские житийные иконы XIV в. Георгия Победоносца и Николы Зарайского содержат по 14 клейм,⁶³ икона XIV в. Бориса и Глеба — 16 клейм,⁶⁴ икона XV в. архангела Михаила — 18 клейм,⁶⁵ иконы конца XV — начала XVI в. школы Дионисия — по 16—18 клейм,⁶⁶ иконы московской школы середины XVI в. Николы из Боровичей и Варлаама Хутынского — по 22 клейма,⁶⁷ иконы новгородской школы второй половины XVI в. — Зосимы и Савватия и Иоанна Новгородского — по 24—28 клейм,⁶⁸ иконы московской школы начала XVII в. Петра митрополита и Иоанна Богослова — по 32 клейма,⁶⁹ т. е. столько же, сколько и на изучаемой нами иконе.

Ближайшим по сюжету и композиции к исследуемой иконе памятником древнерусской живописи является памятник станковой живописи XVI в. «Ярославские князья Федор, Давид и Константин, с житием» в 36 клеймах, размером 132 × 108 см, происходящий из церкви Чудотворцев Спасо-Преображенского монастыря в Ярославле.⁷⁰ Композиция обоих памятников

1682 г.). М., 1844, стр. 4 и др. (под 23 ноября) каждого года; например, 23 ноября 1632 г.: «... ходил государь к обедне, к празднику, к благоверному великому князю Александру Невскому».

⁶³ М. В. Алпатов. Образ Георгия-воина в искусстве Византии и древней Руси. — ТОДРА, т. XII, М.—Л., 1956, стр. 292—310; В. И. Антонова. Московская икона начала XIV в. из Киева и «Повесть о Николу Зарайском». — ТОДРА, т. XII, М.—Л., 1957, стр. 375—392.

⁶⁴ Э. С. Смирнова. Отражение литературных произведений о Борисе и Глебе в древнерусской станковой живописи, стр. 312—313, рис. 1.

⁶⁵ Н. Гордеев и Н. Мнев. Памятник русской живописи XV века (архангел Михаил в Архангельском соборе). — Искусство, 1947, май—июнь, стр. 87—88.

⁶⁶ Н. П. Лихачев. Материалы для истории иконописания. Атлас снимков, ч. 1. СПб., 1906, табл. № 306; P. Muratoff. Les icones russes. Paris, 1926, tabl. 47; История русского искусства, т. III, М., 1955, стр. 523; В. Борин. Две иконы новгородской школы XV века святых Петра и Алексея, митрополитов московских. — Светильник, М., 1914, № 4, стр. 23—32.

⁶⁷ История русского искусства, т. III, стр. 645, 651—652; Н. П. Лихачев. Материалы для истории иконописания, ч. 1, табл. 314; Снимки древних икон старообрядческих храмов Рогожского кладбища в Москве. М., 1913, № 54.

⁶⁸ Д. А. Ровинский. Обзорение иконописания в России до конца XVII в. СПб., 1903, стр. 21; П. Л. Гусев. Новгородская икона св. Иоанна (Илии) архиепископа в деяниях и чудесах. — Вестник археологии и истории, вып. XV, СПб., 1903, стр. 1—72.

⁶⁹ Н. П. Лихачев. Материал для истории иконописания, ч. 2, табл. №№ 501, 502.

⁷⁰ Ныне хранится в Ярославском историко-архитектурном и художественном музее-заповеднике, инв. № И-1212. Его воспроизведение см. в кн.: Государственный Ярославско-Ростовский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Живопись, миниатюра, рисунок, акварель, скульптура, прикладное искусство. Каталог со-

искусства совпадает: в среднике находится изображение князя Федора в монашеской одежде, правая рука благословляет, левая покоится на плече князя Константина, справа от него — князь Давид, слева — Константин. Средник со всех сторон обрамлен клеймами, из которых верхние 12 посвящены «земной жизни» князей, остальные 24 — их посмертным «чудесам». Так же как и на иконе «Александр Невский с деянием», где на клеймах много раз повторяются изображения храма Владимирского Рождественского монастыря и гробница князя Александра, на ярославской иконе 24 раза повторяется изображение белостенного Спасо-Преображенского храма с гробницей с телами трех князей. Близки обе иконы и по характеру живописи: точному и миниатюрному письму, подбору красочных сочетаний. Подробная характеристика этого памятника древнерусской живописи, а также выяснение его литературных источников не входит в задачу настоящей работы.

По характеру живописи и композиции клейма иконы «Александр Невский с деянием» весьма близки к миниатюрам Московского лицевого свода третьей четверти XVI в. Например, первое хождение в Орду изображено в двух миниатюрах Голицынского списка. На одной из них в нижней части — князь Александр, с нимбом и княжеской одежде, в шапке Мономаха, сидит на «стольце», перед ним — послы царя Батыея; в центре справа — они едут на конях; наверху — царь Батый, сидящий на троне, направляет послов к князю Александру. На другой миниатюре в центре — сидящий на троне царь Батый протягивает кубок стоящему перед ним князю Александру, с нимбом и в княжеской одежде; слева — царь Батый говорит что-то своим людям о князе Александре⁷¹ (ср. клейма №№ 7—8).

Последнее, четвертое хождение в Орду к царю Сартаку изображено в Остермановском списке так: в нижнем левом углу — князь Александр, с нимбом и в княжеской одежде, едет на белом коне, в центре слева — он со свитой стоит перед троном царя Сартака, в верхнем правом углу — князь Александр заболел, лежит на одре, в верхнем левом углу — его везут на повозке⁷² (ср. клеймо № 10 — нет болезни и повозки).

Пострижение и преставление князя Александра изображено в Остермановском списке так: наверху, в центре, — князя Александра везут на повозке, в правом нижнем углу — князь Александр, с нимбом и в монашеской одежде, склонился перед монахом, который ножницами отрезает у него клочок волос, вокруг них толпятся люди, слева — князь Александр лежит на смертном одре в куколе схимника, над ним склоненный монах читает канон, слева стоят священники в белых одеждах⁷³ (ср. клеймо № 11 — князь Александр лежа принимает постриг, повозки нет). «Чудо» с духовной грамотой изображено в Остермановском списке так: в левой стороне — тело князя Александра, одетое в белый испод, поверх которого накинут черный плащ, на голове — голубой с красными крестами куколь схимника, вносят на одре в городские ворота, у ворот стоит монах и читает каноны, в правой стороне, в центре, на фоне одноглавого белостенного храма и городских розовых и зеленоватых строений митрополит, с нимбом, склонился над гробницей князя Александра и кладет грамоту, которую святой «берет» рукой, слева и справа от гробницы толпятся люди⁷⁴ (ср. клеймо № 12).

ставили Е. П. Юдина и В. П. Митрофанов. М., 1964, табл. 23, № 41. Благодарю В. В. Филатова, обратившего мое внимание на этот памятник древнерусской живописи.

⁷¹ ГПБ, F IV. 225, лл. 377 об, 379.

⁷² БАН, 31.7.30, л. 31.

⁷³ Там же, л. 31 об.

⁷⁴ Там же, л. 32 об.

Некоторое сходство можно отметить между клеймами №№ 4 и 5 и миниатюрой Лаптевского списка Лицевого свода, изображающей прием князем Александром посольства Андрияша и моление богородице перед Невским сражением.⁷⁵

На миниатюре в левом верхнем углу изображен князь Александр, с нимбом и в княжеской одежде, восседающий на «стольце»; перед ним толпятся люди — посольство Андрияша, — которые вручают ему грамоту. На клейме № 4 эта сцена дана более сдержанно и лаконично: толпящиеся люди с благоговением взирают на гордо восседающего на «стольце» князя, находясь в некотором отдалении от него. Моление богородице изображено в сходных чертах: князь Александр, с нимбом и в княжеской одежде, склоняется перед иконой богородицы и принимает благословение архиепископа (на иконе благословляющего архиепископа нет). На заднем плане на клейме № 5 и на миниатюре — белостенный пятикупольный храм св. Софии.

«Видение» Пелгусия также дано в сходных чертах в Лицевом своде в 4 миниатюрах,⁷⁶ а на иконе — в одном клейме № 6. На одной из миниатюр изображен Пелгусий в одежде воина, в красном плаще, зеленой ризе, стоящий «при краи моря», над морем — золотое солнце, с лицом человека и лучами, справа и в центре дважды повторено изображение ладьи с гребцами, в центре ладьи стоят князья Борис и Глеб, с нимбами и в княжеских одеждах, возложив руки друг другу на плечи, словно говорят друг с другом; справа, на фоне гор, — «свейские» воины на фоне шатра; слева — князь Александр и русские воины на фоне шатра.⁷⁷

На другой миниатюре — Пелгусий в одежде воина, в зеленом плаще, испод — коричневый, рассказывает князю Александру о видении. Князь, с нимбом и в княжеском красном плаще, на коне, во главе своих воинов с копыями. На клейме № 6 этот сюжет решен более лаконично: слева видны шатры «свейских» воинов, справа, «во мгле» — ладья с князьями Борисом и Глебом, в центре — река, делающая крутой поворот (ладья появляется как бы из притока Невы Ижоры). Пелгусий стоит в той же позе на берегу реки, только он в нимбе и в светлой ризе. Слева внизу — князь Александр сидя принимает Пелгусия и выслушивает рассказ. Фоном здесь служат не нейтральные горы, а белые шатры военного лагеря.

Известное сходство с точки зрения сюжета и композиции наблюдается и в миниатюрах Лицевого свода, изображающих Невское сражение,⁷⁸ с клеймом иконы № 7. На первом из них изображена битва: в центре — князь Александр, с нимбом и в княжеской одежде, над головою поднят длинный меч, разящий врагов, слева за ним — русские воины на конях и пешие в остроконечных шлемах также поражают врагов, справа «свейские» воины, на конях и пешие, бегут, обороняясь. На переднем плане убитые и раненые воины, на заднем плане — горы.⁷⁹ На второй миниатюре — две группы ангелов (3 и 1) избивают мечами врагов, «свеи» бегут по полю, отплывают в ладьях, князь Александр, в нимбе, с дружиной наблюдает. На клейме № 7 Невское сражение изображено подробнее. Князь Александр изображен также с нимбом и в княжеской одежде, на коне, с высоко поднятым мечом над головой, на переднем плане его поединок с Биргером (этого в миниатюрах нет).

⁷⁵ ГПБ, F IV.223, л. 906 об.

⁷⁶ Там же, лл. 907, 907 об., 908, 908 об.

⁷⁷ Там же, л. 908 об.

⁷⁸ Там же, лл. 909 об., 913 об.

⁷⁹ Там же, л. 909 об.

Помощь ангелов изображена иначе: ангелы стоят на облаке и бросают стрелы во врагов. Изографу лучше, чем миниатюристу, удалось показать массовость битвы: обилие дерущихся и падающих воинов, своих и вражеских, бегство и преследование неприятеля. На заднем плане — горы. Примерно так же изображено и сражение 1572 г. «на Молодех»: русские воины, на конях и пешие, избивают татар; на верхнем плане — воины с занесенными мечами избивают врагов, находящихся в татарском лагере; на заднем плане — белые шатры; по воздуху мчатся на белых конях семь святых заступников русской земли — князья во главе с Александром Невским.

Как отмечает Н. Е. Мнева, в XVII веке «примечателен большой интерес художников к светским военно-историческим сюжетам. Так, на житийной иконе Сергия Радонежского, написанной в 50-х—60-х годах XVII века, несколько позже внизу была добавлена композиция, подробно иллюстрирующая «Сказание о Куликовской битве». Это целая панорама, объединяющая множество эпизодов.

«В одном из клейм большой иконы „Ярославские князья Константин и Василий с житием“ (1670-е годы) развернута картина битвы ярославцев с войском Батые на Туговой горе. В клеймах иконы Владимирской богородицы конца XVII в. (Ярославский областной художественный музей) изображена победа Андрея Боголюбского над болгарами и перенесение иконы Владимирской богородицы в Москву в 1395 году, в пору нашествия на Русь хана Тамерлана».⁸⁰

«Александр Невский с деянием» отражает общий интерес к сюжетам и композициям книжной миниатюры XVI в., и в первую очередь Лицевого свода, когда иконописцы XVI—XVII вв. в иконах с деянием все чаще строят свои композиции, следуя живому течению рассказа жития, вводя многочисленные бытовые подробности и жанровые сцены.⁸¹ В иконе «Александр Невский с деянием» видно настойчивое стремление художника следовать почти за каждым эпизодом текста Жития Александра Невского редакции Ионы Думина, особенно в рассказах о чудесах. Отсюда обилие повторяющихся клейм и перегруженность клейм второстепенными деталями, как в миниатюре. Использование сюжета известного литературного памятника в иконе «Александр Невский с деянием» убеждает в том, что, вопреки «Стоглаву», требовавшему изображения подвигов и святости традиционных угодников «по существу», художники конца XVI—начала XVII в. находили все больше возможностей для выражения в старой форме новых тем, композиций, деталей. Отражение известного литературного памятника 90-х годов XVI в. Жития Александра Невского в редакции Ионы Думина в произведении русской станковой живописи начала XVII в. свидетельствует о тесной связи литературы и живописи Древней Руси. Установление сюжета литературного памятника, послужившего источником для произведения станковой живописи, позволяет судить о ценности Жития Александра Невского в редакции Ионы Думина как литературного произведения, широко распространенного в древнерусской письменности во многих десятках списков.

⁸⁰ История русского искусства, т. IV. М., 1955, стр. 447—448. Об особенностях изображения битвы на русских иконах см.: N. Scheffer. Historic Battles on Russian Icons. — Gazette des Beaux Arts, vol. XXVIII. New York, 1946, pp. 193—206; об изображении батальных сцен в миниатюрах Лицевого свода см.: О. И. Подобедова. Миниатюры русских исторических рукописей. К истории русского лицевого летописания, стр. 226—245. Ср.: В. В. Филатов. Изображение «Сказания о Мамаевом побоище» на иконе XVII в. — ТОДРА, т. XVI, М.—Л., 1960, стр. 397—408.

⁸¹ Ср.: Н. Е. Мнева. Московская живопись XVI в. — В кн.: История русского искусства, т. III, стр. 542—543 и сл.

Исследуемым в настоящей работе памятником древнерусской живописи иконографический материал житийных икон Александра Невского не исчерпывается. Д. А. Ровинскому в 1856 г. была известна икона «Александр Невский с деянием» на столпах Новгородского Софийского собора.⁸² Нам известны еще три житийные иконы XIX в., которые мы в настоящей работе не рассматриваем. Они написаны в другой манере и по другим источникам, вероятно, по Житию, составленному уже в XVIII в., после перенесения мощей Александра Невского в Петербург.⁸³

⁸² Д. А. Ровинский. Обзорение иконописания в России до конца XVII века. СПб., 1903, стр. 13. Местонахождение этой иконы в настоящее время нам неизвестно.

⁸³ В. Мансикка, стр. 170—173. Ср.: ркп. БАН, 13.5.11. Иконы эти следующие: 1) Музей истории религии и атеизма АН СССР в Ленинграде, $\frac{A}{1494}$ — IV. «Образ преподобнаго Александра Невского, яко во иноцех Алексей», с 4 клеймами, начала XIX в., 31.6 × 26.5 см; найдена К. Ф. Воронцовым в старообрядческой церкви в Гатчине; 2) Государственный Русский музей, Б-219, «Александр Невский с деянием», с 16 клеймами, начала XIX в., происходит из с. Мстера; ее воспроизведение см.: Н. П. Лихачев. Материалы для истории русского иконописания, ч. II, № 667; 3) Музей истории религии и атеизма АН СССР в Ленинграде, Б-512-IV. «Александр Невский с деянием», с 12 клеймами, начала XX в., 157 × 96 см.

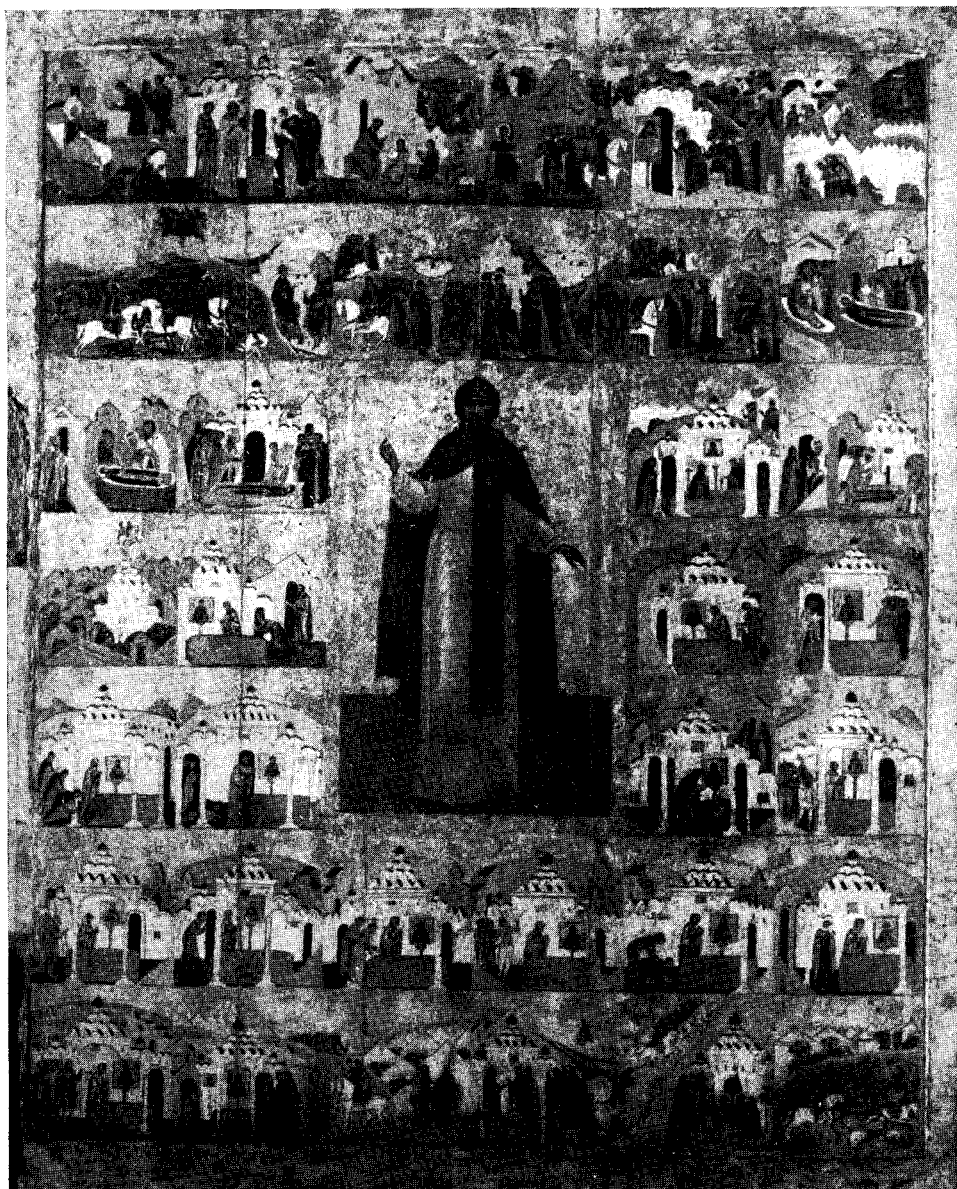


Рис. 1. Икона «Александр Невский с деянием». Начало XVII в. (Филиал ГИМ, Покровский собор, Входонерусалимский придел).

Э. С. СМЕРНОВА

Житийная икона Александра Ошевенского из Кеми

Памятник, о котором пойдет речь в настоящей статье, дает возможность проследить взаимоотношение литературного произведения и живописного в нескольких аспектах. В Музее изобразительных искусств Карельской АССР в г. Петрозаводске хранится икона, найденная в Успенском соборе г. Кеми, куда она попала, очевидно, из какой-то другой церкви.¹ В средней части иконы представлены в рост Никола и Александр Ошевенский.² Вокруг — 16 «клеим» с изображением сцен Жития Александра Ошевенского. Судя по стилистическим признакам, икона написана местным, северным художником во второй половине XVII в.

Фигуры Николы и Александра в среднике исполнены в сухой и мелочной манере. Их размеры непропорционально малы по сравнению с большим пространством свободного фона. Главная роль в иконе принадлежит клеймам, образующим вокруг средника широкую и нарядную раму.

Их сюжетная основа — Житие Александра Ошевенского, составленное в 1567 г. священноиноком Ошевенского монастыря Феодосием.³ Житие Александра, мало исследованное и неизданное, занимает видное место среди памятников агиографической литературы XVI в. Хотя Житие было написано много спустя после смерти Александра (он жил с 1427 по 1479 г.),⁴ но оно составлялось на основании местных преданий, рассказов родственников и современников игумена. Среди большинства произведений этого жанра, составленных по традиционной схеме и изобилующих пышной риторикой, оно выделяется богатством фактических данных. Еще В. О. Ключевский назвал это Житие «превосходным по содержанию». Однако, согласно другой точке зрения, это произведение представляет лишь компиляцию отдельных эпизодов, извлеченных из житий Александра

¹ Инв. И-358. Размер 94 × 82 см. На трех основных, грубо тесанных досках, с ковчегом, с двумя односторонними сквозными шпонками. Расчищена в реставрационной мастерской Государственного Русского Музея в 1965 г. Н. В. Перцевым и И. П. Ярославцевым.

² То, что Никола изображен вместе с Александром, неудивительно. Культ Николы был очень распространен на Севере, а в самом Ошевенском монастыре главная церковь была Никольской. Житие Александра неоднократно упоминает о покровительстве Николы Ошевенскому монастырю.

³ В. О. Ключевский. Древнерусские жития святых как исторический источник. М., 1871, стр. 288—289; Н. Барсуков. Источники русской агиографии, вып. LXXXI. Изд. ОЛДП, СПб., 1882, стлб. 22—23. При написании данной работы мы пользовались списками в сборниках ГПБ Q.112, Q.114, Q.116, собр. Титова 2476. Между этими текстами имеются некоторые разночтения. В ссылаках на Житие мы указываем номера листов в сборнике ГПБ собр. Титова 2476.

⁴ Словарь исторический о святых, прославленных в Российской церкви, и о некоторых подвижниках благочестия, местно чтимых. СПб., 1836, стр. 15—16.

Свирского, Кирилла Белозерского и Сергия Радонежского.⁵ В этом споре безусловно прав В. О. Ключевский. Среди литературных памятников XVI в. вряд ли можно найти произведение, столь же богатое сведениями о различных сторонах жизни Севера, как Житие Александра. Особенно интересны известия, характеризующие северную культуру. Приведем лишь некоторые примеры. Автор рассказывает об обучении отрока Алексея грамоте в глухой деревне Вещезеро, в 60 верстах от Белозерска, «от ту сущих учителей» (л. 48 об.), а затем в Кирилло-Белозерском монастыре «у некоего дьяка разумна искусна» (л. 69), о многочисленных «писаниях» (письмах), которые Александр посылал родителям из Кириллова монастыря (лл. 64 об., 65, 99 об.). Эти сведения расширяют и уточняют наши представления о распространении грамотности и школ на Севере.⁶ В житии находим сведения о плотнике — «древodelателе» Василии, построившем в монастыре в 30—40-е годы XVI в.⁷ Никольскую церковь и, очевидно, славившемся на всем Севере, так как он был приглашен издали — «от лук морских» (л. 183—183 об.). По нашим данным, это одно из древнейших известий о северных зодчих, имена которых почти не дошли до нашего времени. Житие сообщает о существовании в те же годы иконописной артели в Каргополе (иконописец Симеон с сыном Иваном, л. 188). Предположение о Каргополе как крупном художественном центре, которое можно сделать на основании происходящих из этого края икон, получает здесь косвенное подтверждение. Из текста мы узнаем и о некоторых чертах творческого метода древнерусских иконописцев (в рассказе о Симеоне, л. 188—191).⁸

Здесь можно найти и ряд сведений, рисующих связи края с Новгородом и Москвой (лл. 101 об., 104—105, 264—270 об.), что объясняет явления, сказывающиеся в местных памятниках искусства. Наконец, в Житии содержится много чисто бытовых эпизодов из жизни иноков и мирян. Это жанровые рассказы о различных тяжбах и препирательствах, о кражах и торговых сделках, о путешествиях по быстрым рекам и глубоким северным озерам. Они воссоздают реальную обстановку повседневного быта, рисуют конкретную среду вокруг идеального героя, образуют живую плоть произведения.⁹

Икона из Кеми — единственное известное нам в настоящее время произведение, где изображено житие Александра Ошевенского.¹⁰ Уже сам этот факт придает кемскому памятнику существенное значение.

Клейма иконы расположены в строчном порядке и сопровождаются пространственными пояснительными надписями, где текст жития не цитируется, а пересказывается. Состав эпизодов следующий.

⁵ Ив. Яхонтов. Жития св. севернорусских подвижников Поморского края как исторический источник. Казань, 1882, стр. 89—109.

⁶ А. Н. Соболевский. Образованность Московской Руси XV—XVII веков. СПб., 1894, стр. 4.

⁷ Здесь и в дальнейшем мы уточняем датировку событий по именам настоятелей (П. Строев. Списки иерархов и настоятелей монастырей российской церкви. СПб., 1877, табл. 995—996).

⁸ См. об этом: Ю. Н. Дмитриев. О творчестве древнерусского художника. — ТОДРА, т. XIV, М.—Л., 1958, стр. 551—553.

⁹ Эти качества древнерусской агнографии, охарактеризованные В. П. Адриановой-Перетц, очень полно проявились в Житии Александра Ошевенского. См.: В. П. Адрианова-Перетц. Задачи изучения «агиографического стиля» Древней Руси. — ТОДРА, т. XIX, М.—Л., 1964, стр. 42—43, 69—71.

¹⁰ Изображения Александра Ошевенского вообще очень редки и встречены нами только в северных иконах, хотя есть сведения, что в XVII в. его почитали и в Москве. См.: Е. Голубинский. История канонизации святых в русской церкви. М., 1903, стр. 150—151.

1. Явление Фотинии. Матери Александра Фотинии явились во сне Богоматерь и Кирилл Белозерский и предсказали рождение сына. В этом же клейме изображены Никифор (отец Александра) и сцена молитвы Никифора и Фотинии перед иконой Богоматери. Надпись: «Явися пресвятая Богородица со святыми ангелы и с преподобным Кириллом Белозерским ... Фотинии о зачатии и о рождении святого Алексея, и указывает перст на преподобного Кирилла. Никифор же и Фотиния о видениях воздаша хвалу богу и пречистой его Богоматери».

2. Рождение Алексея. Надпись: «Рождение святого Алексея в Белозерской области в веси яже Вещезерская именуется от благочестиву родителю сущу».

3. Уход Алексея в Кирилло-Белозерский монастырь. Надпись: «Возраст же достигшу, родителя ж его хотяста браку причетати. Он же отлагает о браке и испрашается до обители преподобного Кирилла, да помолюся. Они ж завещаша ему вскоре возвратитися вспять».

4. Пострижение в иноки. Надпись: «Святой Алексей во обители преподобного Кирилла во мнишеская облачается, и вместо Алексея Александр именуется».

5. Выбор места для будущего монастыря. Александр вместе со своим отцом изображены среди холмов на берегу реки Чурьюги. Надпись: «Преподобный Александр со отцем своим Никифором по пустынну месту хождаше. Отец же его молит, да сотворит себе селитву близ наю жилища, и указывает ему место. Он же возлюбил, помолився на месте и крест водрузи».

6. Уход Александра из Кириллова монастыря (здесь изображено, как игумен вручает ему иконы Богоматери и Николы). Надпись: «Преподобный Александр молит настоятеля еже отпуститися вселитися близ жилища родителей своих. Настоятель же вдаст ему образ пресвятой Богородицы и другую чудотворца Николы и другого ему старца».

7. Посещение Александром родительского дома (по Житию, родители Александра поселились неподалеку от будущего монастыря). Надпись: «Преподобный Александр со отпущенным с ним братом приде до селитвы отца, и срете его родителя его, и радовашася. И на прежереченном месте быша, бога благодариста и келию соградиста».

8. Основание монастыря. Изображен Александр, стоящий около монастырских построек, а вдали — многочисленные иноки (рис. 1). Надпись: «Прииде преподобный Александр на прежереченное место из Великого Новаграда, и церковь воздвиже во имя Николы чудотворца, сам же на игуменство возведен. Потом же прихождаше к нему ин отинуду и теж ... совселюхуся с ним. По некое же время инок таж от него отлучися (неразб.)».

9. Погребение Никифора и Фотинии. Исцеление Александра явившимся ему Кириллом Белозерским. Надпись: «Преподобный Александр в болезнь впа. Преподобный Кирилл явися ему во сне, и абие исцелися недугу. По сем же родителя его жития сего... (далее неразб.), и слыша преподобный погребе их сам».

10. Преставление Александра. Надпись: «В пятьдесят второе лето достизает, преставися преподобный Александр, от начала мира 6987 (1479), месяца априля в 20 день. По преставлении преподобного сетование в брании бысть».

11. Пожар в монастыре («видение старца Герасима»). Изображены загоревшиеся кельи, иноки с баграми, Александр, окутывающий церковный шатер своей мантией. Надпись: «Во обители преподобного Александра прилучися загоретися келии. Изыде же мних Герасим на предкелие, слеп

сый, и видит на церкви преподобного Александра стояща и шатер одевающа мантиею».

12. Обличение татя. Надпись: «Преподобный Александр обличи татя, укравшего монастырское серебро. За мостом изобличен бысть».



Рис. 1. Александр Ошевенский у основанного им монастыря. Клеймо житийной иконы Александра Ошевенского из Кемь. XVII в. (Музей изобразительных искусств Карельской АССР в Петрозаводске, инв. № И-358).

13. Исцеление немого Стефана у гроба Александра. Надпись: «У некоего человека именем Стефана, 7 лет пребысть безъязычен, отрезан бысть язык. На праздник святителя чудотворца Николы возглагола отрок, и во устах язык цел бысть молитвами преподобного Александра».

14. Исцеление сухорукого попа Игнатия у гроба Александра. Надпись: «Преподобный Александр исцели Игнатия попа изломленную руку, в здравие устрой».

15. Феодосий составляет Житие Александра (рис. 2). Он изображен в келье склонившимся над свитком. В этом же клейме представлено явление Александра Феодосию. Надпись: «Священноиннок Феодосий вос-

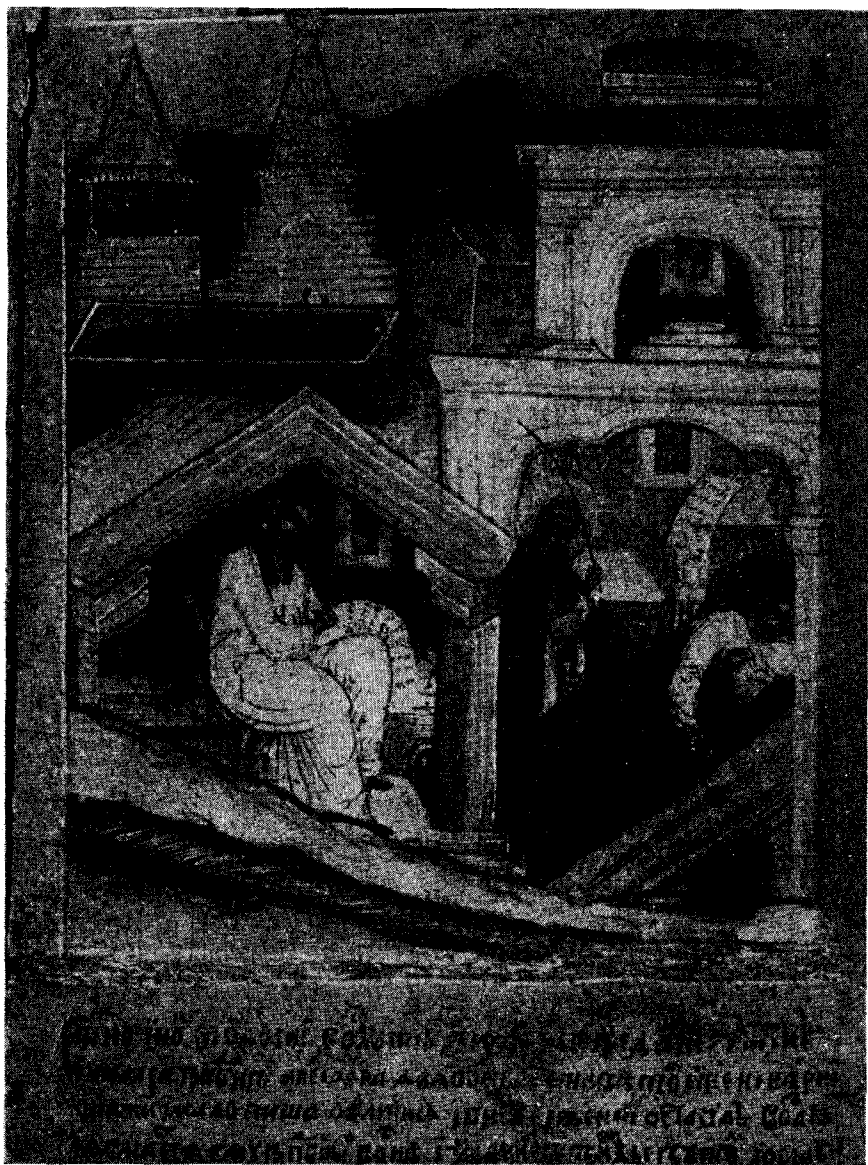


Рис. 2. Феодосий сочиняет Житие Александра Ошевенского. Клеймо житийной иконы Александра Ошевенского из Кемь. XVII в. (Музей изобразительных искусств Карельской АССР в Петрозаводске, инв. № И-358).

хоте писанию предати житие и чудеса преподобного Александра. Дьявольным же наветом еще неверием одержим, и мало пища, обленися, и в небрежении оставль, возляже, и является ему преподобный во сне, и ударяет трижды прутом, и ослабе рука его десная, и рече: почто начал еси...» (далее утрачено).

16. Исцеление Феодосия у раки Александра (рис. 3). Надпись: «Священноинок Феодосий приходит ко гробу преподобного Александра, и припадает со многими слезами, прощения прося. По тех же неделех пода ему господь, молитвами преподобного Александра устроися рука его здрава».



Рис. 3. Феодосий у гроба Александра Ошевенского. Клеймо житийной иконы Александра Ошевенского из Кемь. XVII в. (Музей изобразительных искусств Карельской АССР в Петрозаводске, инв. № И-358).

Как видно из приведенного перечня, выбор сцен гораздо более традиционен и каноничен, чем сам текст Жития. Состав клейм обычен для житийных икон «преподобных» основателей монастыря. Это рождение и детство будущего святого, иночество, основание монастыря, преставление, посмертные чудеса. С точки зрения сюжетов клейм обращают на себя внимание лишь две последние сцены, где представлен сочинитель Жития

Феодосий. Это весьма редкий в иконописи «портрет» древнерусского писателя, трактованный, правда, довольно условно.

Однако в клеймах есть особенности, благодаря которым икона даже при самом беглом рассмотрении не может быть отнесена к числу заурядных, канонических изображений. Это прежде всего необычайно тщательное изображение монастырских зданий: шатровой церкви, звонницы с подвешенными колоколами, бревенчатых келий, виднеющихся вдали деревянных изб. Переданы даже такие подробности, как лемеховое покрытие главы церкви и дощатая кровля шатра, бочечная форма завершения алтаря, характер повала и полицы, узкие волоковые окна у изб и келий и широкие у церкви. Правда, хотя изображения и выглядят очень убедительными, они все же не являются точным воспроизведением построек Ошевенского монастыря. Если восстановить по тексту жития историю монастырских построек,¹¹ то оказывается, что, кроме церкви Николы, созданной еще при жизни Александра, при игумене Максиме (1489—1535), была выстроена вторая, Успенская, церковь (л. 171—171 об.).¹² Никольская церковь изображена шатровой, какой она и была в действительности (см. л. 172 об.). Но художник ни разу не показал второй, Успенской, церкви, хотя действие последних сцен происходит уже после ее сооружения. Рост монастыря, усложнение его архитектурного облика мастер изображает особым способом: если в сценах до смерти Александра шатровый храм имеет простую композицию (очевидно, это идущий от самого низа восьмерик, увенчанный шатром), то во всех последующих клеймах представлена ступенчатая, ярусная композиция здания. Из анализа архитектурных фонов клейм следует, что художник не скопировал «с натуры» вид монастыря,¹³ но лишь передал его общий образ и отдельные подробности зданий.¹⁴

Тем не менее «палатное письмо» в данной иконе чрезвычайно насыщено реалистическими элементами. Только в искусстве Севера, всегда тяготевшего к конкретности и определенности изображения, можно найти столь яркую правдоподобность образа и точность деталей архитектурного

¹¹ Сейчас монастырских зданий не существует. Осталась лишь кладбищенская Богооявленская церковь, сооруженная в 1787 г. — Известия Археологической комиссии, вып. 52, СПб., 1914, стр. 161, рис. 44—45 на стр. 162.

¹² Затем обе церкви несколько раз перестраивались: Никольская возведена заново при Вассиане (1535—1540, лл. 182—187), Успенская спустя несколько десятилетий (около середины XVI в.) сгорела и была сооружена вновь (л. 267), а вскоре опять сгорела обе церкви и были выстроены еще раз (л. 267—277).

¹³ О сочетании реальных и фантастических моментов архитектурных изображений в древнерусской миниатюре см.: Т. Сидорова. Реалистические черты в архитектурных изображениях древнерусских миниатюр. — Архитектурное наследство, вып. 10, М., 1958, стр. 73—100.

¹⁴ Аналогичное явление наблюдается в нескольких иконах «северных писем» XVII в., с изображениями святых у основанных ими монастырей. Это известная икона Александра Свирского из собор. Н. П. Лихачева в Государственном Русском Музее (воспр.: Н. П. Лихачев. Материалы для истории русского иконописания. СПб., 1902, табл. 567), икона Антония Дымского в Петрозаводском музее (воспр. детали: Живопись древней Карелии. Каталог выставки. Составлен Г. В. Жарковским и С. В. Ямшиковым. Петрозаводск, 1964) и происходящая с севера икона Кирилла Белоозерского (ее нынешнее местонахождение нам неизвестно, фотография хранится в фотоархиве Ленинградского отделения института археологии, ф. Н. П. Сычева, № Q.811.9). Во всех трех иконах очень убедительно показаны сложные комплексы деревянных построек — шатровые церкви, колокольни, ограды, кельи и т. д. Но если в Дымском монастыре можно предположить существование в древности многочисленных деревянных построек, то ни Александро-Свирский, ни Кирило-Белоозерский, как известно, никогда не имели такого облика, довольно рано обстроившись каменными зданиями. Эти изображения, очевидно, плод творчества художника; в них передан не точный вид данного комплекса, а обобщенный образ северного монастыря.

стаффажа. Среди известных сейчас произведений северной живописи икона из Кемь является в этом отношении одной из наиболее показательных.

Эти черты иконы Александра Ошевенского находятся в соответствии с особенностями ее художественного образа. Клейма ее с изображениями скромных монастырских построек на берегу северной реки, с простыми и уравновешенными композициями, немногочисленными, но метко и живо переданными сценами, сдержанными жестами фигур, неярким колоритом обладают особой поэтичностью и непосредственностью. Здесь ощущается словно переключка между наивно-реалистическими моментами в Житии и аналогичными особенностями в иконе. Связи между литературной основой и изображением не ограничиваются простой иллюстрацией сюжета. Они более глубоки и касаются самого существа художественного образа обоих произведений.

Агиографические сюжеты сыграли особую роль в истории живописи русского Севера, особенно в искусстве Заонежья — края, с которым была связана Кемь и беломорское побережье. Житийные иконы, до XVII в. изготовлявшиеся здесь довольно редко, в этом столетии получают очень широкое распространение. Местное искусство, развивавшееся особыми путями, почти не восприняло общерусских стилистических новшеств XVII в. Дух новой эпохи сказался в нем иначе, чем в искусстве иных областей. Северные художники, сохраняя прежнюю строгость и лаконичность изображений, стремятся в это время к более свободной трактовке сцен, к передаче жанровых моментов, эпизодов местного северного быта, деталей архитектуры и пейзажа, многочисленных «реалий». Именно житийные сюжеты открывали для этого самые широкие возможности. Житие Александра Ошевенского с его живым рассказом о северном крае как нельзя более соответствовало художественным устремлениям местных мастеров XVII в.

Л. Д. ЛИХАЧЕВА

Миниатюристы — читатели новгородских литературных произведений

Данная статья посвящена миниатюрам двух новгородских рукописей XVII в. Наибольший интерес представляет иллюстрированный сборник, поступивший в ИРЛИ (Пушкинский дом) в 1960 г. (ИРЛИ, собр. Ф. А. Каликина, № 35).¹

Рукопись состоит из трех частей: 1) Житие Варлаама Хутынского в Пахомиевской редакции 1460 г.; 2) Житие Антония Римлянина и 3) Житие Михаила Клопского в Тучковской редакции.

Тучковская редакция Жития Михаила Клопского, как известно, состоит из двух вариантов. Отличие между ними заключается в том, что второй вариант дополнен рассказом о пророчестве Михаила новгородскому архиепископу Ионе, помещенным в самом начале Жития. Именно этот вариант представлен в нашей рукописи. В остальном тексты обоих вариантов полностью совпадают.² Рукопись содержит 59 миниатюр в красках и состоит из 357 листов, размеры которых 27.5×18.25 . Первые страницы написаны крупно: по 17 строк на странице; с 24-й страницы — по 27 строк, с 47-й страницы — по 24 строки. Текст Жития Антония Римлянина имеет по 24 строки на странице, текст жития Михаила Клопского — по 23 строки. Сохранность рукописи довольно хорошая, хуже других сохранились первые части с Житием Варлаама Хутынского. Рукопись написана полууставом коричневыми чернилами. Каждая часть писана другой рукой. Бумага относится к началу XVII в.: водяные знаки на всех листах одинаковые — голова шута.

Рукопись не закончена: миниатюрами украшены лишь жития Варлаама Хутынского и Михаила Клопского. В части с Житием Антония Римлянина миниатюр нет, для них оставлены места. Заставок всего три; ими выделяются отдельные главы рукописи. Выполнены заставки тушью. На первой странице заставка расположена перед службой Варлааму Хутынскому, вторая — перед его Житием. В части с житием Антония Римлянина они отсутствуют. Можно поэтому думать, что заставки выполнялись миниатюристом. Третья заставка находится перед Житием Михаила Клопского. Две первые заставки совершенно однотипны; последняя заметно от них отличается: она выполнена графичнее и суше остальных. В целом рукопись скромно оформлена: золото не применяется, заглавные буквы выделены киноварью. Рукопись в кожаном переплете.

¹ За указание этой рукописи благодарю В. И. Малышева (ее описание см.: В. И. Малышев. Древнерусские рукописи Пушкинского дома. М.—Л., изд. «Наука», 1965, стр. 37).

² Тучковская редакция написана для ВМЧ. Тучков свое произведение написал по поручению новгородского архиепископа Макария в 1537 г. См.: Л. А. Дмитриев. Повести о житии Михаила Клопского. М.—Л., 1958, стр. 73 и сл.

Особенный интерес в рукописи представляют миниатюры. Миниатюры обеих частей близки по манере исполнения. Располагаются они по одной на листе, реже — по две; чаще всего они занимают только часть страницы. Изображения во всех случаях точно следуют описанию, данным в тексте. Основное внимание в них обращается на передачу бытовых подробностей.

Очевидно, над миниатюрами рукописи работал один мастер, так как если сравнить миниатюры обеих частей, то видно очень большое сходство между ними, особенно в изображении лиц и одежд. Но даже на первый взгляд не трудно заметить, что сначала мастер иллюстрировал Житие Варлаама Хутынского, а потом уже Житие Михаила Клопского: первые миниатюры жития Варлаама Хутынского выполнены гораздо тщательнее последующих и тщательнее миниатюр, украшающих Житие Михаила Клопского. Человеческие фигуры и архитектурные сооружения имеют фризное расположение. Рисунок изображений четкий, потом он становится менее точным, и часто мастер, особенно в миниатюрах Жития Михаила Клопского, закрашивает его сверху краской. В миниатюрах этого Жития человеческие фигуры, здания, деревья и другие предметы располагаются свободнее, чем в миниатюрах, иллюстрирующих Житие Варлаама Хутынского.

Миниатюры различны по своим достоинствам и выполнены в разных стилях: одни, совершенно бытовые, написаны живо и свободно, другие носят иконописный характер и напоминают орнаментальные украшения (миниатюра «Рождество Варлаама Хутынского»). Краски миниатюр теплые и яркие. В колорите преобладают желтые, малиновые, красные тона (синего цвета во всех миниатюрах нет, он заменен зеленым). По-видимому, у мастера не было синей краски. Основные характерные черты миниатюр — предельный лаконизм, отсутствие лишних, незначительных подробностей. Во всех миниатюрах передается только действие, оно является основным. Композиции миниатюр четко построены, они всегда сдвинуты к внутреннему краю, т. е. к корешку книги. Миниатюрист с большим мастерством передает движения людей, часто пользуется профильными изображениями. Фигуры показаны в сложных ракурсах, наклоненными вперед, в резком повороте, одна фигура изображается за другой. Жесты, мимика очень выразительны. Действие передается путем последовательного изображения отдельных сцен в одной миниатюре. Таким образом, одно действующее лицо может быть изображено в миниатюре два раза (рис. 1). Обычно миниатюры обрамляются в нижней части деревянной стеной (рис. 1), часто с двухстворчатой дверью посередине. Хутынский и Клопский монастыри и в самом деле были окружены деревянными стенами. Некоторые миниатюры снабжены орнаментальными украшениями в верхней части (орнамент в стиле русского «барокко», характерный для XVII в.). Иногда заменяется орнаментом и верхняя часть здания (рис. 1). Интересны попытки передать пейзажи. Часто это холмы, покрытые травой, с деревьями. Имеются изображения скал, рек, монастырских построек. На миниатюрах можно видеть рыбную ловлю, постройку храма, плавание под парусами и на веслах, езду в санях, запряженных лошадей (рис. 1), пожар монастыря и др. Особенно привлекают внимание детали быта, изображаемые очень точно: рыболовные сети и ворот, кадила, паникадила, посуда, свечи и различные предметы домашнего обихода. Изображения интерьеров встречаются только в тех случаях, когда это совершенно необходимо по ходу действия. Интерьеры передаются очень условно: здание изображается с вырезанной в форме арки частью передней стены (рис. 1). Миниатюрист стремится изобразить главные признаки того или иного места и помещения. В Клопском монастыре главным храмом был Троицкий. На миниатюре в интерьере этого собора видна икона

Троицы. В интерьере церкви Спаса Преображения Хутынского монастыря всегда изображена икона Спаса. Миниатюрист стремится конкретно передать особенности архитектуры. В этом отношении особенно интересна наиболее сложная и большая миниатюра рукописи «Видение пономаря Тарасия» (рис. 2). На ней изображены Новгород и Хутынский мона-



Рис. 1. Пророчество Варлаама Хутынского. XVII в. (ИРЛИ, собр. Ф. А. Каликина, № 35, л. 76).

стырь. Вокруг Новгорода в XVII в. была деревянная стена с каменными башнями. Кремль был окружен каменными стенами. Все это можно заметить на миниатюре. Можно узнать Софию, некоторые другие церкви и монастыри. Две стороны — Торговая и Софийская — разделены Волховом и Ильмень-озером. Через Волхов перекинут деревянный мост без перил. На миниатюре изображена также хутынская церковь Спаса Преображения с известной иконой. На эту церковь, согласно повести, взбирался Тарасий. В работах мастера заметно знание перспективы и свето-



Рис. 2. Видение пономаря Тарасия. XVII в. (ИРЛИ, собр. Ф. А. Каликина, № 35, л. 99).

тени. Нередко с большим мастерством композиционно передается пространство.

На ряде миниатюр, украшающих Житие Варлаама Хутынского, рядом с Преображенским собором Хутынского монастыря имеется изображение столпообразной церкви. Очевидно, это и есть так называемый Хутынский столп. Хутынскому столпу 1535 г. посвящено исследование Н. Н. Воронина.³ Автор приводит два изображения церкви Григория Хутынского монастыря, которая была разрушена в XIX в.: изображение на гравюре Олеария и изображение на иконе «Видение пономаря Тарасия». На миниатюрах нашей рукописи изображение церкви Григория встречается 11 раз; она всегда помещается справа от Преображенского собора Хутынского монастыря. Все изображения несколько отличаются одно от другого. Но даже судя по этим изображениям, видно, что церковь имела форму трехчастного столпа. По описанию Н. Н. Воронина, церковь представляла собой сочетание трех восьмериков. Нижний восьмерик завершался галереей с церковью в центре, которая простиралась и в средний восьмерик, обработанный снаружи арками на пилястрах. Над вторым восьмериком возвышался третий восьмерик с вытянутыми пропорциями. Он завершался карнизом, прорезанным квадратными впадинами. Переход к главе был образован двумя рядами трехгранных кокошников. Действительно, на всех миниатюрах нашей рукописи рядом с Преображенским собором видим стоящую из трех восьмериков церковь с небольшой главкой.

Интересно сравнить разбираемую рукопись с другим рукописным сборником XVII в., который поступил в Публичную библиотеку им. М. Е. Салтыкова-Щедрина из библиотеки Новгородского Софийского собора (ГПБ, Соф. собр. № 1430). Эти две рукописи сходны по содержанию. В рукописи Публичной библиотеки большое место занимает Видение пономаря Тарасия и Житие Антония Римлянина. Она содержит 57 миниатюр, которые располагаются несколько иначе, чем в рассматриваемой рукописи: по одной или по две на каждом листе и занимают в ширину весь лист. Текст находится в верхней части листа. Миниатюры рукописи Публичной библиотеки кажутся примитивными по сравнению с рукописью Пушкинского дома. Движения человеческих фигур менее естественны, пропорции их неправильны (обычно люди изображаются с большими головами и широкими лицами). Отношение размеров человеческих фигур к размерам архитектурных сооружений в миниатюрах рукописи Публичной библиотеки значительно увеличено. Краски не такие яркие, часто встречаются незакрашенные места. Мастер совершенно по-другому трактует лица. Особенности привлекают миниатюры, которые иллюстрируют Видение пономаря Тарасия. Этот сюжет изображен совсем не так, как в рукописи Пушкинского дома: не на одной миниатюре, а по частям, на нескольких. Интересны изображения Новгорода с двумя его сторонами — Софийской и Торговой, деревянным без перил мостом через Волхов и другими многочисленными сооружениями (рис. 3). Можно узнать кремлевскую звонницу, Софийский собор, Евфимьевскую часовню. На Торговой стороне, на краю моста, изображены деревянные ворота. Вокруг Новгорода изображена каменная стена с каменными башнями (в рукописи Пушкинского дома стена деревянная с каменными башнями), а внутри города деревянными стенами отделены одна от другой отдельные части города. На одной миниатюре изображена на Торговой стороне деревянная башня с лестницей и двумя колоколами. Очевидно, это вечевая

³ Н. Н. Воронин. Хутынский столп 1535 г. (к проблеме шатровой архитектуры). — Советская археология, т. VIII, 1946.

башня, хотя известно, что вечевой колокол был увезен из Новгорода в конце XV в. Интересны часы на кремлевской башне, к которой ведет



Рис. 3. Видение пономаря Тарасия. XVII в. (ГПБ, Софийское собр., № 1430, л. 3).

мост через Волхов. Часы были со «звоном». Колокола часов висят в верхней части башни.⁴ Таким образом, на этих миниатюрах архитектура

⁴ Павел Алеппский пишет (Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном, архидиаконом Павлом Алеппским. — ЧОИДР, 1898, кн. 4). «Новгород ... состоит из двух городов: слева каменный, а справа деревянный, и между ними мост. Нас высадили из судна; войско стояло рядами справа и слева, и собрались все жители города. Нас повели на мост, причем

изображена даже гораздо конкретнее и реальнее, чем на миниатюрах ранее рассмотренной рукописи. Конечно, миниатюры рукописи Пушкинского дома выполнены с большим мастерством и талантливее, чем миниатюры рукописи Публичной библиотеки, однако с точки зрения изображения архитектуры эта рукопись представляет собой интересный исторический источник.

Миниатюры обеих рукописей указывают, что художники интересовались в иллюстрируемых ими новгородских произведениях реальными чертами быта и архитектуры. Много деталей взято из жизни, чувствуется широкое использование жизненных наблюдений. Обе рукописи могут служить довольно точными источниками по истории техники, быта, одежды и архитектуры. Вместе с тем они характеризуют миниатюристов как «читателей» иллюстрируемых ими новгородских произведений. Произведения интересуют миниатюристов с исторической и бытовой точек зрения. Каждое произведение воспринимается ими как рассказ о хорошо знакомом им монастыре, городе, как история родного края. Интерес миниатюриста по преимуществу «исторический». Миниатюриста занимает чудо, случившееся в хорошо знакомой ему обстановке. Он видит это чудо через призму реальности. Однако миниатюрист не может быть назван реалистом. Миниатюры сохраняют свой «иконописный», плоскостный стиль и условность в трактовке. Отдельные наблюдения (иногда очень точные) не составляют жизненно реальной картины. Композиция миниатюр условна и традиционна. Жизненные детали не дают общей реальной картины.

Русская миниатюра с начала XVII в. получает большое развитие. Однако она очень мало изучена. Надо предполагать, что в будущем изучение миниатюр XVII в. даст обильный материал не только для понимания изобразительного искусства, но и для понимания читательского восприятия литературных произведений, для понимания движения литературы к реальному воспроизведению действительности.

митрополит поддерживал нашего учителя с правой стороны, а воевода с левой. Мы вошли в городские ворота и пришли в церковь св. Софии...» (стр. 69); «Патриарх Никон воздвиг ныне несколько зданий с железными часами» (стр. 73).

К. К. МАМАЕВ

«Видение Царьградское» в «Повести о Царьграде» Нестора Искандера и его интерпретация в некоторых памятниках прикладного искусства

Вопросам изучения и всестороннего анализа «Повести о Царьграде» Нестора Искандера посвящена многочисленная литература. Сам текст повести издан был впервые еще в 1713 г., а в середине XIX в. был подвергнут первоначальному литературоведческому анализу, сначала И. И. Срезневским, позднее А. Ф. Бычковым — издателем Воскресенской летописи, а затем В. А. Яковлевым. В 1886 г. благодаря находке в соборной Троице-Сергиевской лавре до той поры неизвестного списка «Повести» и публикации его архимандритом Леонидом «Повесть» обрела имя автора — Нестора Искандера. В последующей полемике исследователей это имя то ставилось под сомнение, то вновь утверждалось. Спор об авторстве «Повести», о национальной принадлежности автора и о времени написания частей «Повести» продолжается и в советском литературоведении.

Аналізу «Повести» Нестора Искандера и различных вариантов повествований о Царьграде, о его основании и гибели, посвящены работы Г. П. Бельченко,¹ Н. А. Смирнова,² М. Н. Сперанского,³ М. О. Скрипиля⁴ и С. Н. Азбелева.⁵

Не касаясь полемики об авторстве памятника, о национальной принадлежности самого автора и о том, монолитна или компилятивна «Повесть», остановимся лишь на вопросах, связанных непосредственно с той ее частью, где упоминается о «царьградском видении», об истолковании «видения», и на резонансе, вызванном «Повестью» в России в XVI—XVIII вв.

Рассказ о «видении», или «знамени», якобы сопутствовавшем основанию Константинополя, «знамени», предвещавшем его гибель под натиском мусульман, и о должествующем затем вновь последовать торжестве христианства содержится в большинстве списков и редакций «Повести».

Это произведение, с содержащимся в нем «пророчеством», как известно, было поднято на щит сторонниками теории «Москва — третий

¹ Г. П. Бельченко. К вопросу о составе исторической «Повести о взятии Царьграда». В кн.: Сборник статей к 40-летию ученой деятельности академика А. С. Орлова. Л., 1934, стр. 507—513.

² Н. А. Смирнов. Историческое значение русской повести о взятии турками Константинополя в 1453 г. — Византийский временник, 1953, т. VII, стр. 50—71.

³ См.: М. Н. Сперанский. Повести и сказания о взятии Царьграда турками. — ТОДРА, т. X, М.—Л., 1954, стр. 136—165.

⁴ М. О. Скрипиль. История о взятии Царьграда турками Нестора Искандера. — ТОДРА, т. X, М.—Л., 1954, стр. 166—184.

⁵ С. Н. Азбелев. К датировке русской повести о взятии Царьграда турками. — ТОДРА, т. XVII, М.—Л., 1961, стр. 334—337.

Рим». «Повесть» в XVI и XVII вв. распространялась в большом количестве списков. Части ее включались в другие сочинения (например, в «Степенную книгу»), должествующие подчеркнуть политическую значимость Московской монархии, возвысить роль централизованного Русского государства.⁶

В различные моменты становления русского абсолютизма эта теория, а с нею и литературные произведения, ее подкрепляющие, как известно, выдвигались на арену политической борьбы.

Этим объяснялся и тот интерес, который окружал «Повесть», и то, что списки с нее появлялись даже после ее опубликования в печати в 1713 г. Об огромной популярности «Повести» свидетельствует и включение ее фрагментов во многие сочинения вплоть до середины XVIII в. Описание битвы в небе над местом будущего строительства Царьграда и связанные с этим пророчества помещены в один из поздних списков «Повести о начале Москвы», датированный третьей четвертью XVIII в.⁷

Своеобразную реплику на сюжет той части «Повести», в которой речь идет о начале строительства Константинополя и сопровождавшем строительстве «явлении», мы видим и в анонимном сочинении конца 20-х—начала 30-х годов XVIII в. о строительстве Петербурга.⁸

Если сама «Повесть», ее литературный текст, списки и варианты, были подвергнуты всестороннему изучению, то вопрос об ее отражении и преломлении в изобразительном и прикладном искусстве, и в частности отражении легенды о «царьградском видении», остается до сего времени малоизученным.⁹

Работа по атрибуции одного из знамен эрмитажного собрания, находившегося ранее в собрании Артиллерийского исторического музея, и привлечение в связи с этим ряда памятников русского прикладного искусства, может быть, в какой-то мере будет способствовать заполнению этой лакуны или хотя бы может явиться отправной точкой для дальнейших исследований.

Рассматриваемое знамя зн/эр № 360 (рис. 1) представляется нам интересным не только как памятник истории, но и как произведение искусства. Оно состоит из четырехугольного холщового полотнища, со сторонами, равными 218 см, прикрепленного к древку при помощи так называемого «мешочка» — узкого рукава из крашеного холста, надеваемого на древко. В среднюю часть полотнища вшит прямоугольник из узорчатой камки, разделенный на четыре поля прямыми, узкими, темно-красными, холщовыми, взаимно пересекающимися под прямым углом полосами, шириной каждая 6,5—7 см, образующими прямой равноконечный крест. В каждом из четырех полей помещены изображения борющихся орлов и крылатых змеев.

⁶ История русской литературы, т. I, ч. 1. Изд. АН СССР, М.—Л., 1945, стр. 225; Н. К. Гудзий. История древней русской литературы. М., 1950, стр. 245; А. А. Кайев. Русская литература. Изд. 3. М., 1958, стр. 348—349; История русской литературы в трех томах, т. 1. М.—Л., 1958, стр. 217.

⁷ М. А. Салмина. Повести о начале Москвы. М.—Л., 1964, стр. 40, 197.

⁸ Повесть «О зачати и здании царствующего града С.-Петербурга» (см.: А. В. Предтеченский. Петербург Петровского времени. Л., 1948, стр. 42—44).

⁹ В интересной статье Р. Л. Розенфельда «Израцовый фриз Троицкой церкви в Костроме» (Советская археология, т. III, 1962) устанавливается связь сюжета одного из израцов (о котором речь пойдет ниже) с повестью Нестора Искандера. Упоминается о распространении сюжета Борьбы орла со змеем в Московской Руси и в статье Л. А. Мацулевича «Войсковой знак V века» (Византийский временник, 1959, т. XVI, стр. 191—192, прим. 17). Но автор дает лишь констатацию факта распространения этого сюжета, не уточняя, имеется в виду литература или произведения прикладного искусства.

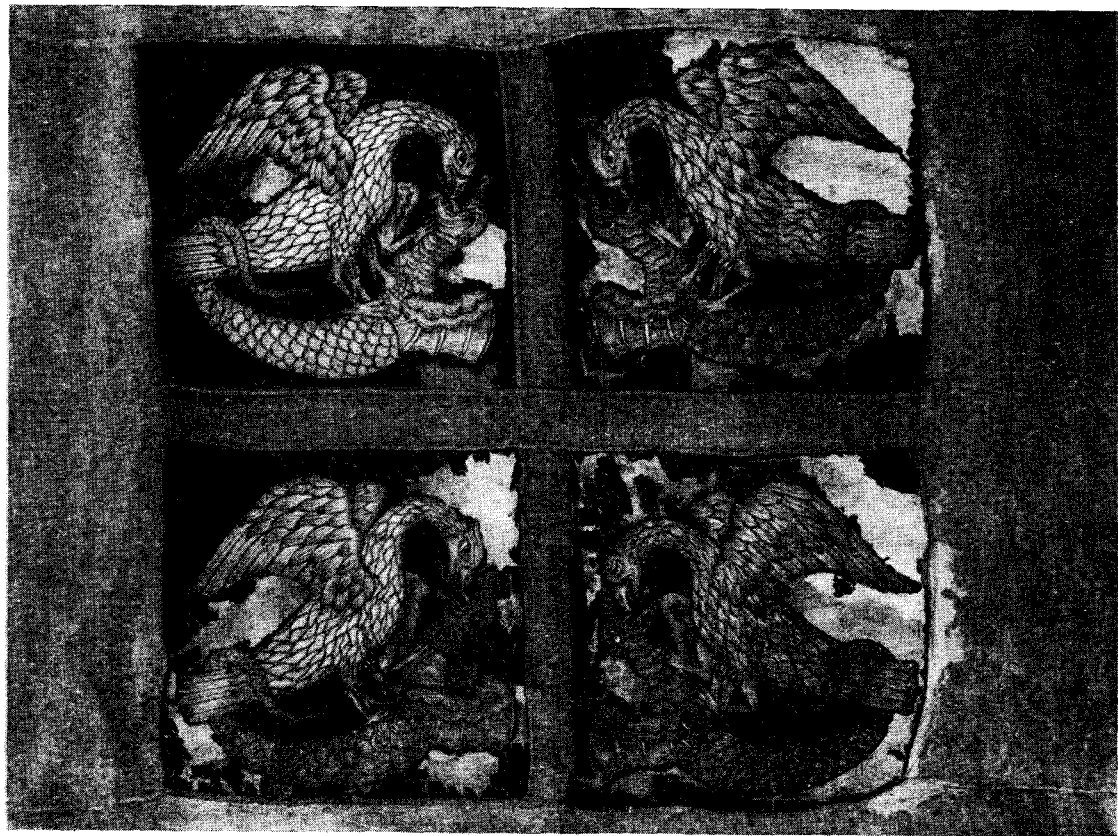


Рис. 1. Знамя русское
(средняя часть полот-
нища). 1676—1681 гг. (?).
(Эрмитаж, Знаменохра-
нилище, инв. № $\frac{\text{ЭИ}}{\text{ЭР}}$ 360).

Знамя изготовлено в технике так называемой «интарсии». Ткань, на которой выполнен рисунок, выкроена по контурам и вшита в соответственно выкроенный вырез ткани фона. Такая техника позволяет создавать двухстороннее изображение на полотнище. Многие русские стрелецкие и солдатские знамена конца XVII в. выполнены с помощью этого приема. Шелк, на который нанесены изображения, отличается от камки фонов своей фактурой и расцветкой. Для орлов и змеев выбрана золотисто-желтая шелковая ткань, а для фонов — черный (вероятно, крашенный в куске) шелк с узором в виде стилизованных листьев и геральдических лилий. Ткани подобного рисунка венецианского происхождения, они зачастую использовались в России в конце XVII в. для изготовления знаменных полотнищ¹⁰ и различных предметов обихода.

Манера исполнения рисунка самой аллегорической композиции четкая, графичная, несколько суховатая. Вероятно, все четыре композиционные группы выполнены разными мастерами (или хотя бы двумя мастерами) на основании какого-то одного эскиза. Фигуры не являются подобными одна другой. Они различны и по габаритам, и по изгибам контурных линий, и по разработке деталей. Так, группа, расположенная в правом нижнем углу, отличается от остальных более тонкой моделировкой оперения птицы и чешуи пресмыкающегося. Чешуя на туловище змея более плотная, чем в остальных случаях, и более подчеркнут ее рельеф наложением полукруглых штрихов. Напротив, чешуя змея в левом верхнем квадрате только намечена по контурам, но почти не проработана в деталях. Различно трактованы головы птиц, их клювы и глаза.

Национальная принадлежность знамени и время его изготовления до сих пор не были точно определены. В каталоге Артиллерийского исторического музея, составленном Н. Г. Бранденбургом, оно причислялось к польским трофейным знаменам. Вопрос о времени, к которому относится знамя, Бранденбургом оставался открытым.¹¹

Сведения, данные в каталоге Бранденбурга, казалось бы, подкрепляются материалами описей архива Артиллерийского музея и так называемого «Достопамятного зала», из которых явствует, что знамя (как польское) поступило в музей в 1778 г.¹²

Документов, относящихся к более раннему периоду, которые могли бы пролить свет на истинное происхождение знамени, пока обнаружить не удалось.

Сама манера исполнения рисунка знамени, ее суховатая графичность, несвойственная русскому декоративному искусству конца XVII в., также, казалось бы, заставляет предполагать руку иностранного мастера, а темно-красный (скорее амарантовый) цвет креста усиленно напоминает излюбленный в Польше цвет геральдических стягов и щитов.

В материалах же так называемой Трофейной комиссии, деятельность которой протекала в начале XX в., это знамя названо русским стрелецким, каковым оно и числится в эрмитажных описях.

Схема построения полотнища — наличие широкой каймы и прямого креста, делящего поле знамени на четыре части — действительно напоминает тип сотенных стрелецких знамен второй половины XVII в. Но в от-

¹⁰ Из подобной ткани выполнены, например, некоторые знамена, датированные концом XVII в., из собрания Оружейной палаты и Эрмитажа.

¹¹ Н. Г. Бранденбург. Исторический каталог С.-Петербургского Артиллерийского музея, ч. II (приложения). СПб., 1889, стр. 250.

¹² Архив Артиллерийского исторического музея. Опись 1882 г., ч. II, кн. 1, № 247; Архив Артиллерийского исторического музея. Опись № 92, дело № 8. Шнуровая книга, заключающая в себе опись «Достопамятных вещей», хранящихся в С.-Петербургском арсенале с показанием прихода и расхода с 1741 г., № 632.

личие от известных нам сотенных знамен рассматриваемое нами полотнище имеет значительно более широкую кайму и в то же время значительно более узкий крест.

Способ крепления полотнища к древку при помощи мешочка, а не посредством прибивки, а также сходство рисунка ткани с камкой, обычно употребляемой для изготовления русских пехотных знамен, казалось бы, свидетельствуют еще раз о русском происхождении знамени.

Ради установления истины пришлось прибегнуть к поискам косвенных аналогий или реплик как в русском, так и в польском прикладном искусстве и геральдике.

В результате ознакомления с рядом польских рукописей и изданий можно прийти к заключению, что польской эмблематике и геральдике эта эмблема несвойственна. В то же время в русском прикладном искусстве XVII и начала XVIII в. данная группа встречается неоднократно на самых различных предметах.

В результате поисков в хранилищах Ленинграда и Москвы удалось обнаружить целый ряд вещей, имеющих украшения, являющиеся аналогиями или репликами вышеприведенного образца.

Подобные изображения найдены на двух серебряных сосудах, хранящихся в собрании ГИМ¹³ в Москве. В Москве же, в фондах Оружейной палаты, имеются два пистолета и пицаль, щитки пороховых полков которых украшены аналогичными чеканными изображениями.¹⁴ В Ярославле, в Москве и в Иосифо-Волоколамском монастыре находятся изразцы с зеленой поливой и рельефным изображением сцены борьбы орла и крылатого змея.¹⁵

В Эрмитаже, в Арсенале, хранится протазан-алебарда с литым изображением той же сцены, а также ружье и 2 пистолета, близкие к московским.¹⁶

В хранилищах БАН, в рукописном отделении ГПБ, в отделе редкой книги этой же библиотеки, в собрании рукописей Музея изобразительных искусств им. Пушкина в Москве и в других хранилищах находится целый ряд книг, имеющих на средниках своих переплетах реплики на аналогичный сюжет.¹⁷ В отделе тканей Оружейной палаты хранится прапор русского воеводы В. С. Вольнского (рис. 2), полотнище которого украшено подобной же эмблемой, дополненной изображением сирены или наяды.¹⁸ Текст «Повести» Нестора Искандера явно послужил источником для мастеров — авторов всех вышеперечисленных произведений прикладного искусства и живописи.

¹³ ГИМ, ф. драгоценных металлов, инв. № 1002 Ц (собрание Щукина) ОК № 666, коробочка серебряная, 1670-е годы; ГИМ, ф. драгоценных металлов, инв. № 6793 Ц ОК № 849, чарка середины XVII в.

¹⁴ Оружейная палата. Арсенал. Пистолет Г.О.П. № 9159/8272 «а», пистолет Г.О.П. № 9160/8272 «б». Пицаль Г.О.П. № 7879/7397, работа мастера оружейника Никиты Давыдова (?), 1630—1640-е годы.

¹⁵ 1) Печной изразец, обнаруженный в Ярославле при реставрационных работах в церкви Рождества Христова на Волге в 1957 г. Э. Д. Добровольской; 2) изразец из фриза ныне не существующего Троицкого собора в г. Костроме, хранящийся в Покровском соборе в Москве (в филиале ГИМ); 3) Изразец, украшающий Воскресенскую башню Иосифо-Волоколамского монастыря.

¹⁶ Государственный Эрмитаж, Арсенал: протазан-алебарда, инв. № Э.О.7928; пистолеты № № Э.О.5958 и Э.О.5964; ружье № Э.О.5382.

¹⁷ 1) Сборник житий и чудес Николая Чудотворца (БАН, собр. Арх. Д 238); 2) Катехизис (БАН, собр. арх. Д 310); 3) Святцы (БАН, собр. Сийское, № 2). См. также публикации в кн.: П. С и м о н и. Опыт сборника сведений по истории и технике книгопереплетного искусства на Руси. СПб., 1903 (далее: П. С и м о н и).

¹⁸ Оружейная палата, ф. тканей, малый прапор В. С. Вольнского, инв. № ГОП 4498. См. также: Л. Яковлев. Русские старинные знамена. СПб., 1865, стр. 62,

Подтверждением зависимости изображения от текста «Повести» служат порою и трудноразборчивые надписи, сопровождающие некоторые из композиций. Так, на изразцах текст читается как: «Бысть видение сии в Цареграде».

На прапоре В. С. Волынского полустертая надпись гласит: «Знамение Цареградское». На мишени чарки буквы «Wtцг» прочитываются как «Облачное явление Царьградское».

Подобная же надпись — «Царяграда явление» — над аналогичным изображением на переплете рукописного сборника XVII в., включающего

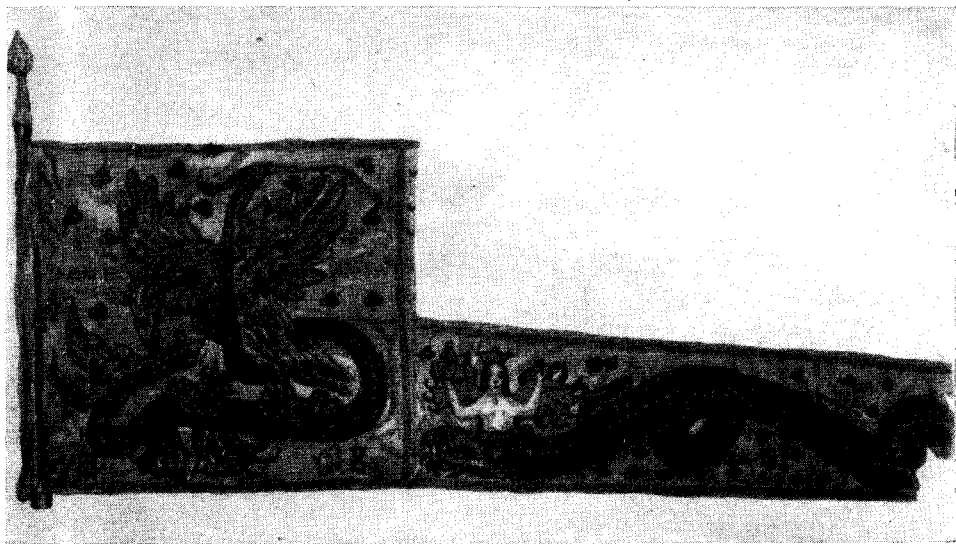


Рис. 2. Малый прапор В. С. Волынского. 1671 г. (Оружейная палата, фонд тканей, инв. № ГОП 4498).

крюковой Обиход с праздничными песнопениями и Триодь, описанного В. Н. Срезневским при осмотре им в 1901 г. Сольвычегодского собора.¹⁹

Более пространные надписи встречаются на некоторых более поздних книжных переплетах. В книге П. Симони «Опыт сведений по истории и технике книгопереплетного художества на Руси» приводятся фотографии и описание медной чеканной дощечки поморского изготовления XVIII в. для басмения изображений на коже, восходящей к образцам XVII в. Над грубыми, примитивными изображениями птицы и пресмыкающегося рельефная надпись: «Последние веки одолеет Хр| истиа[н]-ство б| есурма[н]ство | — ис книги ... степени».²⁰

Это же изображение и надпись (но без ссылки на «Степенную книгу») видим мы и на старообрядческом молитвослове начала XIX в.²¹

По композиционным приемам перечисленные памятники можно разделить на 2 группы. К первой относятся изображения на щитках полок

№ 3735; Опись Московской Оружейной палаты, ч. III, кн. 1. Знамена, прапоры, значки, флаги и штандарты. М., 1884, стр. 98—99, № 4202.

¹⁹ В. Н. Срезневский. Отчет о поездке в Вологодскую губернию, май—июнь 1901 г., СПб., 1902, вып. 1, стр. 25.

²⁰ П. Симони, табл. LVII, № 83, стр. 302.

²¹ Там же, табл. XXXV и стр. 293.

затворов пищали и пистолетов Оружейной палаты, на ружье эрмитажного арсенала на средниках переплетов Архангельского собрания БАН (Д 238, Д 310). На всех них, так же как и на эрмитажном знамени и на прапоре В. С. Волинского, композиция состоит из двух основных элементов — крылатого змея и орла.

Композиция памятников, относимых нами ко второй группе (изразцы, серебряная чарка, серебряная коробочка и средники некоторых книжных переплетов), более сложная. Во всех случаях добавлен третий элемент — город, городские строения или крепостные стены. Битва орла со змеем происходит над ними, в небе.

На изразцах город показан условно, в левых нижних углах плиток в виде части стены с двумя воротами и надвратной башней, сложной конфигурации, с двускатной кровлей над возвышением центральной части башни и двумя фланкирующими башенками.

На серебряной чарке (ГИМ, инв. № 6793 Ц ОК № 849) сцена небесного боя разворачивается над вытянутой по горизонтали полосой строений с шатровыми крышами, напоминающих скорее терема, нежели оборонительные крепостные сооружения. Их стены украшены прямыми крестами.

Крепостные стены на серебряной коробочке (ГИМ, инв. № 1002 Ц ОК 666) — более простых форм: два прясла с крупной рустовкой и зубцами и три круглых башни с массивными конусообразными шатрами кровель (рис. 3).

Различные типы сооружений дают средники книжных переплетов. Стены с тремя башнями, но увенчанными не кровлями, а зубцами, изображены и на задней доске переплета греческой рукописи XVII в. из собрания ГПБ, № 70, ДСХХII «Служба святого Регина», и на медной доске поморского литья,²² и на среднике старообрядческого Молитвослова.²³

Небезынтересно отметить, что на доске поморского литья и на среднике старообрядческого Молитвослова прясла стен завершаются не зубцами, а дугообразными арками, соединяющими башни между собою. Если форма башен и общий характер композиции средников явно восходит к изображению на переплете греческой рукописи XVII в., то указанная трактовка стен (отнюдь не повторяющая греческий вариант) бесспорно является репликой на текст «Повести»: «И повеле ... на глушицах столпы каменные ставити и на них своды сводити. ...».²⁴

Отклонением от строгих и симметрично трактованных форм крепостной архитектуры является изображение на среднике сийских Святцев из собрания БАН. В этом случае дается панорама, вероятно, долженствующая изображать храм св. Софии.

Последний случай — любопытный пример анахронизма: с правой стороны, рядом с куполами Софии, явно изображен минарет. Возможно, что такая «вольность» допущена нарочито. Она как бы подчеркивает одну из частей пророчества: «... понеже змий одоле орла, являет, яко бесерманство одолеет хрестьянства»,²⁵ и тем самым является как бы призывом, обращенным к христианам, к «одолению бесерманства».

Сличение изображений на вещах с текстом легенды обнаруживает их полное тождество.

²² Там же, стр. 302, табл. LVII.

²³ Там же, стр. 293, табл. XXXV.

²⁴ Леонид, арх. Повесть о Царьграде (его основании и взятии турками в 1453 г.) Нестора Искандера XV века (по рукописи Троице-Сергиевской лавры начала XVI века, № 773). СПб., 1886, стр. 2.

²⁵ Там же, стр. 3.

Вероятно, для воспроизведения избран кульминационный момент события, тот момент, когда «... змий внезапно вышед из норы, потече по месту, и абие свыше орел спад змия похвати и полете на высоту, а змий начат укрепляться вкруг орла».²⁶

Действительно, на большинстве композиций мы видим, как змей либо обвился всем своим телом вокруг птицы, либо перекинул петлю свой хвост через туловище орла.

В то же время можно предположить, что те варианты композиций, в которых тела орла и змея не переплетены, восходят не к основному



Рис. 3. Серебряная коробочка. Изображение на одной из граней. 1670 г. (ГИМ, инв. № 1002 Ц ОК 666).

тексту «Повести», а к одному из его сокращенных текстов, в которых слова «а змий начат укрепляться вкруг орла» выпущены. Примером может служить текст, включенный в «Повесть о начале Москвы» (список XVIII в.).²⁷

Отсутствие единообразия в решении городского пейзажа можно, вероятно, объяснить тем, что изображение города имеет здесь скорее чисто символическое значение. «Небесное явление» «свершилось» по легенде в самом начале строительных работ, если не предшествовало им. На вещах же изображены вполне завершенные архитектурные формы.

Обращает на себя внимание то, что почти на всех композициях постройки имеют трехчастное деление. По три крепостных башни на большинстве срединных книжных переплетов, щитках эрмитажных пистолетов, на коробочке из собрания ГИМ, три теремообразных сооружений и на мишени серебряной чарки из ГИМ.

Есть все основания полагать, что это не простое случайное совпадение композиционных мотивов, а прием, выполняющий некую символическую роль.

По всей видимости, не случайно и включение трилистника в орнаменту композиции. Трилистник завершает картуш и в срединке греческой

²⁶ Там же, стр. 2.

²⁷ М. А. Салмина. Повести о начале Москвы, стр. 196.

рукописи, и в среднике старообрядческого Молитвослова; трилистники разбросаны и по полотнищу прапора Василия Семеновича Волинского, вокруг изображений сцены борьбы птицы и змея (рис. 2). Вполне вероятно, что число «три» связано здесь с концепцией «Москва — третий Рим».

В этом нельзя не усмотреть ту же символическую связь, что и, например, в одном из вариантов «Повести о начале Москвы» — «Сказании о создании царствующего града Москвы, како исперва зачася»,²⁸ где речь идет о видении князя Даниила Ивановича на месте будущего «царствующего града», которое ему явилось в образе «зверя превелика и пречудна, трехглава и красна зело», и истолкования этого видения неким «гречинном», сопровождавшим князя, как предзнаменование того, что «... на сем месте созиждетца град превелик и распространитца царствие треугольное».

Трилистник, равно как и трехчастные городские сооружения здесь, — как бы совмещенные символы и Царьграда, и его наследницы Москвы. Датировку многих вещей, к сожалению, пока еще не удалось уточнить. Но наличие даже некоторых определенно датированных предметов позволяет все же группировать их и сделать некоторые, может быть предварительные, выводы.

Наименее определенны пока хронологические рамки изображений на книжных переплетах. Отнюдь не во всех случаях можно с уверенностью говорить о том, что переплет современен тексту книги. Здесь приходится оперировать понятием «век».

Если синхронность греческой рукописи XVII в. (ГПБ, № 70, ДСХХII) и ее переплета не вызывает особых сомнений, то того же, к сожалению, нельзя с достоверностью сказать об упоминаемых нами выше книжных переплетах Сийского и Архангельского собраний БАН, равно как и об упоминаемом Срезневским Архимандритом Обиходе Сольвычегодского собора. Не имеет пока точной датировки и алебарда-протазан из эрмитажного Арсенала (хотя предположительно она и относится к концу XVII в.).

Зато остальные предметы определяются с большей точностью.

Пищаль из собрания Оружейной палаты, приписываемая мастеру-оружейнику Никите Давыдову, могла быть изготовлена в конце 30-х, или, скорее, в начале 40-х годов XVII в.²⁹ Возраст ярославского и костромского изразцов датируется временем постройки тех архитектурных сооружений, частью декора которых они являются. В первом случае это 1644—1645 гг., во втором — 1645—1650 гг. Эрмитажное ружье с инкрустированным ложем (инв. № 5382), пистолеты из собрания Оружейной палаты (инв. №№ 9159/8272 «а», 9160/8272 «б») и чарка из собрания ГИМ (инв. № 6793 Ц ОК № 849) отнесены к середине XVII в.

Указанная группа материала укладывается в основном в рамки 1630—1650-х годов.

Вторая группа памятников относится к 70-м годам XVII в.

Это прежде всего серебряная коробочка собрания ГИМ (инв. № 1002 Ц ОК № 666), датируемая 1670-ми годами,³⁰ затем прапор В. С. Волинского, изготовленный, вероятно, в 1671 г., и, наконец, пистолеты мастера Евтихия Кузовлева, работавшего в третьей четверти XVII в. Ко второй группе относится и изразец из Воскресенской (Мироносицкой) башни

²⁸ Там же, стр. 248—249.

²⁹ Датировка дана на основании слов хранителя оружия арсенала Оружейной палаты Н. В. Гордеева. Никита Давыдов — старейший мастер Оружейной палаты, «отец русского оружейного мастерства» был учеником «царьградских бронников». См.: Ю. Арсеньев. К истории оружейного приказа в XVII веке. СПб., 1904, стр. 2.

³⁰ История русского искусства, т. IV. М., 1959, стр. 561.

Иосифо-Волоколамского монастыря, сооруженной в 1678 г., являющийся повторением (вернее, третьим вариантом, но отнюдь не точной копией) ярославского и костромского изразцов.

Вещей, датируемых 1610-ми, 1620-ми и 1660-ми годами, нами обнаружено не было. Думается, что подобное распределение материала, при котором основная масса его приходится на 1640—1650-е и 1670-е годы, не случайно.

Как известно, в 1630—1640-х годах обостряются взаимоотношения России с Турцией и с Крымским ханством. В 1632 г. крымские татары вторгаются в пределы южных территорий Русского государства, разоряют ряд южных уездов России. В 1633 г. отряду татарской конницы в 20—30 тысяч человек удалось дойти вплоть до окрестностей Москвы. В 1634 и 1635 гг. произошли столкновения Ногайских орд с донскими казаками. С 1635 г. начинается усиленное укрепление южных русских границ, создание так называемой Белгородской оборонительной линии. Но в 1642, 1644 и 1645 гг. были новые вторжения татар.

Постоянная угроза татарского нашествия, естественно, поднимала патристические настроения, которые в сознании людей XVII в. приобретали религиозную окраску и вызывали в свою очередь к жизни антимусульманскую эмблематику, утверждавшую торжество христианства, православия. Пробуждению интереса к «Видению Царьградскому» способствовали, вероятно, и протекавшие в 1646—1647 годах переговоры с Польшей о совместных действиях против Крыма.

В то же время популярность в 1640-х годах «Видения Царьградского», сталкивавшегося в духе утверждения силы власти московских государей как законных наследников императоров «второго Рима», могла быть связана с восшествием на престол в 1645 г. нового русского царя — Алексея Михайловича и сопутствовавшим этому акту укреплением абсолютистской власти.

Разрыв с Польшей в 1653—1654 гг. должен был несколько снизить популярность идеи «крестового похода», той самой идеи, которая снова было возродилась в 1655 г., во время переговоров в Москве послов Священной Римской империи, Аллегрети и Лорбаха, выдвигавших мысль об объединении усилий «христианских государей» (православных и католиков) для борьбы с мусульманской турецко-татарской агрессией.³¹ Эта идея была поддержана, как известно, патриархом Никоном. Вполне естественно, что вместе с падением в конце 1650-х годов Никона и новым русско-польским конфликтом этой идее суждено было временно, на протяжении всех 1660-х годов, угаснуть.

Появление группы памятников, снабженных эмблемами «Царьградского видения», в 1670-х годах бесспорно связывается с оживлением русско-польских переговоров о совместных действиях против Порты и Крыма. Эта эмблема могла являться иносказательным выражением идей русской дипломатии. Прапор русского воеводы В. С. Вольнского служил ему своеобразной верительной грамотой, знаком дипломатического достоинства при переговорах с Польшей в июле 1671 г.³²

На воскрешение в 1670-х годах интереса к сюжету «Царьградского видения» как воплощения концепции «Москва — третий Рим», возможно, повлияло и сложившееся к этому времени убеждение выдающегося русского дипломата А. Л. Ордина-Нащокина о необходимости склонить киев-

³¹ См.: Памятники дипломатических сношений с Римской империей, т. III. СПб., 1854, № XVII, стр. 386.

³² Опись Московской Оружейной палаты, ч. III, кн. 1, стр. 98—99, № 4202.

ское духовенство к выходу из подчинения Константинопольского патриарха и принятию власти патриарха Московского.³³

Сопоставление периодичности датировок аллегорических сюжетов с хронологией исторических событий, возможно, поможет и определению датировки эрмитажного знамени. Вполне вероятно предположить, что рассматривавшееся нами выше знамя с его мусульманоборческой эмблемой могло быть изготовлено в качестве боевого стяга либо для действий против крымцев в 1630—40-х годах, либо для русского-турецкой войны 1676—1681 гг., либо в период крымских походов 1687 и 1689 гг.

Из перечисленных датировок вероятнее всего отдать предпочтение 1676—1681 гг. При сопоставлении рисунка ткани венецианской камки, из которой выполнена центральная часть знамени, с образцами рисунков камки в книге В. Клейна обнаружилось полное совпадение ее с изображением ткани, использованной в качестве подкладки покрывала гробницы царицы Агафии Семеновны, первой жены Федора Алексеевича, скончавшейся в июле 1681 г.³⁴

Сам характер исполнения рисунка эмблем (вырезанный по контурам и шитый сложный графический рисунок, выполненный тушью) свидетельствует также о том, что знамя создавалось в последней четверти XVII в. Мастерская Оружейной палаты в более ранний период своей деятельности редко применяла подобный прием для таких сложных рисунков. Чаще многофигурные композиции на полотнищах выполнялись в живописной манере.

Работа над атрибуцией одного из знамен Эрмитажного собрания хотя и не завершилась полным успехом (не удалось пока выяснить ни имени автора рисунка эмблемы на знамени, ни того, солдатскому или стрелцкому полку оно принадлежало), но привлеченный материал с достоверностью доказал, что знамя это — русское, что изображение сцены битвы орла со змеем не является лишь простым декоративным украшением полотнища, а несет на себе большую смысловую, идеологическую нагрузку и что эта эмблема возникла как отражение популярной на Руси «Повести о Царьграде».

Вероятно, в дальнейшем более точные датировки многих из рассмотренных нами памятников (в частности, например, книжных переплетов) и привлечение нового материала как-то изменят картину распространения этой эмблемы в прикладном искусстве, сместят, быть может, периодизацию подъемов и спадов популярности этого сюжета. Дальнейшие исследования, вероятно, обнаружат более тесную зависимость сюжетов изображений от вариантов литературного текста «Повести». Но пока бесспорно лишь то, что это один из эпизодов «Повести о Царьграде» — «Царьградское видение» нашел широкое распространение в русском прикладном искусстве, явился источником для рождения вполне определенной эмблемы. Бесспорно и то, что эта эмблема находилась в прямой зависимости от внешней и внутренней политики русского государства в XVII в.

³³ «4 мая 1669 г. Ордин-Нащокин послал в Приказ Тайных дел доклад, состоящий из 19 статей, в которых он подробно останавливается на мысли о необходимости подчинения Киевской митрополии Московскому патриарху (см. рукопись диссертации Т. Н. Копреевой «Русско-польские отношения во второй половине XVII в. (1667—1686 гг.)», Л., 1951, стр. 162).

³⁴ В. Клейн. Иноземные ткани, бытовавшие в России до XVIII века, и их терминология. М., 1925, стр. 53, рис. 42.

А. Н. РОБИНСОН

Идеология и внешность

(Взгляды Аввакума на изобразительное искусство)

Для Аввакума «житие», «вера» и «образ» человека (*modus vivendi*, идеология, облик) были неразделимы.

В обстановке ожесточенной общественно-религиозной борьбы, развернувшейся вокруг церковных реформ патриарха Никона и царя Алексея Михайловича (50—70-е годы XVII в.) образ жизни всякого русского человека, по представлениям Аввакума, стал целиком определяться сущностью исповедуемой им «веры» («старой» или «новой»).¹ Князья русской церкви, изменив «старой» («истинной») вере, уклонились в «растленное грехотворительное житие» (308),² они стали учить паству «роскошному житию» (822), они погибают в «роскошах мира сего» (909) потому, что именно «роскошный живот или житие» неизбежно ведет «во глубину адовой пропасти» (906). «Гнусное житие» (313) побуждает их на «всякия неправды» (906) и «беззаконие».³

Такому образу жизни резко противопоставлялась ярко очерченная традиционно-патристическими эпитетами жизнь «истинного христианина» (3). Это было «житие» «духовное» (304, 520), «чистое и непорочное и богоподражательное» (60, 514, 909), «жестокое» (510), «плачевное» (484, 918), «смертоносное» (723). Тот или иной тип «жития» становился фактором той или иной идеологии и поведения человека в двухклассовом феодальном обществе. Отсюда оба типа «жития» получили у Аввакума прямое социальное приурочение: символы жития «роскошного» прилагались им к патриарху Никону, митрополитам Павлу, Илариону и другим князьям русской церкви, символы жития «плачевного» — к самому себе и к ближайшим соратникам — вождям раскола.

Антифеодальное движение раскола в XVII в. решительно порвало с государственной церковью и исповедовало свои плебейско-аскетические идеалы за ее пределами.⁴ Возвращаясь мыслью к идеализируемой раннехристианской демократической традиции, Аввакум высоко возносил, как

¹ См. подробнее: А. Н. Робинсон. Жизнеописания Аввакума и Епифания. Исследование и тексты. Изд. АН СССР, М., 1963 (далее: А. Н. Робинсон. *Жизнеописания*)... стр. 35.

² Здесь и далее сочинения Аввакума цитируются по изданию: Памятники истории старообрядчества XVII в., кн. 1, вып. 1. — РИБ, т. XXXIX, Л., 1927 (столбцы указываются в скобках в тексте).

³ Аввакум. Послание к неизвестным. — В кн.: А. К. Бороздин. Протопоп Аввакум. Очерк из истории умственной жизни русского общества XVII в. Изд. 2. СПб., 1900, Приложения (далее: А. К. Бороздин. *Приложения*), стр. 33.

⁴ О сущности средневекового «плебейского аскетизма» см.: Ф. Энгельс. Крестьянская война в Германии (К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, изд. 2, т. 7. М., 1956, стр. 377).

свое идейное знамя, эти идеалы, осмыслял при их помощи противоречия социальной действительности, обличал с позиций этих идеалов своих врагов и поучал друзей. Поэтому для него «житие» человека должно было служить единственно надежным критерием определения его идеологии. Отсюда, например, главным условием «истинности» всякой проповеди Аввакум считал не «чудеса» проповедника, несвойственное ему «многоречие красных слов», но соответствие его учения собственному образу жизни: «...целости ума и жития во учителя смотри; последует ли словесем его житие» (821).⁵ Упрекая своего духовного сына («дитяtko проклятое») Федора в вероотступничестве, Аввакум подчеркивал: «Живешь развращенно и нелепо мудрствуешь...» (577). Такие же критерии «жития» прилагались обычно Аввакумом для утверждения собственных идей. Так, в последней челобитной царю Алексею Михайловичу из пустозерской тюрьмы (1669 г.), убеждая царя вернуть старое «благочестие», он свидетельствовал: «Прости, Михайлович-свет, либо потом умру, да же бы тебе ведомо было, да никак не лгу, ниже притворяясь, говорю: в темнице мне, яко во гробу, сидящу, что надобно? Разве смерть? Ей, тако» (761).

Правдивость мыслей подтверждалась обездоленной жизнью. И, напротив, феодалы-«никониане», по словам Аввакума, неизбежно «от чрева глаголаша лжу» (864), так как под влиянием их «роскошного жития» сама их «вера» сделалась «плотью». Применяя к своим современникам апостольские слова, Аввакум утверждал даже, что теперь стал сам «Бог им — чрево» (318, 905).⁶

Перед Аввакумом начинало вырисовываться представление о внешности человека как символическом «знаке» его духовной сущности. Сам вид «растленных» новых пастырей показывал, по его мнению, что они не знают «что есть духовное христианское ... жительство», так как они «ниже знаку являют в себе пастыреподобного образа за неистовство неподобных дел их» (313). На всем облике их лежал неизгладимый «знак злобы растленного их жития» (316).

На этой основе возникала литературная проблема: какими же описательными признаками следует обозначать найденное соответствие между «верой» и «образом» человека? Эти признаки, для Аввакума всегда постоянные, выстраивались им в ряды однолинейных и контрастно ориентируемых символически-типизированных обозначений, свидетельствующих наглядно о «житии» человека, о его «образе», состоянии его «плоти», причисли, о цвете лица, одежде. Негативная характеристика внешности духовных феодалов всегда отталкивалась при этом у Аввакума от позитивных его представлений о внешности христианских подвижников и наоборот.

Никониане-феодалы были «сластолюбцы» (488) и «чревообъясницы» (905), занимались всегда «объядением и пьянством» (520), «в обжирстве, в пьянстве, в блуде, ... в сластех живуще» (905). Поэтому сам Никон был «брюхатым» (366) и все его приближенные были «тушны гораздо, брюхаты» (784), а были «брюха-те у них толсты, что у коров». ⁷ «Горе да толко с вами, с толстыми быками» (683, пр. 4), — восклицал

⁵ Здесь Аввакум следовал требованиям христианской традиции, согласно которой священникам рекомендовалось: «...не точию словом наказуй, но и делом, и житием образ собою подавай. Сие учителя честна творит и ученика повиноватися уготовляет...» (Чин исповеданию. — Третьяк, М., 1651, л. 198).

⁶ Ср.: «Им же кончина погибель, им же бог чрево...» (Послание к Филиппийцам ап. Павла, III, 19).

⁷ А. К. Бородин. Приложения, стр. 33.

Аввакум. Для подтверждения этих характеристик напрашивались якобы исторические параллели: «от всенощных — тех пиров» у древних иудейских первосвященников, обрекших Христа на казнь, у Анны и Каиафы — «толсты были брюха-те у них, как и у вас, никониян».⁸ Возникал обобщенно-гротескный образ: «никонианин», лицемерно «воздыхая, яко гороу, брюхом колеблет».⁹

Острый социальный характер этой критики «никониан» подчеркивался прямой зависимостью между изменением их внешности и изменением их церковно-иерархического положения. Успешная служебная карьера, по наблюдениям Аввакума, резко меняла облик человека: «Кажутца, яко постницы, даже вящши чин улучат. Егда же взыдет на высоту, тогда от воздержания и раздует его девство. Где-ся у святого отца кожа возьмет! Был тоненек, а стал брюхат, яко корова-матушка, пестрая или черная».¹⁰

Итак, князья государственной церкви «вид имеют от главы и до ног корпуса своего насыщенной, и дебелой, и упитанной в толстоте плоти их сыростной, ... шей у них, яко у телцов в день пира упитанны...» (317). Точно такими же признаками отличалась, по Аввакуму, внешность светского богача: было у него «брюхо-то толстое», потому что он «любил вино и мед пить, и жареные лебеди, и гуси, и рафленые куры» есть (390).

Естественно, что столь изобильная «плоть» феодалов требовала и соответственных пышных одеяний. Аввакум писал: «... и у нас ... украшают плоть, а душу же презирают, а инии строят многоценныя ризы, инии вознаграждают дома красныя..., кони и колесницы..., и на псах ожерелки шелковые и колца серебряные» (517—518). Само изменение форм одежды «никонианского» духовенства подчинялось, как полагал Аввакум, потребностям его грешного «жития». Новомодные облачения представителей государственной церкви вызывали свирепые нападки Аввакума.

«Никонианский» поп, писал он, «подпояшется по титкам, вздевши на себя широкий жюпан! Так-то святыя предали смирения образ носить?» (279). Внешний «образ смирения», выражавшийся в одежде священника, должен был, по мнению Аввакума, отвечать также и практическому осуществлению аскетических идеалов. «Помнишь ли? — поучал Аввакум, — Иван Предтеча подпоясывался по чреслам, а не по титкам, поясом усменным...: чресла глаголются под пупом опоясатися крепко, да же брюхо-то не толстеет» (280).¹¹ Это предложение иллюстрировалось непревзойденным по остроте своего гротескного обобщения обращением автора к «никонианину»: «А ты что чреватая жонка, не извредить бы в брюхе ро-

⁸ ГБЛ, ф. № 242, собр. Г. М. Прянишникова, № 61, л. 107 (далее: собр. Г. М. Прянишникова).

⁹ «Слово» Аввакума о «рогате клобуке». См.: В. И. Малышев. Два неизвестных письма протопопа Аввакума. — ТОДРЛ, т. XIV, М.—Л., 1958 (далее: В. И. Малышев), стр. 420.

¹⁰ Житие протопопа Аввакума, им самим написанное, и другие его сочинения. Под общей редакцией Н. К. Гудзия. ГИХЛ, М., 1960 (далее: ГИХЛ), стр. 273. Корова «пестрая или черная» — сатирический намек на иерархическое членение князей церкви, которые разделялись на «власти белые» (митрополиты в белых клобуках), «власти черные» (архиепископы и епископы в черных клобуках) и «власти пестрые» (те и другие, взятые вместе).

¹¹ Известный писатель XVII в. Евфимий (см. о нем ниже), рассуждая об иконописи, подтверждал: «Предтеча же ... одежду имяше из велблуждих власов ... и пояс кожаный» (Вопросы и ответы из русской иконописи XVII века. — Вестник Общества древнерусского искусства при Московском публичном музее, издаваемый под редакцией Г. Филимонова, М., 1874, № 1—3, Материалы) (далее: Евфимий. Вопросы и ответы..., стр. 19).

бенка, подпоясываеся по титкам! Чему быть? И в твоём брюхе-то не меньше робенка бабья наложено беды-тоя, — ягод миндалных, и ренсково, и романей, и водок различных с вином процеженным налил: как и подпоясать! Невозможное дело, ядомое извредит в нем! А сей ремень на тебе долог!» (280—281). Таким способом форма одежды ставилась в прямую зависимость от образа жизни человека, ее носящего. Та же мысль постоянно приводилась Аввакумом в сатирических описаниях других частей новомодной одежды духовенства. «Никониане», писал он, клобук надели «рогатой: лице все свободно стало, расчесав волосы, не мешает за бляднями ходить, целоватцо».¹² «Да не носи себе трухов тех, — ворчал Аввакум на свою духовную дочь боярыню Ф. П. Морозову, — зделай шапку, чтоб и рожу-то всю закрыла» (916).

Не миновала осуждения Аввакума и модная прическа. «В карету сает, — писал он об архиепископе Иларионе, — растопырится, что пузырь на воде, ... расчесав волосы, что девка...» (303, 335). «Никонианские» попы, считал автор, «волосы расчесали, чтобы бабы — блудницы любили их...» (279). Те же насмешки сопровождали у Аввакума обличение светских щеголей: «И бес блудной в души на шее седит, кудри бедной расчесывает, и ус разправляет посреде народа» (541). Когда неправедный богач попал после смерти в ад, ему, злорадно восклицал Аввакум, «недо суг болше чесать кудрей тех стало!» (561).

«Тучность» феодалов неизменно обретала у Аввакума и более глубокий идейно-символический смысл. Применительно к библейско-аллегорической характеристике языческих жрецов, например, эти символы внешности сливались с представлениями автора об их приверженности к порочному вероучению: «... тушны уже гораздо, упиталися у трапезы Иезавелины и держаще учение Валаамово... Слово в слово также и ныне» (458).

Даже отвлеченные понятия, ставшие предметом полемики между расколом и государственной церковью, тоже привлекали у Аввакума образно-ассоциативные характеристики аналогичного порядка. Так, «тайна» беззакония антихристовая, совершаемая «никонианами», была обречена на гибель — «как распухает, так и треснет» (785). Сам ад, когда сошел в него Христос, пишет автор, «не хотя разинул щоки-те... да, надуло ево, ... да и разорвалась утроба-та несытая» (643).

Аввакум многократно пояснял, что никониане были «плотолюбцы» (357, 520), они «возлюбиаща толстоту плотскую» (283) и поэтому были целиком поглощены заботами «плотнугодия» (317), а следовательно, исполнены и «плотолюбивых» (321) помыслов. Вслед за этим выяснялось, что современные автору «пастыри и учителя» уклонились в «плотское мудрование» (308) и всегда «с похмелья мудрствуют» (882). Все мысли их сообразны их жизни, вкусам, облику: «дебелы суть и толсты размышления грешных о небесных красотах, не достигают умом своим толде духовнаго жития» (520). Сущность этих «толстых» размышлений была очерчена автором с полной ясностью: «все говорите, — обращался он к митрополитам и архиепископам, — как продавать, как куповать, как есть, как пить, как баб блудить, как робят в олтаре за афедрон хватать» (292).

Этим негативным представлениям в сочинениях Аввакума противостояли позитивные идеалы. Если «никониане»-феодалы «поработилися страстем века сего» (811), то от «истинных» христиан Аввакум требовал обратного: «не дорожи мне сим веком» (811). Между двумя враждую-

¹² В. И. М а л ы ш е в, стр. 420.

щими лагерями проводилась резкая грань: «...мы — духовные дети Аврааму, а вы — плотския» (357), «...плотолюбцы бо есть, гонят духовных» (357).

Образ жизни «духовных» должен был быть примерно аскетическим. «Всякому правоверному» следовало избегать «толстых пищь и пития» (436). Аввакум выговаривал Морозовой: «...окаянной плоти и есть не давай... Да переставай ты и медок попивать...» (917). «Григорьевна, — писал он одной из своих последовательниц, — перестань-ко ты мясца кушать... и винца перестань пить, ино пей квасок и воду, так в голове ум не мутится...».¹³ «Избранные» же (вожди раскола) следовали еще более суровому режиму. В великий пост (1671 г.) пустозерские узники, пишет Аввакум, «40 дней хлеба и ничтож не ядохом, токмо воду теплую хлебали, рты парили и горла... И разболелася у меня болезнь в брюхе, стал дух заниматца. И я поливал грудь водою и тер снегом... Братия (Епифаний, Лазарь, — *А. Р.*) воду хлебали не переставая... Дьякон (Федор, «отщепенец», — *А. Р.*) ... все квасом забавлялся крепонко» (719—720). Они намерены были во всем подражать легендарным подвижникам древности, «сан духовенства» которых «являла бледость лица их и тонкость благоговенства сухости плоти» (316). Вид подвижников был символичен: «...тела их являют в них живущую благодать господню» (290). На внешности их не могли не отразиться их постоянные «...труды, скорби и беды, гонения и мучения, пощения, слезы, бдения, бодрость, молитвы, воздыхания, низулегания и коленопреклонение...» (908).

Историческая реальность и социальная типичность всех этих представлений Аввакума о внешности своих единоверцев, с одной стороны, и «никониан» — князей церкви, с другой, находит себе подтверждение в свидетельствах современников. Высшие иерархи государственной церкви, обвиняя раскольников в «лукавстве и лицемерии», вынуждены были признать, как писал патриарх Иоаким, что они являются людям «яко бы истинными христианы, постники великими, сокровища и сребра нестяжательми...».¹⁴ Сторонник раскола Савва Романов, описывая шествие раскольников во главе с Никитой Пустосвятом в Кремль для споров о вере (1682 г.), подметил характерную реакцию со стороны «множества народа», окружавшего это шествие. Люди «удивляющиеся глаголаху: „Сих иноков (вождей раскола, — *А. Р.*) утробы истончены, не яко нынешних новаго закона учителей“».¹⁵ Таким образом, не только в литературной полемике, но и в самой действительности, в глазах народа, «утроба» сделалась неотразимым признаком праведного или порочного образа жизни, а вслед за этим — и истинности веры.

Признаки «тонкостной», или «истонченной», плоти начинали закономерно прилагаться и к характеристикам внутренней одухотворенности подвижников. Эти характеристики были найдены Аввакумом, который указал на то, что «истинные христианы» обладали «тонкими чувствами»,¹⁶ совершенно недоступными их противникам, охваченным «толстыми» мыс-

¹³ ГИХЛ, стр. 270.

¹⁴ [Иоаким]. Слово благодарственное о избавлении церкви от отступников. М., 1683, стр. 66.

¹⁵ Три челобитные справщика Савватия, Саввы Романова и монахов Соловецкого монастыря. СПб., 1862, стр. 112—113.

¹⁶ Языковед Г. Н. Лукина считает, что прилагательное «тонкий» в сочетании «тонкое чувство» следует считать новым для языка XVII в., так как оно выступает здесь в ненаблюдавшемся ранее переносном значении. См.: Г. Н. Лукина. История некоторых антонимических прилагательных в русском языке (на материале письменных памятников XI—XVII вв.). Диссертация. М., 1963, стр. 88—90.

лями, «понеже обоястливый тяжек на вся блага; подвигу прилежати тонкими чувствами полезно...» (495). И здесь идеалы духовные прочно переплетались с «телесным» обликом человека. Восхищаясь подвижничеством «святой» (411) Морозовой, Аввакум подчеркивал: «Персты же рук твоих тонкостны и действенны...» (409),¹⁷ «они же (царские палачи), яко зверие дивии, терзаху на пытке руже твои, и плоть рваху» (410).

Жизнь Аввакума и его ближайших соратников уже в период их пустозерского заточения стала легендой. Известный писатель раскола Авраамий подчеркивал, что «отец Аввакум воистину апостол Христов есть» «и не усумнися», добавлял он, «еже апостолами нынешних страсотерпцев нарицати, яко, по писанию, святых славнейши и вышши первых мучеников имут быти...».¹⁸ Свои послания «верным» Аввакум и сам не раз начинал свидетельством о своем «апостольском» достоинстве: «Раб и посланник Исус Христов, волею божиею земляной юзник...» (829, 841, 863). Подобное признание современников и подобное самосознание заставляли Аввакума постоянно фиксировать в своих сочинениях те внешние признаки собственного облика и состояния, которые были необходимым свидетельством его «духовного» жития. При этом аскетические идеалы Аввакума и его традиционные представления о христианских подвижниках непосредственно объединялись для него с реальными условиями собственного тюремного быта. Многие святые, писал Аввакум, «трудами своими небо купили» (908). Они «без одежд, наги и без пищи человеческия работали богу, вся земная презреше» (510). В письмах «верным» Аввакум не без гордости говорил о себе: «нагой грешник» (951), «душею и телом обнажився» (244). «Миленькие мои! — рассказывал он. — Я сижу под спудом — тем засыпан. Несть на мне ни нитки, токмо крест с гайтаном, да в руках чотки, чем от бесов боронюся» (809). Предлагая своей семье самого себя как высокий образец мученика за веру, он вешал (1673 г.): «... речено ми ... от образа: возверзи на Господа печаль свою, и Той тя препитает не даст в век молвы праведнику... Потому и рубашку с себя скинул и поверг неимущим. Наг оттоле и донныне, — уже три года будет, — да Бог питает мя, и согревает...» (921). А незадолго до этого (1669 г.) в письме к семье еще звучал его человеческий голос: «Три рубахи пришлите. Да и рубахи надобно: часто наг хожу. Да и башмачков нет, какие бы нибудь. Да и ферезишков нет. Да и денженец нет» (915).

Образ жизни своей Аввакум изложил в качестве поучительного образца жития «пророка» (234) в гениальной автобиографии. Образ веры своей он предложил последователям в еретической (с точки зрения церкви) книге «Евангелие вечное». Для представления о нерасторжимом единстве «жития», «веры» и «образа» автора не хватало только его живописного автопортрета. И он не замедлил его сделать: посылая упомянутую обличительно-философскую книгу своему любимому ученику Сергию, Аввакум «себе же самого и Сергия вообразил в тех письмах в лицах.

¹⁷ В этих признаках символизированной внешности Морозовой просвечивали элементы облика богородицы, образ которой, написанный, по преданию, апостолом Лукой, характеризовался в следующих традиционных чертах: «Чело светлоепно..., и персты благоприятну руку ея тонкостию истончены...» (Е. С. Овчинникова. Иосиф Владимиров. Трактат об искусстве. — В кн.: Древнерусское искусство, XVII век. Изд. «Наука», М., 1964 (далее: Иосиф Владимиров), стр. 61. Приношу сердечную благодарность Е. С. Овчинниковой за советы и за указание мне этого ценного издания).

¹⁸ Послание Авраамия к христоролюбу некоему, свидетельство о последнем времени. — Я. Л. Барсков. Памятники первых лет русского старообрядчества. СПб., 1912, стр. 161—162.

и написал к нему в них сице: „Приими Сергей вечное сие Евангелие, не мною, но перстом божим писано“». ¹⁹ Последователи Сергия не только начали «любити» эти «спорные письма» Аввакума и «веровати по ним», но еще «и образ начаша творца тех писем на иконе писати» и поклоняться ему. ²⁰ Эти сведения подтвердил митрополит Дмитрий Ростовский, писавший, что раскольники «еретика Аввакума, роспопу проклятаго» стали «в святых почитати, образу его поклонятися...», «икону его пишут». ²¹ Едва ли можно сомневаться в том, что икона Аввакума первоначально восходила к его автопортрету. ²²

В своих религиозно-философских рассуждениях о природе божества, предложенных в «Евангелии вечном» и других сочинениях, Аввакум повторял те же самые принципы единства «духовного» и «телесного», какие он обычно прилагал к истолкованию природы человека. Для него важнейшим признаком божества являлось сочетание в «сугубой» природе Христа божественной одухотворенности и телесной человечности: «плоть и душа, обожен человек» (645), «Христос глаголется — бог не наг, а человек не прост» (646). Размышляя о «божественном», Аввакум замечал, что «существо и естество и образ едино есть» (632). Такое понимание «единства» природы божества исключало для него представление о возможности его грубого «очеловечения»: «не человекообразно божественное!» (612).

С другой стороны, и внешность человека не должна была утрачивать тех символических признаков, которые роднили его с божеством: «...людие, чюдитесь безобразству нашему, плачьте ... вси погубивши в себе образа господню красоту...» (244). Порывы традиционно-покаянных самообличений приводили автора к признанию утраты им этого «образа», понимаемого опять-таки в единстве внутренних своих качеств и внешних признаков: «Беседа человека грешна, человека безообразна... человека не имуща видения, ни доброты, ниже подобия господня» (241), — так начинал Аввакум свою «Книгу бесед».

Перед нами, таким образом, комплекс точно обозначенных, внутренне единых и полярно ориентированных (негативных и позитивных) представлений Аввакума об «образе» христианина (святого, священника, мирянина), представлений, органически слитых с общими основами его народно-религиозного мировоззрения. «Образ» человека не отделялся в сознании Аввакума непреодолимой преградой от «образа» бога. Через такое «подобие» одного из них другому представлению автора о социально-типической (или, как ему казалось, религиозно-символической), обусловленной «житием», внешности человека сочетались с его взглядами

¹⁹ Сказания о расприх, происходивших на Керженке из-за Аввакумовых догматических писем (1710 г.). — Материалы для истории раскола за первое время его существования. Под редакцией Н. Субботина. Т. VIII. М., 1887 (далее: Материалы... т. VIII, стр. 238—239).

²⁰ Материалы, т. VIII, стр. 242, 260, 283. Старообрядческие иконы имели портретный характер. Так, «иконописное изображение Даниила Викулина и Андрея Денисова являются их портретами, как то можно установить по гравированным изображениям обоих, исполненным в XVIII в.» (В. Г. Дружинин. К истории крестьянского искусства XVIII—XIX вв. в Олонецкой губернии. — Известия АН СССР, 1926, оттиск, стр. 1482).

²¹ Дмитрий Ростовский. Розыск о раскольнической брынской вере. М., 1745, ч. I, лл. 20, 28 об.; ч. III, л. 36 об. (далее: Дмитрий Ростовский).

²² Заслуживает изучения вопрос о создании славянскими автобиографами живописных автопортретов; ср. автопортреты болгарина Софрония Врачанского, один из них — при автографе его «Жития» (см.: Боню Ст. Ангелов. Образы на Софроний Врачански до Освобожденияго. — Известия на Института за изобразителни изкуства. БАН, София, 1961, стр. 5—16).

на религиозно-этические задачи и эстетические нормы «иконного писания». Социальное содержание и эстетическое значение взглядов Аввакума в этой области осталось бы недостаточно разъясненным без рассмотрения их на фоне тех острых теоретических споров об иконописи, которые велись его современниками.

Принципиальные идейно-эстетические изменения, происшедшие в русской иконописи во второй половине XVII в., имели прямое отношение к социально-религиозным реформам и культурно-эстетическим начинаниям государственной церкви и царского правительства. Пристальное внимание феодальных властей к состоянию иконописи объяснялось ее исключительно важным идеологическим значением для изучаемой эпохи. Впоследствии (1708—1709 гг.) выдающуюся пропагандистскую роль иконописи, в особенности для народа, хорошо пояснил Дмитрий Ростовский. «В книзе убо писания не всяк читати сумеет. . . — писал он, — на иконе же изображенная всяк и некнижный простец разумеет. . . Очима же на изображение воззрев, вся та абие умом объемлет, разумеет, познавает; и есть живописное художество скорейшая, внятнейшая и вразумительнейшая повесть, паче повести книжных». ²³ Но если церковный собор 1666—1667 гг., царь и его окружение уделали много внимания повышению общей значимости иконописания, укреплению авторитета иконы и социально-профессионального положения иконописцев, ²⁴ то вопросы о том, каковы же должны быть конкретные эстетические нормы и художественные приемы иконописи, они затронули лишь в малой степени. Как известно, вокруг этих вопросов в среде русских изографов и писателей возникли серьезнейшие разногласия. ²⁵ Классовая острота этих споров об искусстве объяснялась тем, что они оказались идейно-эстетическим выражением тех реальных общественных и бытовых столкновений, которые им предшествовали.

Сербский архидьякон Иван Плешкович, явившись однажды в мастерскую к знаменитому «царския палаты начальнейшему изографу» ²⁶ Симону Ушакову, взглянул на новый «живописный» образ Марии Магдалины и решительно заявил, «яко они (очевидно, он сам и его сторонники, — А. Р.) таких световидных образов не приемлют. . .». ²⁷ Вокруг этой иконы завязалась дискуссия. Духовный сын Аввакума Авраамий разъяснял: «Не бесчестие ли есть. . . , яко святыя мироносицы Марии Магдалины икону пишут яко блудницу, вапы поваплени. . .». ²⁸

²³ Дмитрий Ростовский, л. 6.

²⁴ См.: Ю. Н. Дмитриев. Теория искусства и взгляды на искусство в письменности Древней Руси. — ТОДРА, т. IX, М.—Л., 1953 (далее: Ю. Н. Дмитриев), стр. 97—116.

²⁵ См.: Ю. Н. Дмитриев и И. Е. Данилова. Семнадцатый век и его культура. — В кн.: История русского искусства, т. IV. Изд. АН СССР, М., 1959 (далее: Ю. Н. Дмитриев и И. Е. Данилова), стр. 7—54; И. Е. Данилова, Н. Е. Мнева. Живопись XVII века. — Там же (далее: И. Е. Данилова, Н. Е. Мнева), стр. 345—466; Е. С. Овчинникова. Россия семнадцатого и восемнадцатого веков. Изобразительное искусство. В кн.: История европейского искусствознания. От античности до конца XVIII века. Изд. АН СССР, М., 1963 (далее: Е. С. Овчинникова), стр. 316—340.

²⁶ Царская грамота от 12 мая 1667 г.; см.: И. Сахаров. Исследования о русском иконописании, кн. 2. СПб., 1849, Приложения, стр. 5.

²⁷ Иосиф Владимиров, стр. 25.

²⁸ Цит. по: В. И. Успенский. Очерки по истории иконописания, СПб., 1899 (далее В. И. Успенский), стр. 73.

В общественном быту происходили в это время, казалось бы, самые неожиданные столкновения антифеодальной аскетической проповеди с проблемой иконного писания. Друг Аввакума протопоп Логин в 1653 г. был подвергнут со стороны Никона соборному суду за то, что он отказался благословить жену муромского воеводы, сказав: «Не белена ли ты?»,²⁹ И «то слово» подхватили, как оказалось, сам воевода и его приближенные: «Что-де, протопоп, хулишь белила, а без белил-де не пишется и образ Спасов, и пречистыя Богородицы, и всех святых» (43). Логин не отрицал полезности составления красок для иконописи, но заметил: «... а как-де на ваши рожи такие составы положить, так-де и не похотите» (43).

Ходатайствуя за своего любимого «пастыря», муромские жители изобразили этот эпизод уже не в деловом стиле цитированной «росписи», а в традиционно-символических тонах: местные правители «сотвориша себе пир беззакония исполнен», подобный пиру «Ирода нечестиваго», когда «скверною плясовицею священная глава Крестителява (Иоанна Предтечи, — *А. Р.*) предается на усеконовение».³⁰ Упросив Логина на том пиру «обедати», они «уготовиша» ему «жену безстыдну, прохирливу, лицея всякими мастями набела и багры подчинив» (101). Отказавшись благословить ее, Логин объяснил, что христианам не подобает «лицу всякими мастями устроить» (101). Но противники его «начаша свои лукавыя слова подводити о набелах и о баграх к Богородицыну и к Спасову образом применити» (101).

Проблемы иконного писания вторгались в общественный быт, как обоюдоострое оружие, находившееся то в руках защитников «старого» (национально-демократического), то, напротив, «нового» (феодалного) уклада жизни. В этих условиях модный иконописный образ «блудницы» Марии Магдалины, как и литературный образ «плясовицы» у Ирода, сливались в сознании писателей раскола с их представлениями о типичной внешности богатой щеголихи, внешности, лучше всего запечатленной сатирическим описанием Аввакума: «А преолюбодейца белилами, румянами умазалася, брови и очи подсурмила, уста багряноносна, поклоны ниски, словеса гладки, вопросы тихи, ответы мяжки, приветы сладки, ... рубаха белая, ризы красныя, сапоги сафьянныя. Как быть хороша!» (542).

Упреки Плешковича в адрес придворной иконописи вызвали решительный отпор со стороны Иосифа Владимиров, выразившийся в его знаменитом трактате об искусстве, адресованном Симону Ушакову. Социально-идеологическое содержание этого трактата, весьма богатое, но почти неизученное, лучше всего раскрывает (по принципу контраста) содержание интересующих нас воззрений Аввакума. В спорах об иконописи речь шла не только о различных приемах писания икон, о разных проблемах эстетики. Столкнулись два противоположных мировоззрения, и это обусловило эмоциональную напряженность дискуссии. Если Плешкович рассуждал об иконе работы Симона Ушакова, «плюнув»,³¹ то и Владимиров не остался в долгу, выразив свое отношение к идейному противнику целой серией определений, почти не уступавших

²⁹ Материалы для истории раскола за первое время его существования. Под ред. Н. Субботина. Т. 1. М., 1874 (далее: Материалы, т. 1), стр. 43 (далее страницы указываются в скобках в тексте).

³⁰ Т. Воздвиженский. Историческое обозрение Рязанской иерархии и всех церковных дел ее епархий. М., 1820, стр. 100 (далее страницы указываются в скобках в тексте).

³¹ Иосиф Владимиров, стр. 25 (далее страницы указываются в скобках в тексте).

по своей сочности обычным аввакумовским эпитетам: Плешкович, этот «блекотливый козлище» (55), «зловзвистный» (48) и «безстудный лаятель» (45), вконец «объюродев» (56), «возбесився» (55) и «вредоумием» своим (55), «яко бешен пес мятешася» (48).

В своих позитивных эстетических идеях Владимиров отчетливо заявил себя восторженным приверженцем западноевропейского искусства. Его занимали при этом, по справедливым наблюдениям искусствоведов, проблемы художественные: «благообразное живописание святых икон» (59), искусство писать «живоподобне» (58) или «человекоподобием» (50), «персонография» и «живописание» (24), следующие «благотелесному образу» (51), благодаря чему под руками «премудрых» и «добрых» мастеров всякая икона «светло и румяно, тенно и живоподобне воображается» (52).

Весьма близко к этим мнениям стоял и сам Симон Ушаков, который в своем сочинении об иконописи отстаивал мастерство «шарописательное». ³² Симеон Полоцкий в своем послании к царю Алексею Михайловичу также считал, что писать иконы надо «благозрачно», с использованием «всякого подобошарного украшения». ³³

Но Владимирову интересовали не только подобные профессионально-эстетические вопросы. Он обращал внимание и своего единомышленника Ушакова, и своего противника Плешковича на основной сюжет и главнейшую задачу придворной живописи. Иностранные художники, писал он, «добре» царские «персоны изображают» (44), они «земных» царей, «яко живых воображают» и тем самым «велию хвалу своим государям воздают» (45—46). В кружке московских изографов, обслуживавших царский двор, такие утверждения не могли не приобрести программного значения. Эти идеи были подхвачены Симеоном Полоцким. Если Владимиров концентрировал внимание преимущественно на царских «персонах», то Полоцкий, помимо этого, уже распространял его и на «вельмож»: «Множицею убо во окрестных странах людие царей своих образов не презирают и вельмож царевых в забвении не полагают, ... и образы их напсиуют, овии победы над главою венчающия, овии ж сущим в сани поклоняющаяся и началств чтомым...» (7). ³⁴

В своих придворно-эстетических воззрениях Владимиров шел еще далее. Для него тематика живописного изображения (царский портрет) должна была определять и оправдывать его эстетику («живописание»). Это обнаружилось яснее всего, когда Владимиров парировал требование Плешковича «не поклоняться» иконам (написанным иностранцами) вопросом, переносящим этот спор из сферы эстетики в сферу политики. Среди портретов многих царей в иностранных книгах встречается, как отмечал Владимиров, и образ «росийскаго царя». Из этой констатации следовал явно провокационный вопрос автора: «О сицевом же цареве образе, яко разсуждаешь, Плешковиче? Достанет ли таковую персонь царьскую похвалити и любезно почитати?» (46). В тех условиях действительности, которая окружала спорящих, и автор трактата, и его оппо-

³² Симон Ушаков. Слово к люботщательному иконнаго писания. — Вестник Общества древнерусского искусства при Московском публичном музее, издаваемый под редакцией Г. Филимонова. М., 1874, № 1—3, Материалы, стр. 22—24 (далее страницы указываются в скобках в тексте). Вторую редакцию этого «Слова», составленную Корионом Истоминым, см.: А. Никольский. Слово к люботщателям иконнаго писания. — Вестник археологии и истории, издаваемый имп. Археологическим институтом, вып. XX, СПб., 1911, стр. 65—77.

³³ Л. Н. Майков. Симеон Полоцкий о русском иконописании. СПб., 1889, стр. 5, 7 (далее страницы указываются в скобках в тексте).

³⁴ См.: Ю. Н. Дмитриев, стр. 108—109.

не могли не понимать, что отрицательный ответ на этот вопрос мог стоить жизни отвечающему. Однако Владимиров беспощадно продолжал свой риторический допрос: «Или яко и Христов же живописный образ за майстроту (мастерство, — *А. Р.*) иностранного художества ругательно в банях поставити велишь? Поистинне буйи и несмыслен явишися...» (46). Практически это означало, что протест против аристократической, основанной на западных образцах теории иконного «живописания» приравнивался здесь к политическому преступлению, направленному к оскорблению царского «величества».

В качестве решающего аргумента своего осудительного отношения к «плохим», как ему казалось, изображениям Христа Владимиров предлагал рассмотреть воображаемую им, но, очевидно, убедительную для современников придворную ситуацию, которая по существу своему была весьма далека от свободного обсуждения эстетических проблем. «Кая бо от сего честь, — писал он, — земному царю, егда бы кто от неискусства или невежеский образ его неистовым лицом написал...? Не принял ли бы таковой вместо мзды мучение много...? Небеснаго ж царя образ ни мало разсмотрив, приемлем...» (41).

Восхваление царя и его «вельмож» средствами «живописания» привлекалось как важнейший критерий к обсуждению вопроса о писании икон, потому что такая идейная позиция придворных идеологов неизбежно определяла социальный характер всей их эстетической программы. Взгляды Аввакума, как известно, отличались противоположной направленностью. Если феодальные идеологи подобострастно стремились сопоставить «образ» царя «земного» с «образом» Христа, то Аввакум, напротив, смело заявлял, что царь Алексей Михайлович «восхотел бог быти, и не бысть».³⁵ Его острая критика развивающегося в эту эпоху русского абсолютизма была ориентирована прежде всего на полное развенчание личности царя — «отщепенца» (823), «дурачища» (469), которого автору хотелось бы «шелепами (вид плети, — *А. Р.*) медянными попарить».³⁶ Укрепление авторитета «начальств», насаждаемое придворными идеологами, встречало дерзкий вызов со стороны Аввакума: «Никово не боюся, ни царя, ни князя, ни богата, ни сильна, ни диявола самаго!».³⁷

Феодальные идеологи в своем стремлении воспеть «хвалоу» русскому царю обращались к иностранным образцам портретов «земных царей». Аввакум прямо упрекал царя (не в сфере изобразительного искусства) в подражании иноземному, в утрате национального достоинства. «Плюнь на них! — убеждал он царя. — Ты ведь, Михайлович, русак, а не грек. Говори своим природным языком; не уничижай его и в церкви, и в дому, и в пословицах» (475). Обличая князей церкви как раз в связи с вопросом об иконописи, Аввакум подчеркивал национальный характер своей проповеди: «...митрополиты, архиепископы, никонияна... другия немцы руския. Святых образы изменили...» (292); они и одежду свою «возделали странно, по немецки...».³⁸

Опора на авторитет иностранцев в спорных вопросах приобретала для феодальных идеологов особое значение, потому что при помощи мнений иностранцев им легче было противостоять национально-демократическим воззрениям своих противников. Владимиров подчеркивал всю постыдность, как ему представлялось, для русской иконописи наличия отрицательных мнений иностранцев о ней. «Зазирают нам языцы, —

³⁵ ГИХЛ, стр. 279.

³⁶ В. И. Малышев, стр. 420.

³⁷ См. подробнее: А. Н. Робинсон. *Жизнеописания*, стр. 29—37.

³⁸ В. И. Малышев, стр. 420.

с горечью писал он, — смеются плохописанию...» (41). Упрекая Плешковича в том, что он «зазирает» от иноземцев принимать иконные изображения» (50), Владимиров всячески стремился оправдать их в глазах русского православного общества: «Они бо еще и маловернии, — писал он, — но обаче многих святых апостол и пророк на листех и на стенах тщательно воображают» (42). Такая же опора на взгляды иностранцев была характерна для Симеона Полоцкого, который пользовался подобными ссылками для осуждения народной иконописи: «... иностранни же, то зряще, не ко славе божественныя хвалы словеса вешают». «То ли честь святым иконам и пишущим, — продолжал он, — их же художество по торжкам влачимо и всячески от невежд посмеваемо? Не сих ли вин зазирают иностранни?» (5—6). Ранее Симон Ушаков полагал, что многие русские изографы пишут «смеху паче» и тем «поруганию чуждестранных себе представляют...» (24).³⁹

Демонстративным признанием непререкаемости западных образцов иконописания как предмета почитания звучали слова Владимирова: «... от рук иноземных любочейно испукуем ... и приемлем Христово воображение на листех и на досках, любезно целующи» (48). Совершенно противоположным было непреклонное требование Аввакума ко всем «верным», оснащенное библейскими ассоциациями: «Не покланяйся и ты, рабе божий, неподобным образом, писанным по немецкому преданию, якоже и трие отроки в Вавилоне телу златому... Толсто же телищом-то тогда было и велико, что нынешние образы писанные по немецкому!» (287).

В полном соответствии с позитивными воззрениями на иконопись самого Владимирова, как и других представителей придворно-эстетических взглядов, находились и его негативно-критические суждения. Владимиров начал идейное наступление на русскую демократическую традицию иконописания. Не упоминая даже о непреходящих образцах старой национальной иконописи (Андрей Рублев и окружавшие его изографы), бывших перед его глазами в кремлевских соборах, Владимиров обрушился на иконописание народное (крестьянское, отчасти, видимо, и посадское). Его искренне возмущали повсюду распространившиеся образцы «грубописания» и «плохописания» неискусных «мазарев», которые «от невежд грубо писати в сельских домах обыкоша» (36) и которые «не токмо торговья шалаши и простаков дома, но и церкви плохописанными наполнили» (40). Владимиров настойчиво повторял: «прости и неученые человеки» (38), «несмыслении» (25), «мазари буи» (40), «прости же и невежди отнюдь во иконописании бываемых не разумеют право и криво, что застарело, того и держатся» (25). Иконописное дело «начальнейших небрежением» перешло в руки «простакам и неукам» (33), они же «твсрят для невегласов» (52), а «невегласи уклоняются в темнообразные иконы» (61), ценят иконы «от небрежения непорядливых баб в дыму закоптелье...» (59). Не следует веровать лжи «пустошных и посельских малярей» (42), убеждал Владимиров, не следует соглашаться и с Плешковичем, который «от невежскаго его разсуждения тако мудрствует» (25).⁴⁰

³⁹ Ю. Н. Дмитриев справедливо указал, что борьба Симеона Полоцкого и Симона Ушакова против «искусства, создаваемого народом» являлась одним «из проявлений классовой борьбы», причем первые русские трактаты по искусству «обосновывали „высокое“ искусство господствующего класса» (Ю. Н. Дмитриев, стр. 110)

⁴⁰ Ф. И. Буслаев высказал предположение, что Владимиров преследовал «в Иване Плешковиче грубый раскол и невежественное староверство». См.: Ф. И. Буслаев. Русская эстетика XVII века. — Сочинения, т. II, СПб., 1910 (далее: Ф. И. Буслаев), стр. 428.

Здесь отвергалась, таким образом, та национально-демократическая иконописная традиция, которая сложилась, несомненно, задолго до никоновских церковных реформ. Владимирова же непосредственно связывал свои позитивные взгляды на иконописание с этими реформами, восхвалял Никона и даже указывал на аналогию в никоновских исправлениях богослужебных книг с предпринимавшей реформой иконописания. Он писал: «Многия греческия книги не сходились с новыми русскими (т. е. книгами, изданными в XVII в. до реформы Никона, — *А. Р.*), ... поелику мощно, исправляются от премудрейших. Тако же, господине, и во ико-нех» (25).

Для Владимирова, как и для Аввакума, проблема иконописания входила в общий круг по-разному понимаемых каждым из них социально-идеологических проблем современности. Поэтому представляется правомерным сопоставить те приведенные выше оценки, которые присваивались Владимировой народной иконописи, с теми совершенно с ними совпадавшими обвинениями, какие в этот же период выдвигались идеологами государственной церкви, последователями Никона, против движения раскола и его вождей.

В соборном «Свитке», содержащем приговор раскольникам, говорилось, например, что оправдывавшую никоновские церковные реформы книгу «Скрижаль» (1656) не всякому человеку «прилично» прочесть, а только «искусным таинственником и ученым... Невежди же ... разум свой токмо будут потопляти и постражут, яко же пострада и Никита поп, Лазарь, Аввакум и прочие невежди».⁴¹

В обличительной книге «Увет духовный» представители раскола характеризовались как «невегласи суще и простии невежди» (л. 13 об.), «бесноватыи неуки» (л. 87 об.), «неуки-простаки непосвященные» (л. 83 об.), которым свойственна «простых мужиков буеть» (л. 86), поведение «грубых мужиков» (л. 64 об.).⁴² Как известно, эти оценки раскольников их врагами вполне отвечали и демонстративно-полюемическим самооценкам Аввакума: «простец человек и зело исполнен неведения» (548), «неука человек» (66), «простой мужик».⁴³

Отстаивая позиции идеологического аристократизма, единомышленник Владимирова Симеон Полоцкий считал, что «нынешним суетумудредам» — раскольникам нельзя «во глубину писания предерзиво» вторгаться, толкуя его «по своему умышлению», так как «безчинно и неправедно есть, егда кто неискусен плавания ввергнется в пучину бисерей (жемчуг, — *А. Р.*) искати: подобно есть тому, аще невеглас рвется во глубину писаний тайные бисеры премудрости взимати».⁴⁴ Здесь показательна тревога Полоцкого по поводу того, что идеологи раскола толкуют догматы веры «по своему умышлению». Афанасий Холмогорский еще резче указывал на то, что раскольники «самозаконний же, и своеобразный, и самовольный человекы...».⁴⁵ Митрополит Игнатий Тобольский писал, что раскольники ругают церковь «по своей воли, якоже кому похотелось

⁴¹ Служебник с соборным свитком. М., 1667, л. 13 об.

⁴² (Афанасий, архиепископ Холмогорский). Увет духовный, М., 1682 (далее: Увет, листы указаны в тексте в скобках).

⁴³ Собр. Г. М. Прянишникова, л. 81 об.; подробнее см.: А. Н. Робинсон. Творчество Аввакума и общественные движения в конце XVII в. — ТОДРА, т. XVIII, М.—Л., 1962, стр. 168—175.

⁴⁴ См.: (Симеон Полоцкий). Вечеря душевная. М., 1683, Приложения слов на различные нужды (далее: Вечеря), л. 4 об.

⁴⁵ Увет, л. 3—3 об.

есть...».⁴⁶ Точно такую же опасность «самовольных» тенденций усматривал Владимирова в народной иконописи: «...неуки человеки и невежди по своим волям марают (иконы, — А. Р.) неистове и зловидно» (35), они стали «на самовольстве без подлинника неискусне марати» (33).

Удар Владимирова был нанесен по самым популярным центрам народной иконописи. Он отвергал как раз те иконы, которые «Шуяне и Холуяне, Палешане на торжках продают» (33). Ему вторил Симеон Полоцкий, который в послании царю жаловался: умножились «человеци прости (на поле приписано: «палешаня, шуяня, кинешемцы, холуяне») небрегушии истины в начертании святых икон», они, как считал автор, «морают личины непотребны» (5—6).

Для Владимирова было очевидным, что иконописью должны заниматься люди благочестивые, причем только те, кто обучен «премудрому художеству» (35), а в «премудром живописании» нужно было держаться заветов «добрых мастров» (52), согласно свойственному им западному «любомудрию» (45). Здесь возникал вопрос не только о профессиональной, но и о социальной «избранности», необходимой будто бы для занятий иконным писанием. Сам Владимирова, выходец из посадской среды, подобного принципа не выдвигал. Но в грамоте трех патриархов (Паисия Александрийского, Макария Антиохийского, Иоасафа Московского) от 1668 г. поддерживалась практически неосуществимая, но идейно одобряемая тенденция феодализации состава изографов: «...никто же от раб или пленник хитрости иконней учится, но токмо благородные чада ... тому художеству навывают».⁴⁷

Критикуя народное искусство, Владимирова наглядно обрисовал те социально-экономические условия, которые сопровождали широкое распространение отвергаемых им икон: «...сельстии жители добрых писем не збирают, а ищут дешевых икон» (33). «Ныне, — писал он с негодованием, — прости и неискуснии мазари ... иконы пишут, ... на дыбулю и на яйцо сельским бабам променивают» (41), «на базаре» плохих икон «много обрящешь нагваздано», они «плохи и дешевы, иногда же и горшки дражае икон купят» (60). Вся эта иконопись поддерживалась интересами «невежескаго ради купоторжества» (33), а «невегласи» уклонялись «в прасольские неистовые» иконы (61). Народное отношение к феодально-аристократической иконописи, по точному наблюдению Владимирова, базировалось на том, что «простые» люди любят «дешевые иконы. Драгое же и премудрое живописание возненавидеша» (61).

Эти описания Владимировым продажи на базарах «прасольских» дешевых икон воспроизводили ту же самую обстановку, в которой в это же время велись живые народные споры по взволновавшим все общество социально-религиозным вопросам. Об этой обстановке Симеон Полоцкий писал с возмущением: «Разглагольствуют ныне о богословии мужие, ... препираются и на торжищах скотопродателие, да не реку в корчемницах пиянии. На последок и буия женишща словопрение деют безумное...».⁴⁸ Ученик Полоцкого Сильвестр Медведев, говоря о демократическом характере волнений 1682 г., подчеркивал, что «неучи, мужики и бабы, говорили невозбранно, собиралися ... мужики простые кучами, и все совещали: како бы им веру старую утвердiti?».⁴⁹

⁴⁶ Послания блаженного Игнатия, митрополита Сибирского и Тобольского. Казань, 1857 (далее: Игнатий Тобольский), стр. 33.

⁴⁷ Материалы для истории иконописания в России. Сообщено П. П. Пекарским. — Известия имп. Археологического общества, т. V, вып. 5, СПб., 1865, стр. 7.

⁴⁸ Вечеря, л. 5—5 об.

⁴⁹ И. Сахаров. Записки русских людей. СПб., 1841, стр. 18 (Записки Сильвестра Медведева).

Любопытно отметить, что насмешки Владимирова над народными иконописцами по общему типу своему напоминали издевательства высших представителей государственной церкви над философско-еретическими воззрениями Аввакума. Владимиров писал: «Грубописарем же тем добрее бы гончарствовати, а не иконы писать...» (41). Дмитрий Ростовский по поводу еретических взглядов Аввакума на членимость святой троицы («три царя небесные», сидящие «рядком» и правящие вселенной «образом совета») ⁵⁰ писал: «Уже тебе бяше в дому твоём дрова на трое топором сеши, ниже не своего дела касатися и умствованием твоим мужичьим троическое единосушие на трое пресецати». ⁵¹ Структура этих обоих критических оценок была одинаковой: представители феодальной идеологии отвергали проявления идеологии демократической, презрительно сопоставляя их с простейшим народным трудом.

Плебейско-аскетическая проповедь Аввакума нашла свое ярчайшее выражение во взглядах его на иконопись, которые занимали важное место в системе его мировоззрения, с одной стороны, и среди живейших споров его современников по этим проблемам, с другой. Однако за пределами тех тем, которые вошли в круг новейших работ по изучению искусствоведческой проблематики XVII в., как раз «остались такие интересные темы, как эстетические взгляды Аввакума...». ⁵² Искусствоведы в этой области давно уже сделали ряд ценных наблюдений, но по существу они ограничились более или менее выборочным привлечением аввакумовских «цитат» для иллюстрации своих представлений о развитии русского искусства данного периода. ⁵³ В литературоведении было также сделано немало ценных замечаний по этому вопросу, хотя определенных и достаточно обоснованных суждений не сложилось. ⁵⁴ Обратимся к источникам.

⁵⁰ Следует отметить, что Аввакума более всего привлекала в связи с этими его толкованиями икона Троицы: «Видели ли вы, братья, — говорил он, — на иконах пишется, — под дубом за столом три ангела сидят в равенстве святых образов, еже есть всем трем един образ по равенству: яков первый, таков и второй и третий, неслитна лица святей Троицы, но в тождестве зрака сый...», «три образа по равенству пишется», «Того ради вам, братие, посоветовал о святей Троице потонку...» (338—340); об антифеодалном характере этих взглядов Аввакума см.: А. Н. Рюбинсон. Жизнеописание... стр. 50.

⁵¹ Дмитрий Ростовский, л. 22.

⁵² В. Н. Лазарев, О. И. Подобедова, В. В. Косточкин. От редакции. — В кн.: Древнерусское искусство, XVII век, стр. 8.

⁵³ См., например: В. И. Успенский. Очерки по истории иконописания. СПб., 1899, стр. 71—72; В. Уланов. Западные влияния в Московском государстве. — В кн.: Три века. Россия от Смуты до нашего времени. Исторический сборник под редакцией В. В. Калаша, т. 2. М., 1912, стр. 56—57; Игорь Грабарь. История русского искусства. Т. VI. Живопись. М., [1913], стр. 424, 426; Е. Н. Трубецкой. Умозрение в красках. Вопрос о смысле жизни в древнерусской религиозной живописи. М., 1916, стр. 14—15; А. В. Бакушинский. Искусство Палеха. Асадемия, М.—Л., 1934, стр. 18—19; Б. В. Михайловский, Б. И. Пуришев. Очерки древнерусской монументальной живописи со второй половины XIV в. до начала XVIII в. Изд. «Искусство», М.—Л., 1941, стр. 97; Ю. Н. Дмитриев и И. Е. Данилова, стр. 48—54; И. Е. Данилова, Н. Е. Мнева, стр. 387; см. старую работу (без автора): Протопоп Аввакум как вероучитель и законодатель раскола. — Братское слово, М., 1875, кн. IV, отд. 2, стр. 292—296. Последовательное перенесение аввакумовских цитат из одного научного обзора в другой привело, наконец, к утрате представления об их источнике; см. новейшее утверждение: «Ярый и непримиримый защитник церковной старины и догмы — протопоп Аввакум пишет специальную главу „Об иконном писании“ в своем знаменитом „Житии“ (История европейского искусствознания. От античности до конца XVIII века, стр. 322.

⁵⁴ Например, первоначально Н. К. Гудзий справедливо полагал, что «эстетическим тенденциям Аввакума (как писателя, — А. Р.) не противоречит и его эстетика,

В «Книге бесед» Аввакум поместил беседу «Об иконном писании» (1673—1675 гг.; 281—288), касался этой темы в беседе «О внешней мудрости» (291—292), а также в более позднем по времени послании к «отцу» Ионе (898—899). Эти сочинения, тесно связанные с религиозно-социальными взглядами Аввакума вообще, применительно к данному специфическому вопросу в значительной мере однотипны, хорошо дополняют друг друга, что и позволяет нам рассматривать их суммарно.

Наиболее полно изученный выше комплекс переплетающихся представлений Аввакума об «образе» человека и «образе» бога отразился в его характеристике новомодных икон с изображением юного Христа: «... пишут Спасов образ Еммануила,⁵⁵ лице одутловато, уста червонная, власы кудрявые, руки и мышцы толстые, персты надутые, тако же и у ног бедра толстыя...» (282). За этим следует саркастический вывод, подчеркивающий иностранно-светский характер такого иконного изображения: «и весь, яко немчин, брюхат и толст учинен, лишо сабли-той при бедре не писано» (283). Историческая закономерность и типичность этих представлений Аввакума о «немецком» иконописном облике Христа подтверждается полемикой между Плешковичем и Владимировым. Последний восхвалял новую икону и упрекал своего оппонента: «Еммануилов той образ есть добр взором... А твой богоукорный язык нарекл его немкою» (51). Этот спор продолжался и по поводу поставленного (в 1654—1655 гг.) перед Ярославлем образа распятия Христова: «Ты ж, — укорял Владимиров Плешковича, — блекотливым и космомольным языком своим простую чадь возмущаешь и от любве образа Христова возторгаеши, сими словеси глаголешь: „Немчина вынесли на гору на кресте том написанного“» (48).

Владимиров разъяснял причины своего одобрительного отношения к таким иконам. Образ Христов, по его требованиям, «написан будет истово и телесных того в особстве и доблестве исполнен» (53). Именно этот избыток «телесности» вызывал у Аввакума в оценке того же распятия Христова ряд юмористически окрашенных ассоциаций: теперь пишут «Христа на кресте раздутова: толстехунек миленькой стоит, и ноги-те у него, что стулчики» (284).⁵⁶

как она обнаруживается в любопытнейшей его беседе об иконном писании» (Житие протопопа Аввакума, им самим написанное, и другие его сочинения. Редакция, вступительная статья и комментарий Н. К. Гудзия, Academia, М., [1934], стр. 45). Позже он писал, по-видимому, с меньшими основаниями: «Консерватор в своих религиозных убеждениях, Аввакум был таким же и в своих эстетических воззрениях, как они обнаруживаются в любопытнейшей его беседе об иконном письме (Н. К. Гудзия и И. История древней русской литературы. Изд. 6. М., 1956, стр. 474). В. Л. Комарович упоминает об этой проблеме только в качестве примера вторжения в искусство «новых бытовых форм», которое иногда приравнивается Аввакумом «к отступлению от церковного общяя — например, в иконописи» (История русской литературы, т. II, ч. 2. Изд. АН СССР, М.—Л., 1948, стр. 309). Д. С. Лихачев верно подчеркивал, что Аввакум взывает в этих случаях «к национальному чувству своих читателей», протестуя против иконописания «по-фряжскому» (там же, стр. 320). В. Е. Гусев правильно отметил, что «в нетерпимом отношении Аввакума к новому, натуралистическому стилю в иконописании ... прорывалась, в сущности, социальная неприязнь голодных и „тонких“ к сытым и „толстым“» (ГИХЛ, стр. 29).

⁵⁵ Еммануил (греч. «с нами бог») — по иконописной традиции образ молодого Иисуса Христа.

⁵⁶ Ближе всего это описание напоминает гравюрное изображение распятия в амстердамской библии Н.-И. Пискагора, где Христос представлен тучным немолодым мужчиной с необычайно развитой мускулатурой (особенно ног), начинающей уже заплывать жиром (Theatrum biblicum hoc est historia sacra veteris et novi testamenti tabulis aeneis expressae, Opus praestantissimorum huius ac superioris seculi pictorum atque sculptorum, summo studio conquisitum et in lucem aditum per Nicolaum Iohannis Piscatoren. Anno 1650, tab. 6; общей пагинации в книге нет). Эта библия, распро-

В приведенных описаниях новых икон у Аввакума последовательно объединяются те же самые признаки внешности его современников — духовных «владык» и светских щеголей, которых он не устал обличать в своих «беседах». Христос, даже юный, подобно феодалам, оказывается «брюхат и толст», он имеет «уста червоная» (ср. выше — «уста багряноносна»), «власы кудрявые» (см. выше — «кудри разчесывает»). Эти типичные признаки внешности настойчиво повторяются автором в его оценках икон то порознь, то в варьирующихся сочетаниях. «Иные, — указывает Аввакум, — Христов образ и Богородичен пишут неподобно, но тело бо — тело: и тучно, и волосат и, яко немчин. . .» (899).

Аввакума возмущало то, что изографы «святых образы изменили» (292), и те традиционные представления об их внешности, которые казались ему единственно реальными, были нарушены: «. . . а инде прибавлена небылица — власы простерты или у святителя, и у преподобного, яко у немчина, и у самого Спаса косы и браду неподобно пишут. . .» (898). Такое же отношение Аввакума вызвали перемены в изображениях одежды: «Да и много же у них изменение — тово во иконах — тех: власы расчесаны, и ризы изменены. . .» (287).

Феодально-церковный тип одежды Христа на новых иконах хорошо пояснял ученым монахом-грекофилом Евфимием, не принадлежавшим к расколу, но сходявшимся с Аввакумом в некоторых существенных его мнениях.⁵⁷ Евфимий осудительно писал, что ныне Христа «во архиерейстей одежде сидяща пишут, не вем по чесому. . .», а следует писать его «во одежди подобней апостольстей. . . , яко и сам Христос в мире хождаше. . .».⁵⁸

Взгляды Аввакума на модный «образ» Христа и святых полностью разделялись и уточнялись в ряде деталей Авраамием, который указывал, что теперь «. . . на хартиях пишут и печатают святых дебелыми, и утучненными лицами и убеленными телесы, и с нагими тела некими частями, им же лепотствует быти покровенным ради благообразия. . .».⁵⁹

Особенно оскорбляли религиозно-эстетическое чувство Аввакума новые изображения Богородицы: «Якоже фрязи (вариант: „фрязи поганья“) пишут образ благовещения пресвятыя Богородицы, чреватую, брюхо на колени висит, — во мгновении ока Христос совершен во чреве обретесе!» (283). Авраамий вносил в эти представления показательные уточнения: «Икону пресвятой Богородицы пишут дебелолычну, откровенну главу имущу, простовласату, перси святыя и сосцы голы. . .».⁶⁰ Иноземный характер подобного образа Богородицы наиболее остро ощущался в одном его признаке, оскорбительном для всякого традиционно мыслящего русского: Богородица оказалась «простоволосой». Не случайно, описывая крушение своего «дощеника» на Ангаре, Аввакум с горечью отметил:

страненная в XVII в. в России, была «настоальной книгой царских иконописцев», влияние ее на нашу иконопись «было громадно» (А. И. Успенский. Царские иконописцы и живописцы XVII века, т. I, М., 1913, стр. 315). Искусствоведы правильно характеризуют изображения библейских персонажей в этой книге: «Персонажи отличаются тяжелыми массивными формами. . .», «Фигуры . . . массивны, с особенно резкой, преувеличенной мускулатурой, еще более подчеркнутой одеждой. . .», библию «можно считать выразительнейшей идеологии высших классов Голландии и Фландрии: двора, духовенства, крупной буржуазии» (Е. П. Сачевец-Федорович. Ярославские стенописи и Библия Пискатора. — Русское искусство VII века, сборник статей, Л., 1929, стр. 88, 91—92). Эти оценки, сделанные без учета взглядов Аввакума на иконопись, по существу своему совершенно им соответствуют.

⁵⁷ См.: А. Н. Робинсон. Жизнеописание, стр. 168, 280—281.

⁵⁸ Евфимий. Вопросы и ответы, стр. 20.

⁵⁹ В. И. Успенский, стр. 73.

⁶⁰ Там же.

«Жена моя на полубы из воды робят кое-как вытаскала, простоволоса ходя».⁶¹ Евфимий подтверждал западное происхождение подобных изображений и жаловался: «Пресвятую Богородицу пишут иконописцы с латинских же образцов, непокровенну главу имущу, власы растрепаны. . . И пресвятая богородица . . . не хождаше простовласа. . .».⁶²

Авраамий, со своей стороны, отмечал, что «нынешнии» русские иконописцы — «латинстии и лютorstии ученицы». Они искажают (по феодальной моде) простую одежду Богородицы, которая, как он пишет, носила «не цветную или многоценную яковую одежду, но всегда во всем житии своем имеяше одежду смиренную, смуглую, малоценную».⁶³ Евфимий также подчеркивал, что носила она «ризу багрянну, смиренну и нищетну».⁶⁴ Об известном расколоучителе Капитоне Игнатий Тобольский осудительно писал, что, когда Капитон увидел «пресвятую Богородицу написану в царских одеждах, начат, яко невежда сый, похуляти иконописца, глаголя: „Почто написал еси так пресвятую Богородицу, яко царицу? На пресвятой убо Богородицы багряницы царския не бысть никогда же“».⁶⁵

Национальный и социально-демократический характер этого комплекса эстетических представлений об образе Богородицы был полностью раскрыт в начале XVIII в. Выговские раскольники продолжали нападать на иконопись, принятую господствующей церковью, утверждая, что в ней «вид плоти» Христа и святых «одебелевают. . . подобно латинским и прочим (иже в Библиях⁶⁶ напечатаны, на полотнах малиованы) изображением».⁶⁷ Выговцы ссылались на авторитет патриарха Иоакима (ум. 1690 г.), который действительно протестовал против «латинских и немецких соблазных изображений».⁶⁸ На это они получили прямой ответ со стороны представителя церковных «властей» Феофилакта Лопатинского: «Иоаким . . . буде он такой завет написал, явно себе показал ревнителем русских деревенских мужичиих забабонов, по которым жене мужатой невозможно никому явиться непокровенною главою. И тем недоволен, захотел еще и божию мать тому же деревенскому мужичию закону подчинити, и писать ея образ по подобию русских бабиц» (21). Автор пытался парировать эти народно-национальные требования к иконописи двумя как бы реальными доводами, не имевшими никакого отношения к эстетическим проблемам «живописания»: «Разве не ведал (Иоаким — А. Р.), что Богородица не российский породы была и не токмо по обручении Иосифу, но и по рождестве Сына божиа пребысть дева, якоже и прежде?» (21).

Борьба с русской иконописной традицией, которая велась представителями придворного искусства, в представлениях Аввакума далеко выходила за пределы «живописно»-эстетических перемен, порожденных только

⁶¹ См.: А. Н. Робинсон. Жизнеописание, стр. 149, 243.

⁶² Евфимий. Вопросы и ответы, стр. 20.

⁶³ В. И. Успенский, стр. 73.

⁶⁴ Евфимий. Вопросы и ответы, стр. 19.

⁶⁵ Игнатий Тобольский, стр. 98.

⁶⁶ Полагаем, что здесь имеется в виду в первую очередь охарактеризованная выше Библия Пискатора (см. прим. 56).

⁶⁷ [Феофилакт Лопатинский]. Обличение неправды раскольническия, показанные во ответах выгоцких пустосвятых на вопросы честнаго иеромонаха Неофита. [М.], 1745 (написано в 1723 г.), л. 19 об. (далее листы указываются в скобках в тексте).

⁶⁸ Иоаким отмечал, в частности, что иноземные «еретики» пишут богородицу — «непокровенну главу и власы украшенну и многих святых жен непокровенными главами и мужей своестранными обычай, в греческих же старых и российских таковых подобием не обретошася. . .» (Житие и завещание святейшего патриарха московского Иоакима см.: Изд. ОЛДП, т. XLVII, СПб., 1879, стр. 134—135); см. также грамоту Иоакима об иконописи: ААЭ, т. IV, СПб., 1836, стр. 254—255.

западным влиянием. Скрытые причины этих иконописных перемен, по мнению автора, глубоко коренились в «еретическом» искажении господствующей церковью православно-христианских представлений. Обрушиваясь на утвержденную церковным собором 1666—1667 гг. книгу Симеона Полоцкого «Жезл правления», Аввакум указывал, что в ней превратно трактуется рождение Христа: «в Жезле безбожном соборище у нас напечатали . . . и совершен-де младенец обретеса во утробе», и еще блядь: „яко тридесяти лет муж“» (899). В «Жезле», действительно, стремление Полоцкого обосновать истинную божественную сущность Христа, зачатого «действом духа пресвятаго», а «не по общему естеству», привело автора к утверждениям, что «абие явился совершенное с плотию отроча, еже обретеса во чреве всечестныя Богородицы. . .», и «такое совершен Христос зачаса, яко же совершен бе тридесяти лет быв. . .».⁶⁹ Трудно было бы представить более удобный повод для реально-бытовой саркастической критики Аввакума. «Видиши ли, — издевательски добавляет он по поводу «совершенного» младенца Христа, — с усом и з бородою!» (899). «Вот смотри-те-су, добрыя люди, — пишет Аввакум в другом случае, — коли з зубами и з бородою человек родится?» (283).

Эти измышленные самим Аввакумом и, разумеется, отсутствующие в «Жезле правления» крайние умозаключения («с усом и з бородою» младенец), нарочито попирающие природу вещей, должны были бы, как предполагал автор, неизбежно отразиться в дальнейшем и на характере иконного писания: «Коли уже лают в книгах, а на иконах коли велят истинну писать?» (899). Выдвигалось даже намеренно абсурдное предположение: «Вот, иконники учнут Христа в рожестве з бородою писать: да и ссылаются на книгу-ту: так у них и ладно стало» (284).⁷⁰ Таковы были, по мысли Аввакума, неизбежно порочные перспективы иконописных новшеств, которые вытекали из разрушения официальной церковью традиционных и «реальных», как ему казалось, религиозных представлений. При этом Аввакум, сознательно оглуляя суждения церковных «властей», спешил обосновать свою защиту традиционной русской иконописи доводами, обращенными к бытовой реальности: «Мы же, правовернии, — писал он, — тако исповедуем . . . родися младенец, а не совершен муж, яко 30 лет» (284). Детство и юность Христа рисовались в его умиленному взору в таких обыденных картинах: «Егда родила бога-человека без болезни, на руках ея возлегша, сосал титочки свет наш. Потом и хлебец стал есть, и мед, и мясца, и рыбку, да и все ел за спасение наше. И вино пияше. . .» (620).⁷¹

Критикуя новую иконопись, изображавшую Христа «брюхатым» и «толстым», Аввакум исходил из своих религиозно-философских представлений о «сугубой» природе бога-человека. Он подтверждал «человекоподобие» его жизни, но в то же время подчеркивал главнейшее качество: «Христос же, бог наш, тонкостны чюства имея все. . .» (282). Иконописный образ и должен был сочетать в свете этих представлений телесную

⁶⁹ [Симеон Полоцкий]. Жезл правления. М., 1667, л. 26 об.—27 об.

⁷⁰ Старообрядческая традиция поддерживала мнение о том, что Никон, когда он был еще новгородским митрополитом (до 1652 г.), «первое повеле написати образ благовещения пресвятыя Богородицы необычным новшеством: пресвятую деву младенца имеющую совершенна в недрах» (Семен Денисов. Виноград российский, М., 1906, л. 7).

⁷¹ Литературная «реализация» этой картины у Аввакума наглядно выступает при сопоставлении ее с традиционным изложением аналогичного сюжета: «. . . сего она, яко младенца на руку своєю носивши, от своих пречистых сосец млеко питала . . . блаженно бо чрево носившее тя и сосцы, яже еси съсал. . .» (Иоанн Златоуст. Маргарит. М., 1641, л. 598 об.).

«реальность» изображаемого божества с идеальностью его духовного облика.

«Обличительная» сторона воззрений Аввакума на новую иконопись, как и вообще негативно-критическая струя всего его мировоззрения, была выражена им значительно полнее и ярче, чем сторона позитивная. Но и свои положительные требования к иконописанию он предлагал читателям достаточно определенно. Они также вполне отвечали общим представлениям Аввакума о «житии», «вере» и «образе» человека, в данном случае — подвижника. «Добрые изуграфы» пишут «подобие» святых, как ему представлялось, таким образом: «...лице, и руже, и нозе, и вся чувства тончава и измождала от поста, и труда, и всякия им находящия скорби» (291).

Очень показательно, что Аввакум протестовал против искажения в новой иконописи (и это в полной мере может быть отнесено к школе Симона Ушакова) тех признаков внешности, которые создавали характерное одухотворенно-эмоциональное выражение лиц святых: «И у каждого святого ... выправили вы у них морщины-те у бедных...» (291).⁷² Уже в этом свидетельстве ясно чувствуется стремление Аввакума обосновать необходимость сочетания столь развитой в русской иконописи традиции символического изображения «ликов» с их бытовой «реализацией». Эта тенденция развивалась и в других его замечаниях, несколько противоречивших представлениям новых придворных изографов о средневековой византийско-русской, а затем и самобытно-русской иконописи.

Между Аввакумом и Плешковичем, несмотря на сходство их общих взглядов на иконопись, не обнаруживается единства мнений по поводу иконописного колорита. Плешкович, по насмешливым словам Владимиров, любил в иконах «смуглость похваляти» (25), «темность и мрак паче света предпочитати» (26), указывал «во образец закоптелые и старые иконы» (52). «Ты любишь, — писал Владимиров, — темнообразие икон и очаделье лица святых» (58), между тем как «темность и очадение на единого диявола возложил бог, а не на образы святых» (26). Эта концепция совпадала со взглядами вождей раскола. Так, по замечаниям Игнатия Тобольского о Капитоне выходило, что увидел «диявол готовя его суща ко приятию козней его, вложи ему помысл, яко не подобает новописанным иконам поклоняться... но точию какво ветхаго письма и старого и зачаделаго, аки бы издревле писаны».⁷³ Игнатий обличал поведение Капитона и вместе с тем указывал на его популярность в народе. «И егда в дом где вхождаше, — писал он о Капитоне, — аще видяше икону новописанну и сияющую новописанием, тогда никакоже не поклоняшеся той святой иконе. Христиане же видевше его, врага божия, в житии жесточество, мняху его свята суща».⁷⁴

Своеобразие эстетической позиции жизнелюбивого Аввакума состояло в том, что он, защищая национальную иконописную традицию, вместе с тем никогда не выступал сторонником «темнообразия» икон. Исходя из своих реально-бытовых представлений, он даже упрекал новых иконописцев в некоторой условности колорита: они, оказывается, предпочитали «в лицах» святых «белость, а не румянство» (898) или допускали, как ему казалось, несвойственную их феодально-придворным вкусам «в ризах скудость»

⁷² В научной литературе указывается, что уже в XV—XVI вв. на русских иконописных ликах «... морщины (движки), брови, глаза, волосы стали более реальными и человеческими... В этом направлении идет все творчество Рублева и Дионисия... Духовность начинает отходить от бестелесности и неподвижности...» (И. И. Иоффе. Русский Ренессанс. — Ученые записки ЛГУ им. А. А. Жданова, серия филологических наук, вып. 9, Л., 1945 (далее: И. И. Иоффе), стр. 243.

⁷³ Игнатий Тобольский, стр. 99.

⁷⁴ Там же.

(898), что, по-видимому, в глазах автора не приличествовало облику некоторых разрядов святых, например «отцам церкви».

Такие замечания Аввакума свидетельствовали не столько о противоречивости его взглядов, сколько о более глубоком, чем у прочих его единоверцев, отношении к русской иконописи. Поэтому, может быть, в плане как раз нормативных представлений об облике Христа-младенца обнаруживалось неожиданное сближение в целом совершенно различных взглядов Аввакума и Владимирова. Последний писал: «Егда ж есть отроча младо, то како мрачно и темнообразно лицо его тамо писати? Но всячески подobaет быти белу и румяну, паче же и лепу, а не безлепичну...» (57).

Взгляды Аввакума на иконопись в их основе были хорошо поняты его младшими современниками-единоверцами, и последующая старообрядческая литературная традиция подтвердила его суждения. Так, известный выговский писатель Семен Денисов (ум. 1741 г.) толковал проблему иконописной реформы следующим образом: «Иконная написания, еже древле-православная церковь писаше, благообразным и смиренным видением иконы святых: якови сами святии в жизни постницы, воздержницы, все-смиреннии быша, таковы и образы их... написоваше. Никон же со своими предаша образы святых писати не благоговейным видением, дебелы и насыщены, аки в пире некоем утучнены, еже противно есть первообразным святым персонам».⁷⁵

Эти требования уже утратили свойственную взглядам Аввакума обличительно-социальную направленность, но сохранили и пояснили его требование писать на иконах святых такими, какими они были «в жизни». Такого же мнения, по существу, держался и Евфимий, который писал о святых: «И яко в мире сем жиша и от человек видешася, так образы их подobaет писати».⁷⁶

Внешние причины реформы русского иконописания были для Аввакума очевидны, однако историческая перспектива возникновения этой реформы была им существенно искажена. Тонко и точно уловив тайное «латинство» никоновских церковных реформ в целом (при внешне демонстративном «грекофильстве» царя и патриарха),⁷⁷ Аввакум прямо указал на преобладание западноевропейского влияния в новой русской иконописи: «А все то кобель борзой Никон, враг, умыслил, будто живья (вариант: «з живья») писать, устрояет все пофряжному, сиречь, понеметцкому» (283).⁷⁸ При этом Аввакум характеризовал непосредственно «латинские» образцы перенимаемых русскими мастерами иконных изображений: «Еще же и распятие господне пишут по латиньски, со креста тело все по длинному древу стаща низу, вврех руками пишут» (898).⁷⁹

Возлагая общую ответственность за все церковные реформы на Никона, Аввакум, несомненно, в вопросах иконописания полемически видоизменил достаточно известные современникам обстоятельства деятельности патриарха. Усилия Никона, много сделавшего для зарождения в России

⁷⁵ Семен Денисов. Виноград российский, л. 7.

⁷⁶ Евфимий. Вопросы и ответы, стр. 19.

⁷⁷ О признаках «латинства» никоновских реформ см.: Е. В. Барсов. Четыре мины братьев Денисовых. — Сборник статей в честь М. К. Любавского. Пгр., 1917, стр. 666—667.

⁷⁸ По мнению Ф. И. Буслаева, русские иконописцы, недостаточно знакомы с западным искусством, не могли «отличить произведений школы немецкой от фламандской или итальянской...» (Ф. И. Буслаев, стр. 429); для Аввакума, очевидно, подобных различий также не существовало.

⁷⁹ Ср. мнение Авраамия: «У новых любителей будут иконы живопись латынская..., а древняя иконы хулити начнут...» (Я. Л. Барсков. Памятники первых лет русского старообрядчества, стр. 160).

портретной живописи, а также наступивший вскоре после его реформ расцвет новой «фряжской» придворной иконописи заслонили от Аввакума подлинные взгляды патриарха на иконопись в собственном смысле. Этому способствовало и то, что особенное возмущение в среде раскола вызвали портреты самого Никона, охотно позировавшего художникам,⁸⁰ так как портретное изображение современного архиерея считалось раскольниками равнозначным иконному изображению святого.⁸¹ В таком смысле оценивал портреты Никона Авраамий. «Рцы ми ты паче... Никоне, — обращался он к патриарху, — не ты ли, погибельниче, возшел на патриархию, безместно дерзнул еси написать икону свою, подобозрачнаго зверя, зверя, исходящего из бездны, тело злобы, тело мертвого пса, оболочено святительскою одеждою и поставлено на месте святе? О, дерзости! О, презерства! О падения!».⁸²

Однако воспоминания Павла Алеппского сохранили интереснейшие свидетельства о том, как Никон во время своей проповеди в Успенском соборе подверг надругательству новые иконы, которые «некоторые из московских иконописцев стали рисовать по образцам картин франкских и польских».⁸³ Изъяв эти иконы «даже из домов государственных сановников», Никон «выколол глаза» у них, после чего стрельцы носили их по улицам с позором и угрозами.⁸⁴ Никон говорил, что такая живопись «недозволительна», что она «подобна изображениям франков». При этом патриарх «брал эти образы правою рукою один за другим, показывал народу и бросал на железные плиты пола, так что они разбивались, и приказал их сжечь».⁸⁵ Царь же уговорил его зарыть их в землю, что и последовало.

Эти необдуманно поспешные действия Никона настолько противоречили общему направлению развития русской феодальной культуры, что в скором времени в кругах придворных иконописцев была сделана попытка полностью освободить патриарха от подобных компрометирующих его реформы поступков. Иосиф Владимиров всячески старался отклонить упреки Плешковича по адресу Никона в том, что он «живописных икон не приемлет» и «на Москве посреде соборной церкви живописные иконы поверг и соскребати велел» (56). Эти справедливые утверждения Плешковича дискриминировались в качестве религиозно-политического преступления.

«И таковым изветом, — заявлял Владимиров, — не малу бурю иконоборства в народе воздвизаешь. Люто бо и тлетворно слово простым и неутверженных человек во уши дышешь на великаго государя, святейшаго

⁸⁰ См. портреты Никона в кн.: Е. С. Овчинникова. Портрет в русском искусстве XVII века. Материалы и исследования. Изд. «Искусство», М., 1955, стр. 87, табл. XII, XIII.

⁸¹ Следует заметить, что и в среде придворных художников икона и портрет различались мало (если речь шла о царском портрете). Владимиров, сопоставляя царские портреты с иконами Христа, писал: «Аще земнаго царя икону страха ради поуждаемися чтити, то како небснаго (царя) не убоялся еси живописный Христос образ уничижити?» (46).

⁸² Авраамий. Христианоопасный щит веры. — Материалы для истории раскола за первое время его существования. Под ред. Субботина. Т. VII. М., 1885, стр. 199.

⁸³ Путешествие Антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном, архидиаконом Павлом Алеппским. Перевод с арабского Г. Муркоса. Вып. 3. М., 1898 (далее: Павел Алеппский), стр. 136.

⁸⁴ В народе распространилось мнение, что Никон поступает с иконами так, как некогда «делали иконоборцы», что по его указу на иконе Спаса было «лице выскребано». В этом стали усматривать причину уже начавшейся в Москве эпидемии чумы, и 25 августа 1654 г. произошел бунт против Никона (см.: Н. Гиббнет. Историческое исследование дела патриарха Никона, ч. II. СПб., 1884, стр. 474—475).

⁸⁵ Павел Алеппский, стр. 137.

Никона, патриарха Московского, ложь сплетаешь...» (5). Владимиров стремился свести весь этот спор к тому, что Никон только «грубых» иконописцев «не токмо латинских, но и русских плохих не похваляет ... и плохописанных икон не приемлет» (55).

Подобного рода мнения, видимо, достаточно распространенные, могли только укрепить Аввакума в его нападках на Никона. Извращая действительное отношение самого Никона к «фряжской» иконописи, Аввакум оказался прав по существу, так как активное содействие Никона, в числе других вельмож духовных и светских, развитию на русской почве «картин франкских» (портретов) не могло уже, независимо от личных мнений патриарха по поводу иконописи, не оказать значительного влияния и на развитие соответственного нового течения в писании икон. В таких условиях Аввакум спустя полтора десятка лет после оставления Никоном патриаршеского престола (1658 г.) фактически подхватил и развил первоначальные идеи своего главного врага о «фряжской» иконописи, обратив их против его же реформ в целом.

Для Аввакума не было сомнений в том, что западное влияние на русскую иконопись представляет собою влияние изобразительного искусства совершенно иной, отличной от нее духовной природы и художественной традиции. Это было воздействие светской живописной «парсуны» (портрета) на иконный «лик». Внутренне одухотворенный «образ» святого вытеснялся «образинной» феодала: «Немцы, ведь, — пояснял Аввакум, — иконам не кланяются, токмо свои образины пишут...» (899). Отсюда и понятно, что, занимаясь чуждым им делом иконописания, иностранные мастера «каковы сами волосаты, таковы и образы счиняют...» (899). Впрочем, пронизательно замечает Аввакум, и среди иноземных живописцев не было единообразия (видимо потому, что среди них не было и религиозного единства): «... да и в них не одинако, — разбил всех диявол» (899).

Все эти размышления об иконном писании вызвали в душе Аввакума огромный по значению и горестный для него вопрос, обращенный, по существу, ко всей современной ему (предпетровской) эпохе: «Ох, ох, бедныя! Русь, чего-то тебе захотелся немецких поступков и обычаев?» (284).

На этот вопрос применительно к теме иконописания Аввакум находит ясный ответ, свидетельствующий о том, что в объяснении внутренних причин распространения на Руси осуждаемой им западноевропейской моды он продвинулся дальше большинства современников, указав на социальные факторы этого течения.

Если высшая церковная власть требовала от изографов писать иконы как бы с живых людей («будто з живыя»), то какие же цели она реально могла иметь в виду? Аввакум развясняет и это, устанавливая прямую зависимость между своими символично-типическими представлениями о внешности человека, обусловленной его «житием», и своими идеалами русского традиционного иконописания. Социально-бытовой, окарикатуренный Аввакумом «образ» духовного феодала и традиционно-иконописный «образ» святого контрастно сталкиваются автором. Обличая современных князей церкви, он восклицает саркастически: «Посмотри-тко на рожу-ту, на брюхо-то, никониянин окаянный, — толст ведь ты!». И продолжает: «Воззри на святые иконы и виждь угодившия богу, како добрыя изуграфы подобие их описуют ... измоздала от поста, и труда...» (291).

Опираясь на иконописные образцы для обличения неаскетического облика «никониян», Аввакум раскрывал и свое понимание, по существу — социальное, основной причины «фряжской» реформы русской иконописи: «А вы ныне, — продолжал он, говоря об изображениях святых, — подобие их переменяли, пишете таковых же, якоже вы сами: толстобрюхих, толсто-

рожих и ноги и руки, яко стулцы...» (291);⁸⁶ ср. в изображении Христа: «...ноги-те у него, что стулчики». Это конкретное суждение подвдвоилось автором под общий богословский тезис, плебейско-аскетические основы которого несомненны: «А все то писано по плотскому умыслу: понеже сами еретицы возлюбиха толстоту плотскую и опровергоша долу горняя» (283).

Страстно протестуя против эстетической «феодализации» русской иконописи, Аввакум дал своим читателям-ученикам представление и о той внешней обстановке, которая вызывала в этой связи его обличения: «По попущению божию умножилися в нашей Руской земли иконнаго писма неподобнаго изуграфы» (281). Аввакум обращает внимание на свое личное знакомство с предметом его критики: «Видел я их рукодель: не то испорчено, ино иное, похобством вся чинят...» (898). Он не оставляет сомнения в том, что его протест вызывали отнюдь не народная «простая» иконопись и не та провинциальная ремесленная продукция икон, которые в совокупности вызывали преследования со стороны идеологов государственной церкви и царского правительства.⁸⁷ Аввакум имел в виду только иконописцев, одобряемых высшей властью, т. е. иконописцев по преимуществу придворных: «...величии власти соблаговоляют им» (281).

Однако оценивая работы этих иконописцев, всякий человек, «просвещенный светом разума», как полагал Аввакум, должен был распознать, и именно в силу несправедности одобряющих это направление «властей», скрывающиеся здесь «кознования еретическая». За «внешней мудростью» такой человек мог различить сущность явления, применяя опять-таки излюбленный автором «тонкий» критерий его оценки: «...по тонку разумеает вся нововводная...» (282).

Как подойти к общей исторической и эстетической оценке взглядов Аввакума на иконопись? Ответ на этот вопрос требует пересмотра теоретических представлений о русской иконописи XVII в. Искусствоведческая литература внесла много ценного в разработку этих проблем, причем наметились три основные, глубоко различные концепции.

Первоначально возникла концепция «подъема» иконописи в XVII в. (Ф. Буслаев, Г. Филимонов). Предполагалось, что у иконографов появилась, наконец, «потребность красоты, естественности и природы», чему способствовало их ознакомление с западноевропейским искусством.⁸⁸ Предполагалось также, что придворные иконописцы, особенно в лице «великого мастера» и «корифея» Симона Ушакова, открыли «пути прогресса» иконописи, ее движения «вперед», как «русского церковного и народного искусства», обеспечили ей переход «от задач национального искусства к искусству общечеловеческому».⁸⁹

В связи с раскрытием (в начале XX в.) подлинного вида древнерусских шедевров иконописи старшего периода явилась концепция «падения» иконописи в XVII в. (И. Грабарь, П. Муратов). Предполагалось, что с ра-

⁸⁶ Эти взгляды на иконопись сохранились в старообрядческой среде до недавнего времени и были однажды применены к оценке картины «Протопоп Аввакум», написанной художником К. Вещиловым, который, по отзывам старообрядцев, изобразил Аввакума «типичным никонианским попом, расплзающимся во все стороны от жира и толстоты» (Ф. Мельников. Художники-искажители. — Церковь. Старообрядческий церковно-общественный журнал, 1912, № 1, стр. 41).

⁸⁷ Существующая в науке попытка истолковать взгляды Аввакума как критику «плохой иконописи» является неправомерной (см.: История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли, т. 1. М., 1962, стр. 441).

⁸⁸ Ф. И. Буслаев, стр. 429.

⁸⁹ См.: Г. Филимонов. Симон Ушаков и современная ему эпоха русской иконописи. — Сборник на 1873 г., изданный Обществом древнерусского искусства при Московском публичном музее, М., 1873, стр. 79—81, 83—85; под искусством «общечеловеческим» подразумевалась, видимо, западноевропейская живопись.

ботой царских иконописцев этого времени «кончилась русская „иконопись“, но русская „живопись“, о которой иным из них как будто грезилось, не с ними началась».⁹⁰ В иконах Ушакова была безвозвратно утрачена «красота стиля, и совсем не найдена ни живописная красота, ни красота жизни...»,⁹¹ его искусство было «искусством компромисса».⁹²

Третья концепция была компромиссной. Предполагалась возможность электического соединения в большом искусстве начал противоположных: «Глубина идей, разнообразие иконных сюжетов, широта их разработки, присущая византийско-русскому искусству, соединились тогда (во второй половине XVII в., — А. Р.) с простотой и изяществом, пластичностью форм, близостью к природе фигур и пейзажа, жизненностью и яркостью красок, что составляло особенность западных школ живописи XVI—XVII вв.».⁹³

Разыскания советских искусствоведов привели к новейшей формулировке изучаемой проблемы, которая приблизилась к указанной давней компромиссной концепции, утратив только присущую ей когда-то источниковедческую определенность: «Утраты большого стиля, утраты глубины образных характеристик, отсутствие в живописи XVII века выразительности и духовной напряженности, свойственной произведениям XI—XV веков, восполнялись красочностью, яркой декоративностью или избытком узора».⁹⁴

Последняя концепция методологически опирается на давно уже подготовленные и четко обозначенные эстетические принципы изучения материала, при которых качественно-эстетические оценки творчества новых иконописцев XVII в. сводятся большей частью к утверждению того, что иконографы стремились, чтобы икона была «красивой». Они подменяли понятие «божественного» понятием «прекрасного»,⁹⁵ им свойственна была тяга «к жизненности»,⁹⁶ они несли «оправдание красоты плоти, природы и человека», открывали «дорогу „светской“ чувственной трактовке священных образов».⁹⁷ Взгляды противников этого направления, «ревнителей старины», сводились в подобных оценках к представлениям о том, что лики святых «должны были быть совсем особыми, не похожими на лица обыкновенных людей, написаны „не по плотскому умыслу“, и все в иконе должно было быть совсем не так, как бывает в жизни».⁹⁸ Принципы такого подхода к материалу не способствовали выяснению вопросов о том, о какой же «красоте плоти», «жизни» или «жизненности» шла речь, какие социальные признаки вкладывались в понятие «человек»,⁹⁹ почему лики святых должны

⁹⁰ Игорь Грабарь. История русского искусства. Т. VI. Живопись. М., [1913] (далее: И. Грабарь), стр. 425.

⁹¹ Там же, стр. 430.

⁹² Там же.

⁹³ А. И. Успенский. Царские иконописцы и живописцы XVII века, т. I. М., 1913, стр. 316.

⁹⁴ В. Н. Лазарев, О. Н. Подобедова, В. В. Косточкин. От редакции. — В кн.: Древнерусское искусство, XVII век, стр. 7.

⁹⁵ И. Е. Данилова, Н. Е. Мнева, стр. 387.

⁹⁶ История европейского искусствознания. От античности до конца XVIII века (далее: История искусствознания), стр. 322.

⁹⁷ Б. В. Михайловский, Б. И. Пуришев. Очерки, стр. 95, 97.

⁹⁸ И. Е. Данилова, Н. Е. Мнева, стр. 387.

⁹⁹ Применительно к иконописи до XVI в. принято считать, что «древнерусская икона раскрывала внутренний мир человека» (СССР. Древние русские иконы. Предисловие Игоря Грабаря, вступительные статьи Виктора Лазарева и Отто Демуса. — Серия ЮНЕСКО «Мировое искусство», 1958, отпечатано в Италии (далее: Игорь Грабарь. Предисловие), стр. 5), что Андрей Рублев воплотил в своих иконах представление о «духовных силах и красоте человека», об «идеальном человеке» (БСЭ, изд. 2, т. 37, стр. 286).

были быть похожими или, напротив, не должны были быть похожими на лица «обыкновенных людей» и, наконец, кто такие эти «обыкновенные люди»? Незнание этих вопросов в плане социально-историческом привела к выводам о том, что «религиозное искусство воспринималось ревнителями старины как не имеющее никакой связи с действительностью».¹⁰⁰ В качестве подтверждения такого умозаключения привлекались почему-то слова Аввакума: «... еретицы возлюбиха толстоту плотскую и опровергоша долу горняя».

На этих основах выжидали выводы, что в XVII в. в России «усиливается борьба между двумя противоборствующими течениями — консервативным, антиреалистическим, возглавляемым протопопом Аввакумом, и передовым, призывающим к новой «световидной» и «живоподобной» живописи, к изображению человека в его земной, телесной красоте, течением, нашедшим свое выражение в трактатах Иосифа Владимировича и Симона Ушакова».¹⁰¹

Выраставшая из таких представлений тенденция признания восходящего и непрерывного «прогресса» русского изобразительного искусства подтверждалась признанием плодотворности уже проявившегося будто бы в XVII в. «реалистического направления»¹⁰² школы Ушакова, которая в одних случаях принималась в качестве эстетического образца почти безоговорочно,¹⁰³ а в других все же констатировался «эклектизм» ее достижений.¹⁰⁴ Заслуги феодальной иконописи укреплялись при помощи возрождения мнений Г. Филимонова о ее «народности». Предполагалось, что «в живописи интересующего нас периода проявилось творчество русского народа, в нем отразились его думы, тревоги, надежды».¹⁰⁵ Биографическое свидетельство о том, что Иосиф Владимирович «был выходцем из мелких посадских людей Ярославля», дополнялось суждениями, что «именно в этой демократической среде сильнее и настойчивее проявлялось искание новых реалистических форм искусства, близких народному творчеству и отражавших народный подъем, связанный с развернувшимися в XVII в. бурными восстаниями крестьянских и посадских масс».¹⁰⁶ К сожалению, эти гипотезы остались неподтвержденными исследованием содержания трактата Владимировича и других источников. Тем не менее именно на этих путях эстетического изучения материалов XVII в. создавались довольно стройные представления о развитии иконописи и о теоретических спорах современников вокруг нее. Впрочем, эти схематические представления не могли не натолкнуться на противоречия, как только исследователи выходили за пределы изучаемого периода и пытались взглянуть на общий исторический процесс русского изобразительного искусства. В этих случаях, говоря о рассматриваемых явлениях XVII в., приходилось прибегать к следующим, например, суждениям: «Но в процессе становления нового и практика и теория на первых порах (? — А. Р.) утрачивали преемственность с лучшими, сильнейшими сторонами старого искусства, сказавшимися с такой силой, например, в иконописи Рублева и его школы. Эти стороны старого искусства новая теория

¹⁰⁰ И. Е. Данилова, Н. Е. Мнева, стр. 387.

¹⁰¹ История искусствознания, стр. 425—426.

¹⁰² Ранее говорилось о зарождавшемся «натурализме» в иконописи (см.: М. В. Алпатов. Проблемы барокко в русской иконописи. Барокко в России. Под редакцией проф. А. И. Некрасова. М., 1926 (далее: М. В. Алпатов), стр. 90.

¹⁰³ См.: Е. С. Овчинникова. Портрет в русском искусстве XVII века, стр. 19.

¹⁰⁴ См.: И. Е. Данилова, Н. Е. Мнева, стр. 370, 376, 382, 385.

¹⁰⁵ И. Е. Данилова, Н. Е. Мнева, стр. 464.

¹⁰⁶ Иосиф Владимирович, стр. 10.

пока (? — А. Р.) попросту игнорировала, и они были осмыслены лишь много позднее...».¹⁰⁷ Итак, с одной стороны, в творчестве и взглядах придворных изобразителей XVII в. наблюдалось «прогрессивное» или «поступательное» движение, а с другой, констатировалась утрата связи этих явлений искусства с великой традицией Андрея Рублева.

Искусствоведы в целом справедливо писали о «двух направлениях», обозначившихся в XVII в. во взглядах на изобразительное искусство. Эта тенденция, однако, нуждалась в дальнейшем историческом и социологическом обосновании, без чего идеологическая сущность и общественное значение изучаемых явлений остаются нераскрытыми. Рассмотренные выше материалы показали, что оживленные споры об иконописи, развернувшиеся в третьей четверти XVII в., были одной из форм разгоревшейся в русском феодальном обществе классово-идеологической борьбы. Идеиные позиции противников в этой борьбе были совершенно определенными. С одной стороны, это были взгляды привилегированных мастеров и теоретиков нового феодально-придворного искусства (Симон Ушаков, Иосиф Владимиров, Симеон Полоцкий), которые сознательно насаждали в нем принципы западноевропейской (в самой Западной Европе к этому времени уже несколько устаревшей) эстетики и активно боролись с русскими народно-национальными традициями в этой области. С другой стороны, это были гонимые и самоотверженные защитники русских религиозно-эстетических традиций (Аввакум, Авраамий, Иван Плешкович и др.) и ярые противники западных идеологических влияний, выступавшие как представители народного (крестьянско-посадского) протеста против всех антидемократических реформ (в том числе и в иконописи), насаждавшихся царской и церковной властью при помощи суровых репрессий. Эти идейно-социальные противоречия привели к столкновению двух по существу своему противоположных эстетических принципов, хотя каждый из них по-своему стремился как бы к единой цели — «реализации» иконописных «ликов». При этом писатели раскола требовали изображения святых аскетами, т. е. такими, какими они и должны были быть, по их убеждению, «в жизни». Придворно-церковные круги тоже требовали писать их «будто живыми», но вкладывали в эти представления собственные, далеко не аскетические вкусы («якоже вы сами», — по замечанию Аввакума). В основе эстетического спора лежали глубокие социально-идеологические различия (плебейские и феодальные) в понимании идеального облика человека, в чувстве красоты, значении для нее начал «духовного» и «плотского».

Такова была историческая и идеологическая обстановка изучаемой эпохи применительно к данной теме. Возникает сложный вопрос о том, каким образом следует оценить эту обстановку, имея в виду общие исторические перспективы развития русского изобразительного искусства и общественной мысли?

Господствующая концепция «прогресса» русской иконописи в XVII в. (по пути к «реализму») с одновременным признанием «эклектизма» ее образцов и утраты преемственности с высокими традициями прошлого сама по себе может свидетельствовать о том, что данная иконопись никак не принадлежит к шедеврам искусства: компромиссное творчество создает наиболее благоприятные возможности для появления его столь же аморфно-компромиссных истолкований.¹⁰⁸ Теория непрерывного «про-

¹⁰⁷ История искусствознания, стр. 330.

¹⁰⁸ «Все искусство Ушакова было искусством компромисса и как таковое не было и не могло быть значительным, несмотря на огромное влияние, оказанное им на все последующее иконное дело» (И. Г р а б а р ь, стр. 430).

гресса» изобразительного искусства может привести лишь к невиллировке высших его достижений, принадлежавших прошедшим эпохам, а также к вынужденному ослаблению социально-исторической характеристики изучаемых памятников.

Остается общепризнанным, что к великим памятникам искусства относится и русская иконопись до XVI в., и русская живопись нового времени. Все попытки сближения этих исторически и эстетически совершенно разных типов изобразительного искусства через посредство осмысления придворной иконописи XVII в. как некоего промежуточного звена, которое может скрепить эти явления художественного творчества в единую цепь количественного «прогресса» искусства, не могут быть укреплены ни существующими источниками, ни теоретическими обоснованиями.

В общих оценках истории искусства (как и литературы) сталкиваются два основных аспекта их познания: конкретно-исторический («временный») и общеисторический («вечный»). По отношению к судьбам русской иконописи XVII в. за последние годы первый аспект оказался единственно важным, а второй был забыт. Комплексное применение обоих упомянутых аспектов изучения могло бы в дальнейшем если и не примирить, то взаимно сочетать концепции «прогресса» и «упадка» иконописи XVII в., исключив необходимость обращения к искусственно-компромиссным объяснениям.

Если подходить к оценке русской иконописи XVII в. с точки зрения конкретно-исторической, то ее вернее всего следовало бы признать искусством переходного периода (от формации феодальной к буржуазной). Это была вызванная общим кризисом средневекового спиритуализма¹⁰⁹ смелая для своей эпохи попытка наметить возможности перехода от устаревших национально-замкнутых норм феодально-религиозной эстетики к нарождавшимся в этой области и поддержанным западным влиянием феодально-буржуазным явлениям нового времени. Такое тщение было исторически неизбежно и с этой точки зрения, несомненно, прогрессивно во многих отношениях, в том числе и по отношению к развитию русского изобразительного искусства.¹¹⁰ Если же подходить к данным явлениям с точки зрения общеисторических перспектив развития русского искусства как самобытной отрасли искусства мирового, то столь же несомненно, что русская иконопись XVII в. была периодом упадка, затянутаго и вынужденного ученичества,¹¹¹ хотя и необходимого, но неспособного создать новые непреходящие ценности.

Византийско-русская, а затем и собственно русская иконопись ни при каких условиях не могла «превратиться» или «перейти» в живопись, насытившись элементами «реализма», и т. п. Это средневековое, глубоко оригинальное искусство по своему реальному культово-идеологическому назначению и по эстетическому облику было в принципе противоположно социальному назначению, содержанию и эстетике позднейшей светской реалистической живописи.¹¹²

¹⁰⁹ См.: И. И. Иоффе, стр. 250—252.

¹¹⁰ Ср. интересное заключение М. В. Алпатов: «Угасание древнерусского стиля не было результатом его внутреннего оскудения. Ориентированное на вечные законы, оно, быть может, существовало бы и дальше. Конец ему положили общие исторические условия, сделавшие невозможным дальнейшее изолирование русской культуры» (М. В. Алпатов, стр. 91—92).

¹¹¹ Ср.: М. В. Алпатов, стр. 92.

¹¹² Ср.: «Изображение, предназначенное для того, чтобы чтить его, не может быть картиной, единственное назначение которой — доставлять эстетическое наслаждение» (Отто Демус, вступительная статья в кн.: Мировое искусство, стр. 7).

Если теперь вновь попытаться приблизиться к общей оценке идейно-эстетических познаний Аввакума с точки зрения количественного «прогресса» иконописи, двигавшейся от «антиреализма» к «реализму», то, действительно, становится неизбежным предположение об «антиреалистичности» его взглядов. Вместе с тем представляется достаточно ясным и то более существенное обстоятельство, что в социально-исторической обстановке третьей четверти XVII в. демократический протест Аввакума против эстетической «феодализации» русской иконописи при помощи «фряжских» образцов по своему объективно-историческому значению имел консервативный характер. Естественно, что его попытки идейной опоры на старую, хотя бы и великую, иконописную традицию были обречены на неудачу. Но если подходить к оценке этих воззрений Аввакума со стороны общеисторических перспектив развития русского искусства и признания того непреходящего значения, которое приобрела средневековая русская иконопись как «одно из величайших явлений мирового искусства»,¹¹³ то в этом случае и отношение к данным взглядам старинного писателя может измениться. Не предваряя дальнейших углубленных искусствоведческих исследований в этой области, позволим себе закончить нашу работу предположением.

В своих нападках на придворно-эстетические новшества в области иконописи Аввакум, конечно, преследовал субъективно вполне конкретные идеологические цели, определявшиеся его плебейско-аскетическими антифеодально-религиозными идеалами. Его эстетические требования, заявленные им в гротескно-публицистической форме, не выходили из круга свойственных ему самому и близкой ему демократической среды представлений социально-эстетических и национально-патриотических. Однако в кругу современников, друзей и врагов, только одним Аввакумом безвозвратное падение старой русской иконописи ощущалось трагически, как одна из непоправимых утрат, сопровождавших крушение всей «старой веры» его любимой Руси, которой захотелось «немецких» обычаев. Эта утрата в представлениях автора была столь велика, что делала и самую жизнь на земле по существу бессмысленной. Завершая свои рассуждения об иконописи, Аввакум горестно говорил: «Пропала, чадо, правда, негде соискать стало, разве в огонь, совестью собрався, или в тюрьму — по нашему» (899). Почти отрешенный уже от жизни взор писателя-узника обращался к русской иконописной традиции средневековья, открывая те только ей свойственные «тонкостные чувства» в изображении идеально одухотворенного человеческого облика, которые его идейные противники отвергли с негодованием и которые столетия спустя стали достоянием эстетического познания. Не защищал ли объективно этот писатель-демократ, человек огромного художественного таланта и тонкого эстетического чутья, непреходящую красоту?

¹¹³ Игорь Грабарь Вступительная статья в кн. Мировое искусство, стр. 5.

В. И. МАЛЫШЕВ

История «иконного» изображения протопопа Аввакума

I

Изображения и описания наружности протопопа Аввакума, сделанные при его жизни, неизвестны. Единственным достоверным старинным рисунком его является хлудовская икона Аввакума, знакомая ученым почти сто лет, но до сих пор не исследованная.¹

Когда же и при каких обстоятельствах появились иконы Аввакума у старообрядцев?

В конце XVII в. на Керженце, бывшем в то время главным центром старообрядчества, разгорелись жаркие споры вокруг догматических писем протопопа Аввакума. Некоторые скитяне, группировавшиеся главным образом около Ануфриевского скита, считали письма Аввакума «светлея солнца и вси добры и без пороку». Большинство же жителей керженских скитов находили в письмах «несогласное с божественным писанием» еретичество.² Споры нашли отражение в любопытном литературно-документальном произведении — «Сказания о распрях, происходивших на Керженце из-за Аввакумовых догматических писем», написанном очевидцем и активным их участником.³

Как отмечается в этом памятнике, наиболее «зельным» почитателем писем Аввакума был его земляк, любимый ученик, нижегородец старец Сергей — весьма уважаемый здесь житель. Он был с Аввакумом в длительной переписке, неоднократно встречался с ним. Некоторые из писем были адресованы непосредственно Сергию.⁴ Сергей, «ветхий днями», доживал свой век в одном из керженских скитов. Он хранил в неприкосновенности все присланное ему в свое время протопопом. А Аввакум присылал Сергию не только свои сочинения, но и свои рисунки. Автор «Сказания» сообщает: «Первых же тех писем любитель и защитник Сергей старец, к нему же те письма прежде Аввакум прислал, себе же самого и Сергия вообразил в тех письмах в лицах и написал к нему в них сице:

¹ Материалы для истории раскола за первое время его существования. Под ред. Н. Субботина, т. V, М., 1879 (далее: Н. Субботин. Материалы, т. V), стр. VI. Икона называется так по фамилии ее первого владельца — А. И. Хлудова.

² О существе самих споров см. в кн.: П. С. Смирнов. 1) Внутренние вопросы в расколе в XVII в. СПб., 1898, стр. XXVIII—XXXIV, 216—237; 2) Споры и разделения в русском расколе в первой четверти XVIII века. СПб., 1909, стр. 311—330.

³ Сказания о распрях, происходивших на Керженце из-за Аввакумовых догматических писем. В кн.: Материалы для истории раскола за первое время его существования. Под ред. Н. Субботина, т. VIII. СПб., 1887 (далее: Сказания. Н. Субботин. Материалы, т. VIII), стр. 204—353. Название произведению дано издателем.

⁴ П. С. Смирнов. Внутренние вопросы в расколе в XVII в., стр. XXIX—XXXII, 236—237.

Прими Сергей вечное сие Евангелие, не мною, но перстом Божиим писано».⁵

Другим, еще более последовательным поклонником догматических писем Аввакума и еще более влиятельным лицом на Керженце был старец Ануфрий, глава крупного и очень влиятельного местного скита, через который проходили все подаяния многочисленных российских «доброхотов». И если старец Сергей под напором неопровержимых доказательств в конце концов признал заблуждения своего учителя, то старец Ануфрий только в последний год жизни, оказавшись почти в одиночестве, неискренне, под страхом преследования, отрекся от «писаний» Аввакума и проклял их.

Третьим рьяным защитником писем Аввакума был Иерофей Андреев, приятель Ануфрия, москвич по рождению, написавший послание в защиту писем.

В августе 1693 г. представители всех заволжских скитов на сходке в Керженце осудили догматические письма Аввакума. Ожесточенные этим ануфриане, по свидетельству «Сказания», «не токмо разсмотреша, или похулиша несогласные письма те, но и паче начаша их любить и веровати по ним, и за церковною службою прочитати; еще же и образ начаша творца тех писем на иконе писати».⁶

Таким образом, основываясь на приведенном выше тексте «Сказания», можно предполагать, что икона протопопа Аввакума была написана в Ануфриевском ските сразу же, по-видимому, после сходки 1693 г., в то время когда еще здесь не утихли страсти, вызванные спорами об аввакумовских письмах. Во всяком случае уже на последующих соборах керженцев (1702, 1704, 1708 гг. и др.) об иконе Аввакума говорилось как о давно существующей и распространенной. Отмечалось на них также, что ануфриане «насильственно» заставляют почитать образ Аввакума, а «непоклоняющимся некои велику нужду содевают».⁷ На соборах 1706 и 1708 гг. ануфриан просили: «И образ его Аввакума без известного свидетельства не пишите на иконе, — молим вас».⁸

Кто на Керженце конкретно был инициатором создания иконы Аввакума — неизвестно, и едва ли это когда-нибудь точно будет установлено. Бесспорно, по-видимому, одно. Идея написать икону Аввакума возникла стихийно, под свежим впечатлением жарких дебатов о догматических письмах протопопа. Необходимость в иконе появилась, по-видимому, тогда, когда ануфриане в промежутке между этими спорами искали путей к укреплению пошатнувшегося авторитета Аввакума как богослова и своего положения как спорящей стороны. Возможно, инициатором создания образа Аввакума выступил сам Ануфрий. Уж очень он рьяно и решительно защищал на сходках Аввакума и его догматические письма. Ведь именно в ските Ануфрия, при его содействии так высоко был тогда поднят культ протопопа Аввакума, что сочинениям Аввакума стали воздавать почести «паче Евангелия». Без согласия и поддержки главы скита икона Аввакума в этой обстановке едва ли могла бы появиться.

Несомненно, мысль о создании иконы Аввакума поддержали Иерофей Андреев, Измаил, Поликарп Петров, старец Сергей и другие наиболее активные сторонники аввакумовых догматических писем. У последнего, как мы знаем, имелся даже «автопортрет» Аввакума, присланный ему

⁵ Сказание. Н. Су б б о т и н. Материалы, т. VIII, стр. 238—239.

⁶ Там же, стр. 242.

⁷ Там же, стр. 260.

⁸ Там же, стр. 253, 283.

самим протопопом из Пустозерска. Названным лицам в первую очередь, возможно, и обязаны мы появлением иконы Аввакума.

В числе лиц, близких к Ануфрию, «Сказания» называет «иконника» Петра Моисеева и старца Моисея, «советника» Ануфрия. Не был ли этот «иконник» сыном старца Моисея, и не он ли тот иконописец, которому поручили написать икону Аввакума?

Возникает вопрос, чем руководствовался иконописец, создавая изображение Аввакума на иконе, какие отправные данные находились у него при этом под рукой?

Мы знаем, что у старца Сергия были письма Аввакума, «собственной протопоповой руки», в которых он самого себя и Сергия «вообразил» в лицах. Однако вряд ли Аввакум добивался в своем рисунке портретного сходства: ведь он рисовал его в 1679 г. в условиях Пустозерской темной земляной тюрьмы. В условном изображении могли, однако, отразиться и какие-либо характерные черты живого облика Аввакума. Бывая во дворце и у оояр, Аввакум, наверное, встречал заркала и видел в них себя, он мог видеть свое изображение также в железе и в воде.

Другим источником и, по-видимому, более существенным для иконописца послужили рассказы людей, знавших лично протопопу. А таких людей в то время на Керженце, кроме старца Сергия, находилось еще немало. Были и такие, которые тайно навещали Аввакума в Пустозерске и видели его в последние годы его жизни. Надо учитывать, что заволжские скиты поддерживали постоянную связь с пустозерскими узниками и через эти скиты заключенные получали сведения о жизни сторонников «старой веры». Об этом, например, свидетельствуют многие письма Аввакума, адресованные в «нижегородские пределы». После стрельцкого бунта 1682 г. за Волгой оказалось немало москвичей, знавших протопопу. На Керженце в это время мог очутиться и сын дьякона Федора, Максим Федоров, иконописец по профессии, знавший хорошо Аввакума. Не исключена возможность, что и сам «великий» старец Ануфрий встречался с Аввакумом и имел отчетливое представление о его внешности. Все эти люди могли в мельчайших подробностях нарисовать иконописцу портрет Аввакума, передать черты его характера.

Представление об этом характере складывалось на основе и сочинений Аввакума, обсуждавшихся в спорах, и устных рассказов о нем. Поэтому иконописец мог внести в традиционный тип «святого» черты конкретного образа протопопу.

Таким образом, можно поддержать мнение Н. И. Субботина о том, что иконописец, изображая Аввакума, руководствовался имевшимися у него описаниями его внешности и «в общем передает ее близко к действительности».⁹ И в этой портретности иконы — ее историческая ценность.

В Ануфриевском ските в конце XVII — начале XVIII в. сделали, по-видимому, несколько вариантов иконы Аввакума (два известны),¹⁰ сняли с них несколько копий. В первой четверти XVIII в. одна такая икона обнаружена была в Москве (о ней будет сказано ниже).

О распространении икон Аввакума на Керженце было известно уже Дмитрию Ростовскому. Ануфриане, по его словам, «Аввакума роспротопопу еретика, проклятию преданного и погибшаго, во святых почитают, и нарицают его новым страстотерпцем, и образ его пишут и покланяются

⁹ Н. Субботин. Материалы, т. V, стр. VI.

¹⁰ О второй иконе смотрите в самом конце статьи.

тому аки святому, и службу ему сочинили, и празднество памяти его совершают, и письма того еретической содержат...».¹¹

Василий Флоров, бывший видный деятель керженского старообрядчества в первой четверти XVIII в., отмечает активное распространение Ануфрием иконы Аввакума: «Аввакума почет за священномученика, потщался икону его написать и любящим отсылаше, во всем за мученика его имети повелеваше».¹² Слово «потщался» не означает, что Ануфрий сам написал икону: он не был иконописцем, но как глава скита был инициатором создания иконного изображения Аввакума.

Имеются и другие свидетельства XVIII в. о распространении в первой четверти XVIII в. икон протопопа Аввакума в среде заволжских старообрядцев.

П. И. Мельников-Печерский, принимавший непосредственное участие в закрытии керженских скитов в середине XIX в. и знавший хорошо жизнь не только волжского старообрядчества, сообщает, что встречал у старообрядцев иконы Аввакума. Правда, он не указывает, где и когда их видел, и это снижает ценность его сообщения. На основании икон он дал первое в литературе описание наружности протопопа. «Судя по этим иконам, — пишет П. И. Мельников-Печерский, — Аввакум был высокого роста, широк в плечах, с длинной седой бородой, кудрявыми седыми волосами, имел большие глаза, прямой тонкий нос, лицо сухощавое».¹³

После сообщения П. И. Мельникова-Печерского известий об обнаружении старых икон протопопа Аввакума, если не считать находку хлудовской иконы, не появлялось. Икон не оказалось даже в сугубо старообрядческих по происхождению коллекциях Е. Е. Егорова, Н. П. Никифорова, Г. М. Прянишникова и др. А ведь их владельцы были видные старообрядцы, двое последних даже потомки керженских старообрядцев, жили за Волгой, все они имели тесную связь с заволжскими людьми древнего благочестия. Тратя огромные средства (все трое были богачи-коммерсанты) на приобретение старообрядческой старины, никто из них, однако, не нашел для себя иконы Аввакума. Икон не имелось также в знаменитой старообрядческой коллекции В. Г. Дружинина, в которой, как известно, хранится даже автограф Жития Аввакума и находился большой иконографический материал по истории старообрядчества. Наконец, и это особенно важно, не обнаружилось ни одной старой иконы Аввакума в «золотые времена старообрядчества», т. е. после получения старообрядцами свободы вероисповедания в 1906 г. В эти годы на страницах их многочисленных газет и журналов оповещалось обо всем, связанном с историей старообрядчества. Именно в эти годы в старообрядческих изданиях впервые была воспроизведена в натуральную величину фотография с хлудовской иконы Аввакума (Н. И. Субботин в 1879 г., в V томе «Материалов», напечатал только фрагмент иконы). Старые, керженского письма, иконы Аввакума пропали бесследно.

Чем же объясняется исчезновение этих икон Аввакума? После окончательного и решительного осуждения догматических писем протопопа на Керженце, признания их еретическими, после того как это решение нашло подтверждение в других центрах старообрядчества и споры о письмах

¹¹ Розыск о раскольнической Брынской вере... Киев, 1873, л. 319 об. См. также лл. 27 об. и 331.

¹² Обличение на раскольников, сочиненное Василием Флоровым. — Братское слово, 1894, № 6, стр. 476.

¹³ Аввакум Петрович. Энциклопедический словарь, составленный русскими учеными и литераторами. Т. I, А—АДБ. СПб., 1861, стр. 149—154.

прекратились не в пользу Аввакума, интерес к его иконе, появившейся на свет в результате этих споров и отражавшей в себе в какой-то мере взгляды защитников писем, постепенно начинает пропадать. Следует также принять во внимание, что уже в первой половине XVIII в. среди старообрядцев стали раздаваться голоса, может быть, как отголосок керженских споров, об установлении размеров почитания «страдальцев за веру». Аввакуму теперь отводилась роль священномученика за старину, но не святого. Ему составили службу, акафист, но не по чину святого. Так уже в первой половине XVIII в. создалась обстановка, в которой икона Аввакума стала постепенно выходить из употребления, не находя прочных основ для своего дальнейшего существования. Перестав быть предметом культа, перейдя в разряд памятников старины, икона Аввакума постепенно исчезла, не выполнив возлагавшейся на нее роли.

Необходимо отметить, что поморцы (выговцы), контролировавшие в XVIII в. старообрядчество всего Севера страны, никогда не признавали икон Аввакума и не имели их. Они отводили Аввакуму первенствующую роль в создании старообрядчества, сочинили ему службу, писали стихи о нем, собирали все, что было связано с его именем, но за святого не почитали. Распространение иконы Аввакума в XVIII в. происходило, по-видимому, на небольшой территории и ограничивалось, возможно, Заволжьем, Москвой и некоторыми другими центрами старообрядчества, близкими к Керженцу, поддерживавшими с последним тесную связь. В настоящее время мы располагаем сведениями о бытовании старой иконы Аввакума, кроме Керженца, лишь в Москве.

Вот почему нам представляется, что даже П. И. Мельников-Печерский, проникший в самую гущу заволжского старообрядчества, не мог уже видеть много старых икон Аввакума и его описание внешности протоппа основывается наверняка на одной-двух иконах, не более, если вообще не на одной лишь, о чем будет сказано ниже.

Появление вновь икон Аввакума в XIX и особенно в XX в. ничего общего не имеет со старой керженской традицией. Оно связано с утверждением белокриницкого, поповского, согласия. Старообрядцы этого согласия еще в XIX в. изредка писали иконы Аввакума, но, имея на то официального соборного разрешения, поклонялись им лишь в домашних условиях. После 1906 г. поповцы несколько раз пытались канонизировать Аввакума, но каждый раз встречали резкое противодействие со стороны Синода, объявлявшего Аввакума еретиком и государственным преступником. Однако это не мешало им теперь открыто пользоваться иконами Аввакума, освящать в его честь приделы в церквях. Официально протопп Аввакум был канонизирован на московском соборе, происходившем на Рогожском кладбище 31 мая 1917 г.¹⁴ После этой даты было написано большинство ныне известных его икон. Все они принадлежали старообрядцам белокриницкого согласия или находятся и сейчас у них.

Современные беспоповцы всех разветвлений признают Аввакума священномучеником, отмечают особой службой день его смерти — 14 апреля, но святым его не считают и икон его не держат. В общественных местах (залах заседаний и т. д.) у них встречаются иконописные изображения Аввакума, без нимба и не в виде святого.

Иконы протоппа Аввакума, написанные в XIX—XX вв., не опираются на какие-либо устные или письменные сведения об Аввакуме. Отдельные из них копируют изображение Аввакума с хлудовской иконы,

¹⁴ Слово церкви, М., 1917, № 24, стр. 443; № 25, стр. 459.

другие (большинство), выполненные по иконописным шаблонам, дают один из традиционных типов святого, выбранный каждым иконописцем по своему вкусу. Художественная и научная ценность этих икон невелика. Она не выходит за рамки свидетельства о почитании Аввакума как святого определенной группой старообрядчества даже в наше время: некоторые иконы написаны всего лет 15—20 назад; в 1965 г. белокрыницкая (московская) архиепископия объявила конкурс на лучшую икону Аввакума. Подробный анализ поздних икон Аввакума не входит в нашу задачу.

Итак, прослеживаются два этапа в иконографии протопopa Аввакума: старый, XVII—XVIII вв., и новый, начавшийся примерно с середины XIX в. и продолжающийся по настоящее время. Из старых икон Аввакума сохранилась всего одна, хлудовская икона, называемая так, как мы выше уже сказали, по имени ее первого известного владельца.

II

Наша задача теперь состоит в том, чтобы установить время написания хлудовской иконы, а также выяснить, какую она имеет ценность при изучении жизни и творчества протопopa Аввакума. Оговариваемся сразу же, что подробный искусствоведческий анализ иконы оставляем специалистам.

Хлудовская икона протопopa Аввакума в настоящее время принадлежит Государственному Историческому музею в Москве. Она много лет уже выставлена в экспозиции музея, посвященной старообрядчеству (зал № 16). История иконы такова. В XIX в. она принадлежала крупному московскому торгово-промышленному деятелю Александру Ивановичу Хлудову (1818—1882). Владелец был старообрядцем единоверческого согласия, собирал памятники древнерусской письменности и старообрядческой литературы. От кого и когда поступила икона к А. И. Хлудову, неизвестно. Формированием его коллекции долгое время занимался И. В. Борисов, тоже старообрядец, энергичный и знающий толк в старине.

Не попала ли икона к А. И. Хлудову от П. И. Мельникова-Печерского, с которым собиратель был продолжительно и хорошо знаком, и не на основе ли ее П. И. Мельников-Печерский сделал приведенное выше описание наружности Аввакума, несколько приукрасив ее чертами былинных героев (высок, широк в плечах и т. д.)? Сравните описание иконы Аввакума у П. И. Мельникова-Печерского, на стр. 385, с нашим описанием хлудовской иконы, на стр. 389. Аввакум изображен на хлудовской иконе точно таким же, каким его нарисовал П. И. Мельников-Печерский: высокого роста, с сухощавым лицом, длинной седой бородой, кудрявыми седыми волосами, с большими глазами и прямым тонким носом. Более мелкие детали иконы, которые отмечены в нашем подробном описании ниже, П. И. Мельниковым-Печерским не указаны.

После смерти А. И. Хлудова икона Аввакума вместе со всей коллекцией перешла по завещанию в Московский Никольский единоверческий монастырь за Преображенской заставой. Здесь она находилась до закрытия монастыря в 1923 г. В этом году икона вместе с остатками хлудовского собрания поступила в ГИМ (основная часть собрания была передана в ГИМ еще в 1917 г.) и с тех пор является собственностью музея.

Фрагмент иконы впервые и не совсем точно был напечатан гравировальным способом Н. И. Субботиным в 1879 г.¹⁵ Вся икону он в тоидаш-

¹⁵ Н. С у б б о т и н. Материалы, т. V, стр. VI.

них условиях шсел, по-видимому, неудобным воспроизводить: в натуральную величину рисунка дано изображение одного Аввакума. Н. И. Субботин датировал икону «по всем признакам не позднее начала XVIII века». Ему, по-видимому, принадлежит не только первое воспроизведение и описание ее, но и первое вообще упоминание иконы в печати.

Полностью и почти в натуральную величину икона в первый раз воспроизведена в 1906 г. в старообрядческом журнале «Изборник».¹⁶ После этого она много раз печаталась в различного рода изданиях и исследованиях в СССР и за рубежом. Следует, однако, отметить, что, несмотря на большое число напечатанных снимков с иконы, до сих пор нет хорошего издания ее. А она безусловно заслуживает этого по своему значению для истории русской литературы и искусства.

Хлудовская икона небольшая по размеру, почти квадратная (14.5 × 12.3 × 2.5 см). Написана с применением поволоки и левкаса яичной темперой. Доска липовая, без шпонок. Верхнее и нижнее поля шире боковых. Следов поздней записи икона не имеет. По поступлении в ГИМ была очищена от плотного слоя почерневшей олифы, остатки его сохранились на местах притенений, на облачении Аввакума и в других местах. В связи с подготовкой каталога собрания древнерусской живописи музея икона специально изучена сотрудниками ГИМ, живопись ее просмотрена через электроннооптический прибор.

По определению искусствоведов и реставраторов старинной живописи, икона по манере и технике письма относится к началу XVIII в.¹⁷ Этой дате не противоречат и надписи на ней, особенно пояснительные, стоящие над персонажами иконы. Надписи сделаны письмом того времени, средним между полууставом и скорописью, и в начертании отдельных букв, в общем строе письма сохраняют типичные признаки почерков конца XVII—начала XVIII в. Несомненно, хлудовская икона протопопа Аввакума принадлежит к самым старым образцам ее, написана, возможно, даже еще в конце XVII в., так как очень трудно выделить отчетливо какие-либо резкие отличия в это переходное время в самом иконописании, в графике букв и в общем характере книжного письма, которые бы позволили безошибочно разграничивать их между концом XVII и началом XVIII в.

То, что икона относится к концу XVII—началу XVIII в., говорит определенно о ее керженском происхождении. Кроме Заволжья, точнее Ануфриевского скита, иконы Аввакума в то время нигде не писали. Керженское происхождение иконы, как нам кажется, подтверждает ее небольшой, походный размер. В условиях постоянных распрей среди заволжских старообрядцев, в ожидании постоянных угроз извне более всего подходил именно такой размер иконы, которую легко было при случае сунуть быстро в карман, носить в сумке, легко было передавать и пересылать. Не надо также забывать, что это было изображение недавнего государственного преступника, еретика из еретиков, по представлению духовных и светских властей. Сами ануфриане вначале икону Аввакума «втayne держали», настолько это было, по-видимому, рискованным по тому времени делом. Следовательно, перед нами икона, написанная при консультации людей, встречавшихся с Аввакумом, знавших его наружность и свойства характера.

Является ли данная икона оригиналом иконописца или это уже авторское повторение, копия, — сказать положительно невозможно. Но нужно

¹⁶ Изборник народной газеты, М., 1906, кн. 8, стр. 3.

¹⁷ По определению заведующей отделом древнерусской живописи ГИМ Е. С. Овчинниковой, реставратора старинной живописи Н. П. Милованова и др.

учесть, что лицо Аввакума наделено индивидуальными чертами, которые при копировании обычно стираются, заменяются традиционно-схематичными. К тому же известно, что на Керженце было написано немного икон Аввакума.

Композиция иконы несложная, стандартная, ортодоксальная. В правой части иконы изображен протопоп Аввакум в рост, влево. Он высокого роста, с длинными, седыми, кудрявыми волосами и длинной, седой, прямой, клинообразной бородой. Лицо сухощавое, узкое, но несколько скуластое, щеки впалые. Лоб покатый, нависший, с мощными надбровными дугами, из-под которых видны большие, выпуклые, широко расставленные, глубоко сидящие глаза голубоватого цвета. Нос длинный, прямой, узкий, с небольшой горбинкой, ноздри раздутые, в трепетном состоянии. Усы обвислые, с проседью. В целом лицо имеет строгое, самоуверенное выражение, полное внутренней глубокой затаенной жизни, с нервным напряжением. Над головой нимб.

Ладонь рук Аввакума тонкие, длинные. Правая рука поднята в благословляющем положении, с двуперстным сложением пальцев. Левая рука согнута, прижата к поясу, держит развернутый свиток с текстом и одновременно поддерживает собой стоящее, по старинному обычаю на фелони и убрусце, напрестольное Евангелие, в металлическом окладе (заметны наугольники и круглый средник).

На Аввакуме иерейское одеяние: подризник, епитрахиль, поручи и фелонь с оплечьем. Фелонь небогатая, ткань ее напоминает набивные ткани с домашней ручной набойкой и имеет простейший рисунок в народном стиле, близкий к растительному орнаменту. Подкладка фелони еще более проста по рисунку — разбита линиями на квадраты; она видна у правой руки и около убрусца. Украшение епитрахили состоит из четырехугольных крестиков, расположенных по два в ряд.

В левом верхнем углу иконы облачный сегмент с полуфигурами Христа, Богородицы и двух ангелов. У Христа, изображенного с очень нервическим лицом, левая рука поддерживает развернутый свиток с текстом, правая рука приподнята на уровне груди, пальцы сложены в двуперстие. На нимбе едва заметная и нечитаемая надпись. Фигуры Богородицы и ангелов даны в традиционных молитвенных позах.

Фон иконы светлый, с остатками золота, следы позолоты сохранились также на нимбе Аввакума. Позем сферический, светло-зеленого цвета. Поля иконы охряные, с двойной опушкой. На верхнем поле иконы, над фигурами две надписи: налево — «Ангели господни, Матерь Өу, Исус Христос», направо — «Священномученик Авввакум».

Для изучения жизни и литературного творчества Аввакума хлудовская икона имеет большое значение. Ценность ее не ограничивается рамками иконографического источника. Как заметил еще Н. И. Субботин, икона является иллюстрацией к «явлению» протопопу Аввакуму, описанному им в пятой челобитной царю Алексею Михайловичу, написанной в 1669 г. По стилю и содержанию пятая челобитная едва ли не самая важная и интересная из всех сохранившихся его челобитных этому царю. Это была, наверное, последняя и решительная попытка со стороны Аввакума склонить «Михайлыча» соединиться в вере и показать ему ошибочность и гибельность затеянного царем и патриархом. В то же время она давала понять царю, что никакие гонения и лишения не страшны Аввакуму и его сторонникам, ибо за ними стоит, их поддерживает сам бог. Челобитная оптимистична, вера в заступничество бога звучит в этой челобитной сильнее, чем в других. Несмотря на то что пятая челобитная наиболее резка по тону, она более других наполнена свойственным Аввакуму

нежным лиризмом, подкупает искренностью и задушевностью интонаций. Это как бы монолог в прямодушной беседе между двумя ранее знакомыми людьми, теперь разошедшимися во взглядах, но все еще сохраняющими добрые отношения.

Поэтому не случайно, что пятая челобитная получила наибольшее распространение по сравнению с другими, дошла до нас в значительном количестве списков и помещается обычно в рукописях вслед за Житием Аввакума или после Соловецкой челобитной — наиболее уважаемыми в среде старообрядцев произведениями их литературы. Это *credo*, синтез воззрений Аввакума, одна из решительных его попыток в письменной форме обосновать и отстоять перед царем правоту старой веры. С челобитной еще при жизни ее автора было снято несколько копий. Сохранился и автограф пятой челобитной, который сейчас находится в ЦГАДА.¹⁸

Вот то место из пятой челобитной, к которому, по словам Н. И. Субботина, «вся икона, очевидно, принаровлена»: ¹⁹ «И в полунощи во все-нощное чтушу ми наизусть святое Евангелие утреннее, над ледником на соломке стоя, в одной рубашке и без пояса, в день вознесения господня, бысть в душе весь, и ста близ меня по правую руку ангел мой хранитель, улыкаяся и приклоняся ко мне и мил ся мне дея; мне же чтушу святое Евангелие не скоро и ко ангелу радость имущу, а се потом из облака госпожа Богородица яви ми ся, потом и Христос с силами многими, и рече ми: „Не бойся, аз есмь с тобою“». ²⁰

Это явление послужило художнику сюжетной канвой для иконы, и из него он заимствовал текст надписи для хартии, находящейся в руке у Христа. Сравни:

Текст на хартии
Рабе мой, не бойся, аз есмь

Челобитная
Не бойся, аз есмь с тобою.

Но источником иконы было не только указанное явление, описанное в пятой челобитной Аввакума царю Алексею Михайловичу. Как видно, художник использовал для иконы и другое сочинение Аввакума, его «Послание братии на всем лице земном», заимствовав отсюда прежде всего начальные строки послания для надписи на свитке в руке Аввакума. Это послание, призывающее к стойкости, мужеству, зовущее крепко стоять за веру, известно в трех редакциях, существенно отличающихся друг от друга. В надписи иконы отразилась, по-видимому, первая редакция, по классификации П. С. Смирнова. Приводим для сравнения надпись на свитке Аввакума на иконе и начала трех редакций «Послания братии на всем лице земном».

Текст на свитке Аввакума

Братия моя возлюбленная и вожделенная, яже о Христе Иисусе, стойте твердо в вере и неизбежно, страха же человеческого не убойтесь, яко с нами.

¹⁸ ЦГАДА, ф. 7, собр. Гос. архива, № 23.

¹⁹ Н. Субботин. Материалы, т. V, стр. VI. Н. И. Субботину неизвестно было, что это явление Аввакуму, правда в несколько ином, более упрощенном виде, было рассказано протопопом в письме семье, на три года ранее челобитной, в 1666 г. (В. И. Малышев. Три неизвестных сочинения протопопа Аввакума и новые документы о нем. — Доклады и сообщения Филологического института Ленинградского университета им. А. А. Жданова, вып. 3, 1951, стр. 262). Это же явление Аввакум упоминает (со ссылкой на челобитную) во всех трех редакциях Жития. В Приишниковском списке Жития приведен полный текст явления, буквально совпадающий с челобитной (Житие протопопа Аввакума, им самим написанное, и другие его сочинения. М., 1960, стр. 330). Однако художник пользовался текстом челобитной, как правильно указал Н. И. Субботин.

²⁰ РИБ, т. XXXIX, л., 1927, стлб. 765—766.

Послание, I ред.

Братия моя возлюбленная и вожделенная, яже о Христе Иусе, на всем лице земном! Стойте твердо в вере и незыблемо, страха же человеческого не убойтесь, ни ужасайтесь, господа же бога нашего святите в сердцах ваших и той будет нам во освящение, яко с нами бог...²¹

Послание, II ред.

Братия моя возлюбленная и вожделенная, яже о Христе Иусе, на всем лице земном! Стойте твердо в вере и незыблемо, страха же человеческого не убойтесь, ни ужасайтесь, господа же бога нашего святите и той будет вам во освящение.²²

Послание, III ред.

Братия моя возлюбленная и вожделенная, яже о Христе Иусе на всем лице земном! Стойте в древаепреданной, — святыми апостолами и святыми седми вселенскими и девяти поместными соборами, святыми отцы, — в вере христове твердо и незыблемо, в которой прародители и родители наши умроша... Но не убойтесь, ни ужасайтесь страха человеческого... Господа же бога святите в сердцах ваших, и той будет вам во освящение, яко с нами бог...²³

Как же отразились эти источники и другие, предполагаемые сочинения Аввакума и устные рассказы о нем на иконе?

Выше мы отмечали, что художник избрал для своей иконы очень несложную композицию: Аввакум, стоящий в правой стороне иконы, во весь рост, в молитвенном положении, в образе общерусского святого, и в левом верхнем углу, в облаках, — Христос в соседстве Богородицы и двух ангелов. Вот и вся нехитрая схема иконы, выдержанная к тому же в сугубо ортодоксальном духе. Изображение Аввакума и весь фон иконы лишены каких-либо броских признаков, и если бы не имелось надписи, то стоящую фигуру едва ли можно было бы сразу признать за Аввакума.

Однако при всей традиционности композиции, при всей внешней, казалось бы, незамысловатости иконы в ней явно прослеживаются оригинальные черты, свойственные только ей, которые делают эту икону незаурядным явлением в истории русской живописи конца XVII—начала XVIII в.

Следует прежде всего отметить, что художник, изображая Аввакума, придал его лицу живой, выразительный облик мыслящего человека с большой волей и силой, физической и духовной, и в то же время наделил его лицо чертами человека доброго и мягкого. Он нарисовал его таким, каким Аввакум был в действительности, каким он нам представляется на основании собственных сочинений и по рассказам его современников. Большой ум, стойкость умело подчеркнуты художником массивным нависшим лбом с мощными надбровными дугами. Лицо Аввакума написано тонко, индивидуально, в несвойственной иконописным канонам манере. Это лицо одаренного, думающего человека. Тонкие, длинные пальцы рук также как бы подчеркивают его интеллект. Изображая Аввакума высоким, плотным, художник хотел этим придать ему величавый вид. Фигура протоппа мощно поставлена на сферическую поземку и создает впечатление большого и сильного человека.

Тема иконы — видение Аввакума. Здесь художник полностью последовал за своим источником. Однако на иконе эта тема передана художником иначе, чем она рассказана в источнике. Художник придал сюжету более простое и стандартное содержание, более подходившее к его задаче — изобразить Аввакума в виде святого. Аввакум показан

²¹ Там же, стлб. 771.

²² Там же, стлб. 785—786.

²³ Там же, стлб. 796.

не в натальной рубашке, а в обычном иерейском облачении, что более приличествовало ему как святому. Соответственно выпущено и все, что в челобитной обрамляло его ночное моление в темнице, когда он «на соломке стоя». Евангелие апракос, которое теперь Аввакум держит в левой руке (в челобитной Аввакум читал его «наизусть»), возможно, попало на икону из других сочинений его, которыми, может быть, художник корректировал икону, как уже замечено выше. Совершенно иначе, также в привычном, стандартном виде передано само явление ему небесных сил. У Аввакума оно разбито на три этапа: сначала появляется ангел-хранитель, потом Богородица и наконец Христос «с силами многими». Появление Богородицы впереди Христа — вольность Аввакума. Иконописец же изобразил явление в виде обычного облачного сегмента с полуфигурами Христа, за ним Богородица и за ней два архангела, вероятно, по идее художника, Гавриил и Михаил, которые, по некоторым апокрифическим сказаниям, как верные стражи, сопровождают Богородицу.

Трудно сказать, откуда появились дополнительные слова «Рабе мой» на иконе, в тексте надписи на хартии у Христа. Добавление ли это художника, или они были в том списке (или автографе) пятой челобитной, которым воспользовался художник. Во всяком случае это добавление придает надписи более четкий характер, как-то сильнее адресует ее непосредственно Аввакуму. Скорее всего, эти слова вставлены для большей ясности текста самим художником. Он также, по-видимому, и с той же целью — большей лаконичности — сократил начало «Послания братии на всем лице земном», переписанное на свиток Аввакума на иконе (тексты см. выше).

Ярко выраженный публицистический и полемический характер Аввакумовых челобитной и послания нашли свое отражение на иконе. Она также оказалась публицистичной по своему построению и содержанию. То, что на ней изображен Аввакум, было вызовом не столько керженцам, противникам аввакумовых догматических писем, сколько, и в большей мере, господствующей церкви. Икона не только пропагандировала Аввакума как святого, но прежде всего агитировала за старую веру, вела полемику на ее стороне. Сам Аввакум остается на ней как бы на втором плане. Основная задача иконы, как и ее источников, заключается в призыве к стойкости, мужеству в борьбе за веру, в разъяснении того, что на стороне старой веры сам бог. Икона, как и источники ее, воинственна по своему направлению.

Смысл иконы как призыва к борьбе за веру удачно передан художником через надписи на свитках, в руках Аввакума и Христа. Надписи как бы являются словами этих лиц, дополняют друг друга. Аввакум призывает стоять в вере бесстрашно, твердо и неизменно, а бог говорит: не бойся призывать, я с тобою. Такой «диалог» бога и святого, насколько нам известно, не в традициях иконописи и является творческим использованием литературного текста. Рисую Аввакума со свитком в руке, с призывным текстом из его произведения, художник представлял протопопа как писателя-борца. Икона, давая реалистический образ Аввакума, напоминала также о нем как о человеке, который в «Послании братии на всем лице земном» уже сам считал себя тогда как бы заживо погребенным, умершим, говоря: «... я уже нынеча не плачу сам, вам велю плакать о всех и о мне».²⁴ Икона является в какой-то мере и иллюстрацией к словам челобитной о том, что бог ныне еще не «изнемог» и готов всегда оказать поддержку гонимым за веру.

²⁴ Там же, стлб. 774.

В заключение остановлюсь еще на одном возможном соприкосновении иконы с указанными двумя источниками. Не челобитная ли и «Послание братии на всем лице земном», особенно второе произведение протопопа, в которых проявляются космологические притязания Аввакума, подсказали художнику замысел изобразить протопопа стоящим на сферической поэмке, похожей как бы на часть земного шара?²⁵ Представление о том, что земля являет собой круглый шар, уже хорошо было известно в конце XVII—начале XVIII в., и изображение обычной поэмки в виде земного полушария не является чем-то необычным для того времени.

Кроме хлудовской иконы, известна еще одна икона Аввакума, созданная в той же традиции. Она была отобрана в 20-х годах XVIII в. у московских старообрядцев и ныне не сохранилась. Она также, как мы предполагаем, была керженского происхождения. Однако выяснить обстоятельства появления ее в Москве, установить имя ее владельца не удалось. Неясной остается и судьба иконы, после того как она была изъята у старообрядцев. По решению Синода, отмененному Сенатом, икону предполагали публично сжечь и даже написали к этому акту специальное «объявление». Потом, по рекомендации Сената, икону приказано было доставить в столицу, в Синод, и здесь «тайно» уничтожить. Последнее известие об иконе относится к ноябрю 1724 г., когда она, по донесению, якобы находилась в Московской синодальной конторе. Сведений о доставке ее в Петербург и об уничтожении не имеется. Дело об этой иконе (хранится в ЦГИАЛ) содержит много неясного, не доведено до конца, а в московских архивах вообще не обнаружено никаких следов этого дела. Создается впечатление, что икона снова попала в руки старообрядцев.²⁶

Московская икона по размеру была также «небольшая». На ней «написаны образ спасителей с двумя ангелы, да престол, на котором крест осмиконечной, потир и прочее, а пред тем стоящая персона во одежде иерейской, имущая в одной руке Евангелие, а другая сложена противно святой церкви, по раскольниковскому зломудрию, двуперстно».²⁷

Обе иконы, насколько можно судить по только что приведенному описанию московской иконы, имеют много общего в композиции: Аввакум в иерейской одежде, в благословляющей позе, с Евангелием в руке, перед ним Христос и два ангела (третья фигура, может быть, была тоже, но не замечена). Возможно, в основе их лежит один и тот же, указанный выше книжный источник — явление из пятой челобитной царю. Однако добавление в рисунок иконы изображения престола придало ей сразу же другой вид. В московской иконе налицо дальнейшее развитие, усложнение композиции. Это сходство в композиции и в рисунке дает основания считать, что обе иконы вышли из одной мастерской. Такой мастерской был керженский Ануфриевский скит, в котором, как мы уже говорили выше, было написано несколько вариантов иконы. Все они, возможно, восходили к одним книжным источникам и только различались деталями и, может быть, иным расположением действующих лиц на иконе.²⁸

²⁵ В челобитной Аввакум не раз заявляет царю, что ему бог «покорил за темничное сидение и небо, и землю» со всем, что есть на них (РИБ, т. XXXIX, стлб. 764).

²⁶ Подробнее см.: В. И. Малышев. Новые материалы о протопопе Аввакуме. — ТОДРА, т. XXI, М.—Л., 1965, стр. 334—345.

²⁷ Полное собрание постановлений и распоряжений по ведомству православного исповедания Российской империи, т. IV, СПб., 1876, стр. 257.

²⁸ О взглядах Аввакума на иконописание и характеристику некоторых икон Аввакума см. в статье: P. Hauptmann. Das russische Altgläubigentum und die Ikonmalerei. — Der «Beitrag zur Kunst des christlichen Ostens». Band 3, Sammlung 1, Recklinghausen, 1965, SS. 5—36.

ПРОТОПОП АВВАКУМ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

(М а т е р и а л ы)

Настоящее Приложение адресовано тем исследователям, которых заинтересует тема «Протопоп Аввакум в изобразительном искусстве».

Предлагаемая сводка иконографических материалов об Аввакуме не претендует, конечно, на исчерпывающую полноту. По-видимому, их найдется еще немало в музеях, картинных галереях и других учреждениях, хранящих изобразительные материалы. Однако искать все заново труднее, чем дополнять уже что-то собранное, найденное. Вот почему составитель надеется, что данные сведения послужат основой при изучении и собирании изобразительных материалов, посвященных Аввакуму.

Небольшая часть данной работы была опубликована в свое время в ТОДРА,¹ но даже при беглом взгляде на этот ранее опубликованный материал можно заключить, насколько он незначителен по объему по сравнению с публикуемым сейчас, насколько этот старый материал теперь уточнен, дополнен и исправлен.

В Приложение включены все известные нам иконографические материалы о протопопе Аввакуме, даже ныне не сохранившиеся или еще не разысканные. Последние привлечены для того, чтобы полнее представить объем имевшегося изобразительного материала об Аввакуме, полнее представить интерес к нему со стороны разных слоев общества в разное время. Кроме того, это облегчит поиски данного материала.

Приложение, для удобства пользования, разбито на 6 разделов: 1) иконы; 2) иконы, местонахождение которых ныне неизвестно; 3) иконописные изображения; 4) иконописные изображения Аввакума, ныне не сохранившиеся; 5) картины и рисунки художников и рисовальщиков XIX—XX вв.; 6) рисунки места сожжения протопопа Аввакума в Пустозерске.

Картины и рисунки 5-го раздела, местонахождение которых ныне неизвестно, не выделены в особую группу потому, что известны их описания или они воспроизведены в печати. А таких картин художников, которые не воспроизводились в печати и ныне неизвестно где находятся, оказалось всего лишь две. Несколько рисунков русских художников XIX—XX вв. не имеют прямых указаний на то, что на них нарисован именно протопоп Аввакум (В. Малышева, И. Степанова, Вл. Череванского). Содержание их установлено по косвенным данным (по тексту, который они иллюстрируют, и т. д.).

Составитель старался возможно точнее дать отправные данные о художниках, рисовальщиках и иконописцах, но не во всех случаях удалось это сделать. Кроме указания на воспроизведение картины или рисунка в печати, сообщаются известные составителю печатные отзывы о них. Указываются лишь первоначальные воспроизведения.

Материал расположен в хронологическом порядке.

1. Иконы

Неизвестный мастер. Протопоп Аввакум. Икона. Дерево, яичные краски. Размер: 12,3 × 14,5 см. XVII в. (конец)—XVIII в. (начало). ГИМ, № 54727, И-VIII/4419.

Воспроизведения: Материалы для истории раскола за первое время его существования. Под ред. Н. Субботина. Т. V, М., 1879, стр. VI (деталь); Изборник народной газеты, М., 1906, кн. 8, стр. 3.

¹ ТОДРА, т. X, М.—Л., 1954, стр. 444—446; т. XIII, М.—Л., 1957, стр. 590.

Неизвестный мастер. Протопоп Аввакум. Икона уральского письма. Дерево, яичные краски. Размер: 23.5×27.4 см. XIX в. (конец)—XX в. (начало). ГРМ. Отдел древнерусского искусства. Шифр: Б-656 (3047).

В правой части изображен Аввакум, стоящий в рост, в священнической одежде, с благословляющей рукой, с книгой и развернутым свитком в другой руке. В левой части иконы, в облаках, божественные силы, внизу Аввакума навещает в темнице боярыня Феодосия Морозова. Посредине написан пояснительный текст, взятый из «Материалов для истории раскола» (т. V, стр. VI).

Неизвестный мастер. Сожжение протопопа Аввакума. Икона. Дерево, яичные краски. Размер: 20×30 см. XX в. (10-е годы). Старообрядческая архиепископия Московская и всея Руси (Москва, Рогожский поселок, д. 29).

Воспроизведение: Das Leben des Protopopen Avvakum von ihm selbst niedergeschrieben. Übersetzt aus dem Altrussischen von Gerhard Hildebrandt mit einem Nachwort. Göttingen, 1965, S. 1.

Неизвестный мастер. Протопоп Аввакум. Икона. Дерево, яичные краски. Размер: 31×35.5 см. XX в. (20-е годы). Государственный Эрмитаж. Шифр: ЭРИ-153. Ранее принадлежала Музею этнографии в Ленинграде и имела по журналу № 129. Воспроизведение: Das Leben des Protopopen Avvakum. Göttingen, 1965, S. 112.

Неизвестный мастер. Протопоп Аввакум. Икона. Дерево, яичные краски. Размер: 30.7×35.3. XX в. (20-е годы). Музей истории религии и атеизма (Ленинград). Шифр: Б-4920-IV.

Поясное изображение Аввакума, в священническом одеянии, с благословляющей рукой, с книгой и раскрытым свитком в другой руке.

Неизвестный мастер (тот же, что и предыдущей иконы). Протопоп Аввакум. Икона. Дерево, яичные краски. Размер: 35.5×44.8. XX в. (20-е годы). Музей истории религии и атеизма. Шифр: Б-4864-IV.

Изображение такое же, но с отличием в мелких деталях (другой рисунок ризы, оклада Евангелия и т. д.).

Сорокин Ангей Логинович (1877—1959). Протопоп Аввакум. Икона. Дерево, яичные краски. Размер: 26×31 см. 1950. Старообрядческий (белокриницкого согласия) храм в г. Горьком (Пушкинская ул., д. 26).²

В правой части изображен Аввакум, стоящий в рост, в священнической одежде, с благословляющей рукой, с книгой и свитком в другой руке. В центре патриарх Гермоген, слева от него епископ Павел Коломенский.

2. Иконы, местонахождение которых ныне неизвестно

Неизвестный мастер. Протопоп Аввакум. Икона. Дерево, яичные краски. Небольшого размера. XVIII в. В 1724 г. находилась в Московской синодальной конторе.

Полное собрание постановлений и распоряжений по ведомству православного иповедания Росс. имп. Т. IV, СПб., 1876, стр. 257; т. V, СПб., 1881, стр. 226; Описание документов и дел, хранящихся в архиве св. правительствующего Синода. Т. I, СПб., 1868, стр. 769; т. IV, СПб., 1880, стр. 464; т. V, СПб., 1897, стр. 410; В. И. Малышев. Новые материалы о протопопе Аввакуме. — ТОДРА, т. XXI, М.—Л., 1965, стр. 334—345.³

Неизвестный мастер. Протопоп Аввакум. Икона. Дерево, яичные краски. Среднего размера. «Старого письма». В 1916 г. имелась у коллекционера Анатолия Ефимовича Шайкевича (Петроград, Кронверкский, д. 5). Сообщил В. А. Десницкий.

Изображение в рост, со свитком в руке.

Неизвестный мастер. Протопоп Аввакум. Икона. Дерево, яичные краски. Среднего размера. «Старая». В 1917 г. имелась в старообрядческой молельне г. Архангельска, на б. Благовещенской улице. Сообщил писатель Б. В. Шергин.

² А. Л. Сорокину принадлежит также настенное изображение протопопа Аввакума в храме села Алешина Егорьевского района Московской области. Работа относится к 1948—1950 гг., выполнена масляными красками. Аввакум изображен стоящим в рост, в иерейском одеянии, с благословляющей рукой, левая рука поддерживает Евангелие. Указано Е. А. Бобковым.

³ П. И. Мельников-Печерский (Энциклопедический словарь, составленный русскими учеными и литераторами, т. I, А—ДБ, СПб., 1861, стр. 149—154) дает описание изображения протопопа Аввакума на иконах, но, к сожалению, не указывает, где и когда он видел эти иконы.

Изображение в рост, со свитком в руке, фигура развернута к центру, напротив в такой же позе епископ Павел Коломенский.⁴

Неизвестный мастер. Протопоп Аввакум. Икона. Дерево, яичные краски. Небольшого размера. «Старая». Ходила по рукам в конце 10-х годов в б. Нижегородской губернии. Сообщил автору в 1937 г. боровский старообрядческий священник Иоиль.

Изображение Аввакума в рост со свитком в руке.

Неизвестный мастер. Протопоп Аввакум. Икона. Дерево, яичные краски. Небольшого размера. Нового письма. В начале 20-х годов принадлежала Кулакову Василию Феофилактовичу (г. Вельск Архангельской области). Сообщил Б. В. Шергин.

Изображение поясное, с благословляющей рукой и книгой в левой руке.

Неизвестный мастер. Протопоп Аввакум. Икона. Дерево, яичные краски. Небольшого размера. XIX в. Принадлежала в 20-х годах Чурину Михаилу Александровичу (г. Боровск Калужской области). Сообщила в 1935 г. сторожиха боровской старообрядческой церкви Глухарева.⁵

Неизвестный мастер. Протопоп Аввакум. Икона. Дерево, яичные краски. Размер: около аршина на пол-аршина. Возможно, XIX в. В 30-х годах имела у Иняхиной Марфы Игнатьевны (Архангельск, бывшая Кирочная улица, ныне Карла Маркса). Сообщил Б. В. Шергин. Копия, снятая им, передана в 30-х годах в Государственный Литературный музей (Москва).

Изображен на костре, на голубом фоне, правая рука поднята с крестным знаменем, в левой свиток.

Неизвестный мастер. Протопоп Аввакум. Икона. Дерево, яичные краски. Небольшого размера (около 60×60 см). «Старая». В 30-х годах принадлежала Быкову Семёну Потаповичу, по прозвищу «Симоха», крестьянину дер. Липы Серафимовского сельсовета, Верещагинского района Пермской области. Позднее эта икона находилась в дер. Соколово Сепычевского сельсовета того же района и в Верещагинской старообрядческой молельне (поповцев).

Изображение в рост с благословляющей рукой, с книгой и развернутым свитком в другой руке. Сообщил пермский ученый-краевед А. К. Шарп.

Неизвестный мастер. Протопоп Аввакум. Икона поморского письма. Дерево, яичные краски. Небольшого размера. XIX в. В 1940 г. имела в Антиралигиозном музее в Москве. Сообщила Н. Е. Мнева.

Изображение Аввакума поясное.

Неизвестный мастер. Протопоп Аввакум. Икона. Дерево, яичные краски. Небольшого размера. XX в. (20-е годы). В 1945 г. находилась в старообрядческом храме (белокриницкого согласия) в Харбине (Китай). Принадлежала священнику Ивану Гавриловичу Кудрину. Сообщил хабаровский писатель В. Н. Иванов. Ныне, возможно, находится в старообрядческой колонии в Бразилии.

Изображение в рост.

3. Иконописные изображения

Неизвестный мастер. Протопоп Аввакум. Миниатюра. Бумага, акварель. Размер: 13×15 см. XIX в. (середина). ГБЛ, собр. Г. М. Прянишникова, сборник старообрядческий, XIX в., № 61, л. 1.

Иконописное изображение Аввакума в рост, с книгой в руке, вместе с Епифанием, Лазарем и Федором.

Михайлов Иван Ипатьевич. Протопоп Аввакум. Рисунок. Дерево, яичные краски. Размер: 125×55 см. 1925 г. Высший старообрядческий совет в Литовской ССР (Вильнюс).

⁴ С. П. Дурюлин сообщил: «Изображения Аввакума я видывал в 1914—1917 гг. в Олонецком крае. Там у старообрядцев были иконы Аввакума» (Письмо к В. И. Малышеву от 20 IV 1951). — Архив ИРЛИ АН СССР, ф. 494.

⁵ В 20-х годах в Ленинграде свыше пяти лет существовал кружок ревнителей древнего благочестия имени протопопа Аввакума при Громовском старообрядческом кладбище, организованный и руководимый епископом Геронтием Лакомкиным. В лекционной работе кружка участвовали В. Г. Дружинин, Ф. И. Покровский и другие ученые. В начале своей деятельности кружком были заказаны иконы Аввакума (около 10), все одного вида, в пояс, иконописцу-старообрядцу, проживавшему в Ленинграде, на Охте. Сообщили в 1946 г. еп. Геронтий Лакомкин и П. И. Власов, старообрядческий писатель.

Воспроизведения: Церковный старообрядческий календарь на 1939 г. Издание Высшего старообрядческого совета в Польше. Вильно, 1938, стр. 2; Старообрядческий церковный календарь на 1962 г. Рига, 1962, стр. 5.⁶

Великанов Александр Андреевич (1876—1953). Семь миниатюр, иллюстрирующих отдельные эпизоды из жизни Аввакума: 1) «Видение» Аввакуму; 2) Морозова посещает Аввакума в темнице; 3) Аввакум за столом с книгой; 4) Аввакум с семьей в Сибири; 5) Наказание Аввакума богатами; 6) Аввакум за писанием сочинений; 7) Сожжение Аввакума. Аquareль. Сборник сочинений протопопа Аввакума, в 4-ку. 1949 г. ИРЛИ, разряд IV, оп. 24, № 16.

Воспроизведение: Бюллетени рукописного отдела Пушкинского дома, вып. VI, М.—Л., 1956, стр. 101 (напечатана миниатюра № 2 — «Морозова посещает Аввакума»).

4. Иконописные изображения Аввакума, ныне не сохранившиеся

Неизвестный рисовальщик. Эпизоды из жизни протопопа Аввакума. Роспись двух междуоконных пролетов и оконных проемов старообрядческой молельни (белокриницкого согласия) при доме Дмитрия Васильевича Сироткина в Нижнем Новгороде (ныне ул. Минина, д. 8-а), построенной в 1914—1915 гг. братьями Веснинными. Масло. В настоящее время роспись частью заштукатурена, частью закрашена. В 20-х годах была скопирована ленинградским архитектором и художником В. С. Ястржембским. Сообщили П. И. Власов и Н. И. Привалова.

Неизвестный мастер. Протопоп Аввакум вместе с Епифанием, Лазарем и Федором. Рисунок в иконописном стиле. Дерево, яичные краски. Небольшого размера (около 70×40 см). Нового письма. Имелся в 1914 г. при храме Спасо-Преображенского заволжского женского старообрядческого монастыря (белокриницкого согласия), находившегося близ селения Василево (ныне Чкалово) Балахнинского уезда Нижегородской губернии. Сообщил В. Ф. Королев, главный настоятель Рогожского храма в Москве.

Неизвестный рисовальщик. Протопоп Аввакум. Рисунок поморской работы. Бумага, акварель. Размер в пол-листа. XIX в. В 1917 г. находился в дер. Гачи (под Архангельском). Сообщил Б. В. Шергин. Копия, снятая Шергиным, имела в Государственном Литературном музее.

Аввакум изображен как бы в избе, за столом, на фоне условного пейзажа.

Неизвестный рисовальщик. Протопоп Аввакум. Рисунок миниатюрного типа. Бумага, акварель. Размер немного более школьной тетради. XIX или начала XX в. Имелся в 1921 г. в г. Мезени Архангельской области. Сообщила историк К. П. Гемп.

Изображение Аввакума в треех (?), на светлом фоне.

Сорокин Аггей Логинович. Протопоп Аввакум. Рисунок в иконописном стиле на северной стене Горьковского храма (г. Горький, ул. Гоголя, д. 1). Масло. Размер: 0,7×2 м. 1949 г. Храм в настоящее время не сохранился, фотография с рисунка имеется у автора статьи.

Изображение Аввакума в рост, в иерейской одежде.

5. Картины и рисунки художников и рисовальщиков XIX—XX вв.

Тюменев Илья Федорович (1855—1927). Протопоп Аввакум в Пустозерской тюрьме. Холст, масло. Размер 177,5×250 см. 1888 г. Горьковский областной художественный музей (подарена автором в 1896 г.). Инв. № 972.

Воспроизведение: Нижегородский городской художественный и исторический музей и выставка картин Общества художников исторической живописи. М., 1896, № 87.

Лебедев Клавдий Васильевич (1852—1916), *Богатов Николай Алексеевич* (1854—1935). Боярыня Морозова посещает протопопа Аввакума в темнице (первоначально называлась «Изуверы раскола или боярыня Морозова у протопопа Аввакума»). Время написания, размеры, характер письма и местонахождение неизвестны.

Воспроизведение: В олеографии П. П. Щеглова (Москва), в красках, размером 60×80 см (цензурное разрешение от 18 июня 1889 г.). Главная премия журнала «Развлечение» на 1890 г.

⁶ И. И. Михайловым (родился в 1892 г.) в 20—40-х годах выполнено еще несколько рисунков Аввакума в иконописном стиле, но фамилии заказчиков он не помнит.

Кившенко Алексей Данилович (1851—1895). Никон предлагает новые книги.

Воспроизведение: Альбом. Отечественная история в картинах. Сост. С. Рождественский.

Мясоедов Петр Евгеньевич (1867—1913). Сожжение протопопа Аввакума. Холст, масло. Размер: 302 × 458 см. 1897 г. Академическая выставка 1897 г. в СПб. Музей истории религии и атеизма. Шифр: А-804-IV.

Воспроизведения: Нива, 1898, № 8, стр. 114 (гравюра Шюблера); 1913, № 42, стр. 828 (в красках).

Отзывы: Жизнь, 1897, т. II, № 31—33, стр. 239—240; Театр и искусство, 1897, № 45, стр. 809; Санкт-Петербургские ведомости, 1897, № 324, от 26 ноября; Петербургская газета, 1897, от 7 ноября; Нива, 1898, № 8, стр. 135, 1913; № 42, стр. 840; А. И. Яцмирский. Художник Крайнего Севера (об А. А. Борисове). СПб., 1903, стр. 17; С. Н. Кондаков. Список русских художников. 1914 г.; Новгородский музей, 1928, стр. 19; Русское искусство, 2-я половина 19 века. Под ред. А. И. Леонова. Т. I. М., 1962, стр. 35. См. также: ЦГИАЛ, ф. 789 (имп. Академия художеств), оп. 11, дело № 109 (о П. Е. Мясоедове).

Милорадович Сергей Дмитриевич (1852—1943). Протопоп Аввакум на пути в Даурию. Холст, масло. Размер: 124.5 × 169.5 см. 1898 г. Музей истории религии и атеизма. Шифр: А-800-IV.

Воспроизведение: Иллюстрированный каталог XXVII выставки Товарищества передвижных художественных выставок 1899 г. М., 1899, № 58.

Отзыв: Старообрядческий вестник, 1907, № 1, стр. 26.

Милорадович С. Д. Протопоп Аввакум на пути в Даурию. Бумага, гуашь. Размер 23.5 × 32.7. Эскиз к картине. Литературный музей ИРЛИ.

Милорадович С. Д. Протопоп Аввакум в заключении в башне Братского острога. Холст, масло. Среднего размера. Около 1899 г. Продана неизвестному лицу с передвижной выставки 1899 г. Местонахождение неизвестно. Один из эскизов принадлежал семье художника И. И. Шишкина.

Описана в романе Л. М. Леонова «Скутаревский», М., 1934, стр. 209—210. См. также: Иллюстрированный каталог XXVII выставки. М., 1899, № 111.

Викторов М. Протопоп Аввакум в келье Чудова монастыря обличает иконы нового письма. Рисунок пером, 1902 г.

Воспроизведение: Русский паломник, СПб., 1907, № 12, стр. 189.

Неизвестный рисовальщик. Аввакум в палате у Никона. Четыре рисунка (иллюстрации к стихотворению «Легенда о протопопе Аввакуме»). Столбец. Бумага, акварель. XX в. (начало). ГПБ, F.IV, № 19, 1922 г. Такие же рисунки имеются в Музее истории религии и атеизма (бумага, акварель) и у собирателя старины инженера Васильева (Канада, Монтрель). Имелся еще в собрании А. Е. Бурцева (см.: Мой журнал, 1912, № 5).

Воспроизведение: Исторический сборник «Три века». Под ред. В. В. Калаша. Т. II. М., 1912, стр. 48 («по старинному старообрядческому пергаменному свитку собрания И. Д. Сытина», в красках).

Неизвестный рисовальщик. Настенный лист (лицевое «Житие»), изображающий в центре Аввакума стоящим в рост и по сторонам девять эпизодов из его жизни, сопровождаемые текстами. Рисунок, акварель, XX в. (начало). Принадлежал А. Е. Бурцеву.

Воспроизведения: Всякая всячина. Художественный сборник, издаваемый А. Е. Бурцевым. СПб., 1909, вып. 20, л. 6. Фрагменты лицевого «Жития» воспроизводились во многих бурцевских изданиях.

Неизвестный рисовальщик. Протопоп Аввакум (в темнице). Гравюра на дереве (?). Местонахождение оригинала неизвестно.

Воспроизведение: Старообрядческий вестник, 1907, № 1, стр. 1.

Иванов Сергей Васильевич (1864—1910). Во времена раскола (протопоп Аввакум выступает против новых книг). Рисунок, бумага, акварель. Размер: 29.2 × 40 см. 1908 г. Музей революции (Москва).

Воспроизведение: Наглядные пособия по истории для школ. Изд. 1. Изд. И. Н. Кнебель, Москва, 1910, Хромолитография большого размера.

Отзыв: Солнце России, 1910, № 29, стр. 3.

Вещилон Константин Александрович (1877—1945). Суд над Аввакумом в 1666 г. Холст, масло. Большого размера. 1910 г. С весенней выставки в Академии художеств 1910 г. приобретена М. Е. Синицыным, по заказу которого и писалась. Местонахождение в настоящее время неизвестно.

Воспроизведения: Солнце России, 1910, № 8, стр. 6; Нива, 1910, № 43, стр. 740; 1917, № 4, стр. 1 (этуд).

Отзывы: Ник. Брешко-Брешковский. Петербургская газета, 1910; Нива, 1910, стр. 760; Церковь, 1910, № 16, стр. 410—411; Церковь, 1912, № 2, стр. 41 (отзыв Ф. Е. Мельникова).

Вещилов К. А. Суд над Аввакумом. Эскиз одноименной картины. Холст, масло. Размер: 47 × 73 см. Музей истории религии и атеизма. Шифр: А-5289-IV.

Отличается от картины иной расстановкой персонажей и количеством их, несколько по-другому изображены Аввакум и другие лица.

К. А. Вещиловым в 1916 г. готовилась также большая по размеру картина «Сожжение протоппа Аввакума», создававшаяся по заказу петербургского богача старообрядца Максима Екимовича Сеницына. Картина не была закончена. Этюды, эскизы и наброски находились в собрании М. Е. Сеницына (Петроград, Песочная ул., д. 29). Сообщила в 1955 г. Ф. Г. Шилов. См. также: Ф. Шилов. Записки старого книжника. М., 1959, стр. 22.

Пичугин З. Сожжение протоппа Аввакума (переделка картины П. Е. Мясоедова). В левом верхнем углу, в кругу, оригинальное погрудное изображение протоппа Аввакума. Рисунок.

Воспроизведение: Всеобщий русский календарь на 1907 г. Изд. И. Д. Сытина, М., 1907, стр. 9.

Неизвестный рисовальщик. Протопп Аввакум. Рисунок, написанный в старинной манере. Бумага, гуашь. Местонахождение неизвестно. Фотография имеется в Музее истории религии и атеизма. Отдел фондов, ф. 128-IV.

Воспроизведение: Старообрядческий учебник по закону божию, ч. 4. Составил И. П. Волощук. СПб., 1910, стр. 83.

Соколов-Северский. Протопп Аввакум на костре. Рисунок пером.

Воспроизведение: Всероссийский старообрядческий календарь на 1910 г. Изд. «Свет и жизнь», М., 1910, стр. 1.

Отзыв: Церковь, 1910, № 3, стр. 91.

Степанов И. Протопп Аввакум. Рисунок, акварель.

Воспроизведение: К. Валишевский. Первые Романовы. Изд. «Современные проблемы», М., 1911, на обложке.

Довольно грубая переделка изображения Аввакума с картины К. А. Вещилова.

Мальшев Михаил Егорович. Два рисунка: 1) Суд над двоеперстием; 2) Убежденный стратотерпец (сожжение Аввакума).

Воспроизведение: Вл. Череванский. Творчество русской силы. Историческая монография, часть первая. Государственная типография. Без указания выходных данных (около 1911—1913 гг.), стр. 88 (вклейка к стр. 90).

Мальшев Василий Григорьевич. Казнь старообрядцев в XVII в. (Сожжение Аввакума и др.). Рисунок, бумага, акварель. Имелся в собрании А. Е. Бурцева.

Воспроизведение: Записки библиофила. Художественно-библиографический сборник А. Е. Бурцева, вып. 8, СПб., 1912. Приложение: Альбом рисунков из русской старины и старообрядчества из собрания А. Е. Бурцева, л. 19.

Мальшев В. Г. Отправка старообрядцев в заключение в монастырь в XVII в. (протоппа Аввакума и др.). Рисунок, бумага, акварель. Имелся в собрании А. Е. Бурцева.

Воспроизведение: Записки библиофила. Художественно-библиографический сборник А. Е. Бурцева. Приложение: Альбом рисунков из русской старины и старообрядчества из собрания А. Е. Бурцева, вып. 8. СПб., 1912, л. 17.

Шергин Борис Викторович. Протопп Аввакум на костре. Рисунок. Бумага, акварель. Размер: 11 × 26,5 см. 1914 г. У В. И. Мальшева.

Аввакум, привязанный к столбу, с поднятой рукой в двуперстном сложении, в другой, привязанной к столбу руке, лестовка.

По словам Б. В. Шергина, рисунок делался для старообрядческого календаря и воспроизведен на обложке одного из них на 1917 г.

Шергин Б. В. Сожжение протоппа Аввакума. Рисунок. Картон, сангина, гуашь. Размер: около 50 × 60 см. 1917 г. См.: Каталог художественной выставки «Русский Север», Архангельск, 1917, стр. 9. С выставки был приобретен в с. Усть-Цильму Коми АССР. В конце 20-х годов находился у наставника А. О. Остахова в с. Зажное (Пижма). Местонахождение в настоящее время неизвестно.

На переднем плане Аввакум на костре, привязанный к столбу, на фоне северного пейзажа.

Неизвестный рисовальщик. Сожжение Аввакума и его единомышленников в Пустозерске. Миниатюра 10-х годов, исполненная в старинной манере. Бумага, акварель. Размер: 20 × 22,5 см. Заметно влияние картины П. Е. Мясоедова. Не является ли работой Б. В. Шергина? Музей истории религии и атеизма. Шифр: Б-4569-IV.

Изображены Аввакум, Епифаний, Лазарь и Федор на костре, привязанные к столбам, в левой части стрельцы во главе с воеводой.

Неизвестный рисовальщик. Протопоп Аввакум. Рисунок. Бумага, акварель. Размер: 17,8 × 26,2 см. XX в. (10-е годы). У В. И. Малышева.

Изображение поколенное, с высоко поднятой вверх правой рукой, с двуперстным сложением пальцев, левая рука на уровне пояса поддерживает раскрытую книгу.

Фридберг К. Н. Три рисунка пером: 1) Аввакум защищает мать от пьяного отца; 2) Анастасия Марковна не дает отцу бить Аввакума; 3) Ребенок Аввакум в Григорове. 1918 г.

Воспроизведение: А. Алтаев и Феличе. Детство знаменитых людей, ч. II. Друзья свободы, ученые, вероучители. Изд. Сытина, М., 1918, стр. 213, 216, 224.

Богащенко Яков Алексеевич (1880—1941). Образ Аввакума протопопа, огнем горящего. Фанера, гуашь. В медном окладе. Размер: 18 × 40 см. 1919 г. Принадлежит Капустинной Клавдии Артемьевне (Москва, Рогожский поселок). Увеличенная копия (1,5 × 2 м) была сделана в 20-х годах XX в. для епископа Геронтия Лакомкина (холст, масло). Местонахождение картины неизвестно.

Воспроизведение: Русский голос (Лодзь), 1962, № 9, стр. 6.

Лапшин Николай Николаевич. Протопоп Аввакум. Рисунок пером. Карикатура на «театрального Аввакума» в пьесе В. Ф. Боцяновского «Патриарх Никон». Пгр., 1923 (на исполнителя роли Аввакума артиста И. К. Самарина-Эльского).

Воспроизведение: Жизнь искусства, 1923, № 2, стр. 7.

Неизвестный рисовальщик. Суд над Аввакумом. Бумага, акварель. Театральный плакат (большого размера), изготовленный к представлению пьесы В. Ф. Боцяновского «Патриарх Никон» на сцене Житомирского городского театра в 1924 г. Имелся в 1937 г. у В. Ф. Боцяновского.

Тихомиров Ф. И. Сожжение Аввакума. Рисунок, акварель.

Воспроизведение: на футляре книги «Житие протопопа Аввакума, им самим написанное, и другие его сочинения» (изд. «Academia», М.—Л., 1934).

Ремизов Алексей Михайлович (1877—1957). Житие протопопа Аввакума, переписанное и иллюстрированное А. М. Ремизовым. 30-е годы. Принадлежало до 1941 г. семье Артура Лурье (Париж), местонахождение в настоящее время неизвестно.

Неизвестный рисовальщик. Боярыня Морозова посещает протопопа Аввакума в темнице. Фанера, масло. Размер: около 40 × 60 см. 30-е годы XX в. У наследников Фаддеева Порфирия Федоровича (Рига).

Несколько переработанная копия с картины Лебедева и Богатова.

Быкодоров Семен Терентьевич. Сожжение протопопа Аввакума. Холст, масло. Размер: 50 × 60 см. 1948 г. У наследников Фаддеева Порфирия Федоровича (Рига).

Бреннерт Владимир Львович. Увещание протопопа Аввакума Симоном Полоцким и Артамоном Матвеевым в Чудовом монастыре. Холст, масло. Размер: 35 × 45 см. 1949 г. Эскиз к неосуществленной картине. У В. И. Малышева.

Сайбатов Хайдар Гузаирович. Протопоп Аввакум в Пустозерском остроге. Набросок к эскизу. Бумага, акварель. Размер: 27 × 28 см. 1951 г. Литературный музей ИРЛИ.

Изображение Аввакума в темнице, за писанием своих произведений.

Сайбатов Х. Г. Протопоп Аввакум в Пустозерском остроге. Рисунок, бумага, перо. Размер: 18,5 × 26,5 см. 1953 г. Эскиз к неосуществленной картине. У В. И. Малышева.

Воспроизведение: Русский голос (Лодзь), 1965, № 12, стр. 5.

Сайбатов Х. Г. Протопоп Аввакум в Пустозерском остроге. Два первоначальных наброска к эскизу. Бумага, один карандашом, другой чернилами (тушь, перо). Размеры: 20 × 21 см. 1952 г. Литературный музей ИРЛИ.

Изображение Аввакума в темнице, за столом с книгами, в задумчивой позе, в открытую дверь видны ограда темницы и стоящий у двери стрелец с бердышем, залюбовавшийся перелетом стаи птиц.

Двинянинов Борис Николаевич. Протопоп Аввакум. Бумага, тушь. Размер: 25 × 50 см. 1957 г. У В. И. Малышева.

Изображение Аввакума на фоне солнечного затмения.

Телингатер Соломон Бенедиктович. Протопоп Аввакум. Рисунок, бумага, тушь. Размер: 10 × 12,8 см. 1960 г. Оригинал у художника. Фронтиспис книги «Житие протопопа Аввакума, им самим написанное, и другие его сочинения». М., 1960 г.

Воспроизведение: указанная книга (фронтиспис).

На конкурсе Гослитиздата в 1961 г. оформление книги удостоено второй премии (серебряная медаль) за рисунок 1960 г.

Телингатер С. Б. Протопоп Аввакум. Рисунок, бумага, тушь. Размер: 10 × 12,8 см. 1960 г. Оригинал у художника. Первоначальный вариант фронтисписа книги: Житие протопопа Аввакума. . ., М., 1960.

Воспроизведение: Русский голос, 1962, № 10, стр. 5.

Телингатер С. Б. Протопоп Аввакум за писанием грамоток. Рисунок, бумага, тушь. Размер: 10 × 12,8 см. 1960 г. Оригинал у художника. Увеличенное авторское повторение (тушь, размер 30 × 45 см, 1964 г.) имеется в литературном музее ИРЛИ. Вариант рисунка для фронтисписа указанной выше книги.

Воспроизведение: С. Б. Телингатер, художник книги. Каталог выставки. Моск. отд. Союза писателей РСФСР, Центральный дом литераторов, М., 1963, стр. 17.

Движняинов Б. Н. «Корабль Аввакумов» (Иллюстрация к «видению» Аввакумом трех кораблей). Рисунок. Бумага, тушь и цветные карандаши. Размер: 20 × 27,5 см. 1960 г. Литературный музей ИРЛИ.

Изображен цветистый парусник, плывущий по волнам.

Куприянова Елизавета Николаевна. Протопоп Аввакум. Скульптура. Дерево. Размер: 5,5 × 13,5 см. 1961 г. У В. И. Малышева.

Воспроизведение: Русский голос, 1963, № 3—4, стр. 12.

Чирков Игнатий Евстигнеевич. Боярыня Морозова посещает Аввакума в темнице. Холст, масло. 1964 г. Старообрядческая архиепископия Московская и всяя Руси (Москва, Рогожский поселок, д. 29).

Переделка известной картины К. В. Лебедева и Н. А. Богатова.

Глазунов Илья Сергеевич. Протопоп Аввакум. Рисунок.

Воспроизведение: Огонек, 1965, № 6, стр. 15.

Иванов Герасим Петрович. Протопоп Аввакум. Холст, масло. Размер: 72 × 110 см. 1965 г. Эскиз к подготавливаемой картине.

Изображен стоящим у стола, перстом правой руки упиравшись в раскрытую книгу, с развернутым свитком в левой руке.

Рыжов Лев Михайлович. Сожжение протопопа Аввакума. Фанера, масло. Размер: 63 × 81 см. 1966 г. Архиепископия Московская и всяя Руси (Москва, Рогожский поселок, д. 29).

Изображен по пояс в огне, с поднятой правой рукой с крестным знаменем, внизу, справа от Аввакума, народ и стрельцы на фоне северного пейзажа с церковью.

6. Рисунки места сожжения протопопа Аввакума в Пустозерске

Ивлев Николай Васильевич (1835—1866). Крест на месте сожжения Аввакума. Рисунок пером.

Воспроизведение: Иллюстрация, 1863, № 253, от 17 января, стр. 36.

Писахов Степан Григорьевич (1879—1960). Место сожжения протопопа Аввакума в Пустозерске. Холст, масло. Размер: 30 × 50 см. 1911 г. Государственный Литературный музей.

А. С. ДЕМИН

Наблюдения над пейзажем в Житии протопопа Аввакума

Сибирские пейзажи¹ Аввакума неизменно привлекают внимание со времени открытия Жития. О них писали почти все исследователи этого произведения, какова бы ни была их главная тема. Природа у Аввакума, несомненно, заслуживает пристального рассмотрения. Однако еще рано говорить о всестороннем исследовании пейзажей даже одного древнерусского писателя. Задача оказывается очень широкой: и потому, что изображение природы тесно связано с изображением интерьера, города и вообще мира, окружающего человека; и потому, что возникают вопросы специфические, не характерные для проблемы изображения только человека. Специфическим вопросом изучения является, например, изображение пространства и перспективы. В искусствоведении этот вопрос изучен больше, чем в литературоведении.² В литературоведении же он, пожалуй, даже не поставлен. Ясно, что необходимы наблюдения пока над какими-то отдельными сторонами пейзажей Аввакума. В данной статье мы скажем об одной из них — о том, как Аввакуму удастся создать впечатление громадного пространства, хотя он описывает только часть берега Ангары и Байкала.

Как ни странно, но, когда «огнепальный» протопоп начинает описывать природу, его рассказ превращается в перечень. Так о природе он пишет всю жизнь, — не только в Житии, но и в других сочинениях, написанных и до, и после Жития.³ Своеобразие Аввакума, как известно, многим обязано стилю деловой письменности. И на этот раз он, несомненно, использует выразительные возможности предметных перечней. Перечни как литературное средство — интересная тема специального исследования. Главным образом благодаря им аввакумовские пейзажи, интерьер, описание обстановки в определенной степени становятся объемными.

Нетрудно заметить, что природу Аввакум описывает строго по частям ландшафта («ландшафт» в широком смысле слова). По частям ландшафта группируются перечни. Не перемешиваясь, отдельно перечисляются разные звери, отдельно растения, отдельно птицы, отдельно рыбы, отдельно виды скал и т. д. Природа у Аввакума расчленена так, что, казалось бы, цельная ее картина невозможна. Однако перечни — особый способ опи-

¹ Под пейзажем мы понимаем изображение какой-либо местности, имеющее относительно самостоятельную эстетическую ценность.

² Из новейших работ см., например: Л. Ф. Жегин, Некоторые пространственные формы в древнерусской живописи. — В кн.: Древнерусское искусство. XVII в. М., 1964, стр. 175—214.

³ Наиболее крупные описания природы в сочинениях Аввакума см. в кн.: Памятники истории старообрядчества XVII в., кн. 1, вып. 1 (РИБ, т. 39, л., 1927, табл. 22, 42, 46, 232—233 (Житие), 286 (Книга бесед), 524 (Книга толкований), 593 (Книга обличий), 666—667 (О сотворении мира)) (далее: Памятники...); Житие протопопа Аввакума, им самим написанное, и другие его сочинения. М., 1960, стр. 266, 268, 271—272 (Послание Симеону, Ксении Ивановне и Александре Григорьевне).

сания. В них больше подразумевается, чем вводится в изложение. Когда Аввакум пишет, например, что на горах у Ангары «гуляют звери многие дикие: козы и олени, и [и] зубри, и лоси, и кабаны, волки, бараны дикие, — во очию нашу; а взять нельзя»,⁴ то прежде всего подразумевается одновременность существования всех зверей в одном месте. За каждым элементом перечня — в данном случае за каждым зверем — предполагается какой-то «минимум» пространства, довольно большой, так как Аввакум описывает не Ноев ковчег, переполненный животными, а мир, свободно ими населенный. Части ландшафта состояются из пространственных единиц. Чем больше перечень, тем шире кажется пространство.⁵

Пространственный эффект перечней замечается в Житии и в описаниях интерьера, если даже говорится о совершенно темной «полатке», вкопанной в землю, куда бросили Аввакума. Достаточно Аввакуму сказать, что никто к нему не приходил, «только мыши, и тараканы, и сверчки кричат, и блох довольно»,⁶ и уже можно представить пол и стены темницы и узника в ней.

Природу Аввакум представляет обозреваемой как бы с вершины некоего конуса. Объем подобного конуса может увеличиваться почти до бесконечности, и в этом одна из особенностей Аввакума. Ощущение высоты конуса создается наложением в описании ландшафтных групп разного пространственного уровня — от рыб в озере и комаров над болотом до птиц, парящих над горами. В самой вершине конуса находится, разумеется, бог. Недаром все пейзажи Аввакума заканчиваются напоминаниями о боге, «призирающем» сверху на мир.⁷ Основание конуса, т. е. поверхность обозреваемого мира, расширяется тоже почти беспредельно, так как Аввакум постоянно напоминает, что представленная картина является только частью тех 20 тысяч верст, которые он «волочился», лишь частью земли вообще, только частью всей «бездны» мира. Каждое описание природы служит поводом к генерализации и заключается выводом — всегда с обобщающим словом «все» — о всей природе в целом: «А все то у Христа-тово-света наделано для человеков...», «Вся бо та увиди и настрой благий божия нас ради человек...» и т. п. Аввакум словно ясно видит перед собой ту или иную местность, но «боковым зрением» охватывает всю природу.⁸

Впечатление громадности пространства поддерживается еще тем, что в сибирские пейзажи Аввакума вписан человек. Фигурка его кажется очень маленькой. Окружающие его детали ландшафта, даже самые мелкие, предстают увеличенными: луковицы растений необычно большие, рыбы невиданно крупные, лед чрезвычайно толстый и т. д. Человек ставится рядом с колоссальным каменным утесом или великой горой льда. Он находится как бы в середине громадного пространства, иногда под сияющим звездами небом, и сравнивается с червем, с угасающей искрой... В сибирских пейзажах два Аввакума: один — крупным планом, рядом

⁴ Памятники..., стлб. 22.

⁵ Нельзя ли провести параллель между пространственной функцией системы перечней в литературе и ролью системы планов, кулис в изобразительном искусстве XVI—XVII вв.?

⁶ Памятники..., стлб. 16.

⁷ Ср. изображение бога и ангелов в верхнем углу икон и миниатюр, особенно распространявшееся в XVII в.

⁸ Памятники..., стлб. 42; Житие протопопа Аввакума, стр. 272. Ср. «установку на всеохват» в изображении природы на фресках и иконах XVII в., когда художник «хочет показать сразу все». — См.: Б. В. Михайловский, Б. И. Пуришев. Очерки истории древнерусской монументальной живописи со второй половины XIV до начала XVIII в. М.—Л., 1941, стр. 120.

с пейзажем; другой, миниатюрный, в самом пейзаже, затерянный в дебрях непроходимых.⁹

Однако благодаря второму, «маленькому» Аввакуму в описания природы вносятся разрозненные элементы перспективы. Он показан всматривающимся в те или иные детали. Небольшое сравнение — и деталь подмечена в перспективном удалении, когда подробности красок и форм сливаются: «утес каменной, яко стена стоит, и поглядеть — заломя голову», «птиц зело много, гусей и лебедей, — по морю, яко снег, плавают».¹⁰ Животные группируются в перечнях Аввакума не столько по степени промысловой ценности или распространенности, сколько по приблизительному сходству издали: гуси с утками, вороны с галками, пеликаны с лебедями, осетры с тайменями и стерлядями, а омули с сигами, козы с оленями, изюбрями и лосями, кабаны с волками и баранами и пр. Видение мира в перспективе оказывает влияние на композицию рассказа.

Особенно заметно такое влияние, когда части ландшафтов Аввакум перечисляет в той последовательности, в какой он мог их видеть. Рассказывая об ангарской природе, Аввакум сначала описывает горы, прежде всего бросающиеся в глаза человеку, высаженному на берег. Затем перечисляются животные в том порядке, в каком могут быть замечены «бредущим» человеком: змеи, потом пролетающие птицы и в конце рассказа звери, не заметные сразу, прячущиеся в лесу.

В байкальском пейзаже описание делает «петлю» вместе с путешественником, который с берега Байкала поднялся на гору и, обзрев окрестности, вернулся к озеру, к виденной издали снежной пелене птиц. При этом то, что Аввакум видел на горах, тоже перечисляется именно в том порядке, в каком можно рассмотреть причудливые каменные россыпи, постепенно приближаясь к ним и входя через «врата» во «двор»: каменные «полатки и повалуши, врата и столпы, ограда каменная и дворы», и травы во «дворах»...¹¹

Элементы перспективы и косвенного ее отражения встречаются только в сибирских пейзажах Аввакума, очевидцем которых он был. Из «библейских» пейзажей лишь в изображении Вавилона, явной параллели Боровска («но бог дал дома Вавилон, в Боровске пещь халдейская»¹²), можно отметить отражение точки зрения приближающегося наблюдателя. Видны сначала «верхи» теремов и палат, затем городские стены и «преграды», потом мощные пути, затем наблюдатель видит сады и зверей в садах и, наконец, вдыхает благоухание садовых цветов и трав.

Таким образом, в пейзажах Аввакума выражаются два принципа изображения пространства. Главенствует принцип «божественного» конуса, расширяющегося откуда-то с небес на землю. В этом проявляется религиозное мировоззрение Аввакума. Но одновременно в Житии формируется выражение другого конуса, «земного», — конуса реальной перспективы от «взирающего» человека. Аввакум, очевидно, не стремился изображать пространство по какому-либо одному принципу. Для него был важен конечный результат — передать впечатление громадности, необъятности сибирской природы. В предлагаемой статье мы старались показать, как это ему удалось.

Однако громадность пространства у Аввакума не самоцель, а важная сторона, но все-таки одна из сторон изображения природы величественной. Природа у Аввакума величественна своей независимостью от человека и противоречивостью сторон. Разбор этого — особая тема. Ограни-

⁹ Ср. подобное явление на одноличных иконах святых XVII в.

¹⁰ Памятники... , табл. 22, 42.

¹¹ Там же, табл. 42.

¹² Там же, табл. 286.

чимся лишь одним примером. Особенность сибирских пейзажей заключается в том, что они не однотонны, природа в них не только «хорошая» или «плохая». Человек может быть обласкан ее обилием и «домашностью» и одновременно утрачен ее суровостью. Иногда одна и та же деталь в Житии объединяет оба впечатления. Так, каменные россыпи на байкальских горах Аввакум описывает понятиями древнерусского жилища или усадьбы («полатки», «врата», «дворы» и пр.). Упоминания о луке и чесноке, растущем там, как бы напоминают об огороде. Но следующая деталь, казалось бы усиливающая приветливую «домашность» природы, — «травы красныя, и цветные, и благовонны гораздо», которыми заросли «дворы» — нарушает иллюзию. Дворы, заросшие травой, — символ безлюдья и пустынности — сразу напоминают о том, где Аввакум находится. Сложна по смыслу и следующая деталь — сравнение птиц, плавающих по озеру, со снегом: оно напоминает о белоснежном домашнем выводке на пруду и одновременно о безлюдной заснеженной равнине.

Еще, вероятно, нельзя четко определить место аввакумовских пейзажей в русской литературе и искусстве XVI—XVII вв. Необходимы общая классификация того, как изображали природу в Древней Руси, и обширные историко-этнографические разыскания по этой теме. Поэтому наблюдения, излагаемые ниже, в заключение нашей заметки, имеют предварительный характер. Они лишь вводят в новое исследование, без которого невозможна верная оценка Аввакума-пейзажиста.

В русской литературе XVI—XVII вв. можно выделить две темы изображений природы. Одна тема, так сказать, фенологическая, с центром внимания на изображении времен года, времени суток и погоды,¹³ причем преимущественно в местах обжитых (например, изображения весны в Повести Катырева-Ростовского и Есиповской летописи, изображения лета, дня и вечера в стихотворениях Симеона Полоцкого и пр.). Другая тема — ландшафтная, в которую включаются описания рая и земли, только что сотворенной богом; земель неведомых, населенных неизвестными народами; земель диких, пустынь и вообще безлюдных «дебрей». Конечно, между обеими темами много точек соприкосновения (см., например, описания бурь и гроз над «дебрями» в житиях или сценку осенней ночи в «дебри» из Повести о начале Москвы). Пейзажи Аввакума, несомненно, посвящены второй теме.

На эту тему, как, впрочем, и на первую, существует много нелитературных описаний природы, в которых пространство только декларируется, но не изображается. И очень немногих описаний, где чувствуется пространство и живые черты природы. Они встречаются довольно часто в житиях и хождениях XVII в., но их еще требуется собрать, особенно по множеству неизданных северных житий XVII в. Предварительные наблюдения показывают, что описания природы в этих жанрах, пожалуй, несравнимы с мощной аввакумовской природой. «Пустыни» и «дебри», страшные и не страшные, описываемые в житиях и хождениях, в общем как-то камерны и опрятны по сравнению с аввакумовскими.¹⁴

¹³ Известна, например, работа о ряде пейзажей этой темы: А. Б. Никольская. К вопросу о пейзаже в древнерусской литературе. (Несколько описаний весны). — В кн.: Сборник статей в честь А. И. Соболевского. Л., 1928, стр. 433—439.

¹⁴ Ср., например, изображения небольших «пустынь» в лицевых житиях, иконописных подлинниках и пр.: Иоанн Предтеча перед густой зеленой чащей с белым зайчиком, притаившимся у стволов (Сийское евангелие. БАН, собр. Археографической комиссии, № 339, л. 76 об. См. также лл. 199, 799, 800); Варлаам в пустыне, напоминающей светлую поляну (В. Успенский, С. Писарев. Лицевое житие преп. Иоасафа, царевича Индийского. СПб., 1908, стр. 22); преп. Зосима в не очень широкой пустыне (Н. В. Покровский. Сийский иконописный подлинник, вып. 2.

В результате можно указать лишь на несколько произведений XVI—XVII вв., где описания природы по производимому впечатлению отчасти приближаются к аввакумовским. В их составе при этом важную роль играют перечни. Это описание природы, окружающей усадьбу, в 12-м наказании митрополита Даниила,¹⁵ описание пустыни в Повести о царевиче Дмитрие С. И. Шаховского,¹⁶ описание Сибирской земли в Строгановской летописи¹⁷ и описание природы вокруг некоей усадьбы в сатирическом Сказании о роскошном житии и веселии.¹⁸ При всем различии пейзажей (кроме описаний Даниила и Шаховского, остальные более плоскостны) у них есть общая черта. Природа описывается для того, чтобы показать, что существует мир, где социальную жизнь людей можно построить заново, лучше прежней. Поучение Даниила зовет человека «прохлажаться» от суеты и разврата, повесть Шаховского — «избежать от печали» и «мятежей» Смуты, Житие Аввакума — «упокоиться» от никоиан, Строгановская летопись — заселить богатый край. Сказание же о роскошном житии и веселии посмеивается над этой мечтой: нет такой земли, где все готово для сытой и беззаботной жизни каждому, кто бы ни приехал. Таким образом, пейзажи Аввакума не стоят в литературе особняком. Наблюдения над отдельными, частными их элементами вводят в широкий круг стилистических проблем литературы и искусства.

СПб., 1896, стр. 103, 104); Лесные деревья, окружающие стены монастыря, за которыми стоит Сергей Радонежский, и играющие у стен животные с их замкнуто-круговым движением (М. Владимиров, Г. П. Георгиевский. Древнерусская миниатюра. Academia, 1933, № 79). Иногда в одном и том же сборнике характер «пустыни» может резко меняться. Оставаясь в общем небольшой, пустыня то сумрачно-таинственна, то светла и тиха, то с реалистической передачей разных видов деревьев — хвойных и лиственных, с характерным наклоном их верхушек и ветвей (Лицевой сборник житий. БАН, 34.3.27, лл. 41, 66, 95). В связи с «житийными» пустынями, может быть, не лишне упомянуть многочисленные гравюры, изображающие местности вокруг монастырей.

¹⁵ В. Жмакин. Митрополит Даниил и его сочинения. М., 1881, Приложения, стр. 25—26.

¹⁶ Памятники древней русской письменности, относящиеся к Смутному времени (РИБ, т. 13, изд. 2, СПб., 1909, стлб. 839—842).

¹⁷ Сибирские летописи. СПб., 1907, стр. 59—60.

¹⁸ Русская демократическая сатира XVII в. Подготовка текстов, статья и комментарии В. П. Адриановой-Перетц. М.—Л., 1954 (серия «Литературные памятники»), стр. 39—42.

Стремление показать мир природы, громадный и беспредельный, можно, по-видимому, заметить и в некоторых памятниках русского искусства XVII в. Например, если в первую треть XVII в. пейзаж на иконах «Иоани Предтеча в пустыне» производит впечатление «лирического отступления» (см.: А. Федоров-Давыдов. Из истории древнерусского искусства. — Искусство, 1940, № 5, стр. 92), то в последнюю четверть XVII в. за фигурой святого виден бесконечный лес из слившихся «пейзажных» клейм, который ободить можно целую жизнь (см.: В. И. Антонова, Н. Е. Мневя. Каталог древнерусской живописи XI—начала XVIII в., т. 2. М., 1963, стр. 472—473, № 997; Древние иконы старообрядческого кафедрального покровского собора при Рогожском кладбище в Москве. М., 1956, стр. 117, № 46).

Величественный пейзаж не «паркового» характера встречается в скромных рисунках пером сборной житийной рукописи конца XVII—начала XVIII в. (БАН, собр. Плюшкина, № 103). Иллюстрировано только житие Кирилла Белоозерского, причем все пять рисунков посвящены одному и тому же сюжету: явление богородицы Кириллу, которая указывает на громадящийся лес. В нем, за горами и за озером, будет основан монастырь, который, впрочем, уже виден (лл. 174 об., 190, 192, 258, 259 об.). Наиболее удачен третий рисунок, где сплошные лесные купы, перерезаемые по диагоналям цепями овальных крутых гор и видимые как бы далеко сверху, все повторяются и повторяются до верхнего края листа. Создается впечатление громадного лесного массива с сильно повышенным горизонтом, словно нависшим над наблюдателем. Все рисунки вклеены в рукопись и написаны другими чернилами, нежели текст жития. Судя по характеру штриховки гор, куп деревьев и складок одежд, они, возможно, перерисованы с какой-то гравюры (у Д. Ровинского и А. А. Сидорова о такой гравюре не упоминается).

В. Г. ПУЦКО

Благоразумный разбойник в апокрифической литературе и древнерусском изобразительном искусстве

I

Апокрифические сказания пользовались большой популярностью на Руси. Несмотря на то, что церковь упорно отказывалась их признать, несмотря на то, что против них не прекращались гонения, апокрифы все же распространялись. Они неудержимо проникали в церковную литературу, их сюжеты воспроизводили на миниатюрах, украшавших книги, писали на иконах. Апокрифические сюжеты оживляли сухой канон, внося в него яркие краски и живые чувства. Одним из ярких примеров такого отражения апокрифического сюжета в живописи могут служить иконописные изображения Благоразумного разбойника, прослеживаемые в русской станковой живописи на протяжении нескольких столетий.

Сказания о Благоразумном разбойнике дошли до нас в составе четырех апокрифов в славянском и славяно-русском переводах и одного в греческом оригинале. Это по существу небольшие эпизоды из жизни этого персонажа, возникшие в апокрифической литературе частично с использованием сюжетов Священного писания, но иногда и независимо от последнего.

В апокрифическом «Исправлении о двою разбойнику»¹ рассказывается о бегстве Иосифа с богородицей и младенцем Христом в Египет, предпринятом в связи с опасением преследований со стороны иудейского царя Ирода. На пути в Египет путники попадают в руки двух разбойников. У одного из этих разбойников жена не может из-за болезни груди кормить своего ребенка, и разбойник передает ребенка для кормления богородице, которая вскармливает его в течение шести дней. За это время поправляется жена разбойника, и богородицу с Иосифом и младенцем Христом отпускают на свободу.² Впоследствии этот ребенок и сын другого разбойника тоже стали «якоже оци их», т. е. разбойниками. Когда их привели на суд к Пилату, он приказал их распять по обе стороны Христа. Уже вися на кресте, Благоразумный разбойник, оказавшийся тем самым младенцем, которого вскармила богородица, уверовав в божественное происхождение распятого на другом кресте Христа, обращается к последнему со словами: «Помяни мя, Господи, егда приидеши во царствии своем». Другой разбойник «не лепо глаголаше». Заканчивается

¹ Сборники апокрифов: БАН, 13.4.10, собр. П. А. Сырку, № 46, XVII в., лл. 54 об.—56; БАН, 13.2.25, собр. А. И. Яцимирского, XVI в., лл. 11—12; ГПБ, собр. И. М. Михайловского, Q 515, XVIII в., лл. 25—26 об.

² Иногда даже «с дарми велицемы».

апокриф сообщением, что этот разбойник «ниспаде ада», а Благоразумный разбойник «вниде в рай».

Другой апокриф — «Слово о кресте честном и о двою кресту разбойничю. Избрание Григория Богословца», дошедший в сербской рукописи XV в., излагает мнимую историю о деревьях, из которых были сооружены кресты для распятия. Дерево, послужившее материалом для креста, на котором был распят Благоразумный разбойник, связывается с историей райского дерева, которое будто бы уплыло из рая по реке Тигру, а затем сыграло немалую роль в жизни библейского праведника Лота.

К этой группе тесно примыкает апокрифическое Евангелие Никодима, где также содержится рассказ о том, как «един от обещания иудейских именем Гевеста»³ обратился к Христу со словами: «Аще ты еси Исус Христос, да спаси себе и нас». Тогда другой из распятых разбойников по имени Дизмас стал порицать произнесшего это и сказал, что они оба достойны наказания, Христос же не сделал никакого зла. И, обратившись к Христу, произнес: «Помяни мя, Спасе, егда приидеши в царствии си», на что последовал ответ Христа, в котором этому разбойнику было обещано пребывание в раю. Приведенный здесь эпизод содержится также и в каноническом Евангелии от Луки, но там он излагается весьма сухо и предельно кратко.⁴ Этот эпизод из Евангелия Никодима оказывается целиком перенесенным в хронографические сборники под названием «О распятии Господа».⁵ Все три рассмотренных здесь переводных апокрифа прямого и непосредственного отражения в композициях древнерусского изобразительного искусства не получили. Иконописные композиции «Распятия» скорее всего отражают сказание канонического Евангелия, а не апокрифического.⁶

Среди апокрифов, сюжеты которых воспроизводились в станковой живописи, следует назвать «Слово Евсевия, епископа Александрийского»,⁷

³ Сборник XVI—XVII вв. ГПБ, собр. Солов., № 854, лл. 17—39. См.: И. Я. Порфирьев. Апокрифические сказания о новозаветных лицах и событиях по рукописям Соловецкой библиотеки. СПб., 1890, стр. 175.

⁴ Лука, гл. XXIII, стлб. 39—43; В евангелиях Матфея и Марка содержатся лишь упоминания о распятии вместе с Христом разбойников (Мф., гл. XXVII, стлб. 38; Мр., гл. XV, стлб. 27).

⁵ БАН, 31.4.2. Хронографический сборник, содержащий Хронограф. редакцию 1617 г. См.: Исторические сборники XV—XVIII вв. Описание рукописного отдела Библиотеки АН СССР, т. 3, вып. 2, М.—Л., 1965, стр. 24.

⁶ Например, композиция «Шествие на Голгофу» Новгородской школы конца XV—начала XVI в. в Новгородском музее. Икона свидетельствует о том, что к XV в. в русской живописи уже установился тот иконографический тип Благоразумного разбойника, который впоследствии стал традиционным, т. е. Благоразумный разбойник отличался от изображаемого в этой композиции другого разбойника тем, что писался с небольшой темной бородой (см.: В. Н. Лазарев. Искусство Новгорода. Изд. «Искусство», М.—Л., 1947, табл. 121; История русского искусства, т. II. Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 256, 260; «Несение креста» в росписи шатра сени над «ризой господней» в Успенском соборе Московского Кремля. 1627 г. — В кн.: История русского искусства, т. IV. Изд. АН СССР, М., 1959, стр. 355, илл. на стр. 356. «Распятие» на двухсторонней табличке Новгородской школы второй половины XV в. из собр. Гос. Третьяковской галереи (№ 14428), где разбойник изображен распятым на кресте, с лицом, обращенным к Христу, которым ему было обещано пребывание в небесном царстве. — См.: Н. Покровский. Евангелие в памятниках иконографии. СПб., 1892, стр. 314—385; G. Millet. Recherches sur l'icongraphie de l'évangile aux XIV, XV et XVI siècles... Paris, 1916, pp. LII—LV, 396—460; L. Ouspensky und W. Lossky. Der Sinn der Ikonen. Bern und Olten, 1952; В. И. Антонова, Н. Е. Мнев. Каталог древнерусской живописи. Опыт историко-художественной классификации. Т. I. Изд. «Искусство», М., 1963, № 92.

⁷ Иногда носит также название: «Святого Евсевия Самосадского епископа о вшествии Иоанна предтечи во ад» (например, рукопись XVIII в.: БАН, 16.3.3, л. 224 об. (гл. 122)).

«О вшествии Иоанна Предтечи во ад»,⁸ а также рифмованный диалог «Илии и разбойника в раю» (Διάλογος ἐν ᾧ εἰσάγεται Ἰλίας καὶ ληστής ἐν τῷ παραδείσῳ διαλεγόμενοι).⁹

Впрочем, переведен ли был последний апокриф на славянский или русский язык пока остается невыясненным. Поэтому мы можем уверенно говорить как об апокрифе, получившем отражение в изобразительном искусстве, лишь о Слове Евсевия «О вшествии Иоанна Предтечи во ад».

В этом апокрифе содержится рассказ о том, как вошедшие, по воскресении Христа, в рай праведники застают там разбойника. Они приходят в ужас. Кто ввел его в рай, кто открыл ему двери рая? В их вопросе звучат нескрываемые досада и возмущение, когда они спрашивают разбойника: «Что сотвори первые нас вниде семо. Убити ли хощеши и украсти пришел еси семо». Как могло случиться, что разбойник вошел в рай раньше их, праведников! Одновременно в них просыпается страх за свою жизнь, за собственное благополучие. Они, как и все земные люди, представляют райскую жизнь как реальную, земную, где каждый может делать то, на что он способен и что может допустить его собственная совесть.

Этим кичащимся своею святостью святым и противопоставлен Благоразумный разбойник. Это скромный и миролюбивый человек, совершавший преступления скорее всего в силу тяжелых жизненных условий. Он не стыдится признать, что своим пребыванием в раю он обязан лишь чело- веколюбию Христа. Он же лишь творил злодеяния, за которые и был предан смерти. Вися на кресте и испытывая предсмертные муки, он поверил в божественное происхождение Христа и обратился к последнему с просьбой вспомнить о нем, когда тот придет в свое царство. Христом пообещал ему дать место в раю, сказав, что при входе в рай он должен показать крест. И когда ангел, охранявший вход в рай, преградил разбойнику путь огненным мечом и закрыл врата, Благоразумный разбойник показал ему изображение креста. Увидев крест, охранявший вход в рай ангел немедленно открыл ему врата, и разбойник вошел туда. В раю он не нашел никого. Он даже стал недоумевать: где же Авраам, Исаак, Иаков и святые пророки?¹⁰ Тем временем к нему подошли два старца, которые, задавая ему вопросы, по существу над ним издевались. Так, они спрашивали его, не Авраам ли он, личность которого для них священна. Или, может быть, он Моисей, который был мудр, но гугнив. Но так как речь их собеседника была чиста, они тут же решили, что он разбойник, и вид его, по их мнению, красноречиво говорил об этом.

⁸ ГПБ, собр. Солов., № 848, лл. 304—326, XVII в. См.: И. Я. Порфирьев. Апокрифические сказания о новозаветных лицах и событиях, по рукописям Соловецкой библиотеки, стр. 213 и далее.

⁹ ГПБ (греч. 609). Диалог дошел в сборнике смешанного содержания на греческом языке, относящемся к середине XVIII в., принадлежавшем Евгению Булгарису, владельческая запись которого сохранилась в начале рукописи. Данный диалог по сравнению со «Словом» Евсевия имеет одну очень любопытную особенность: на вопрос Или о том, как разбойник оказался в раю и кто его туда привел, последний с чувством собственного достоинства как человек отвечает, что он создан по образу и подобию божию: — 'Ἀνθρώπε ποῖος εἰς σὺ; καὶ ποῖος ἔστειλέ σε; ἐδῶ εἰς τὸν παράδεισον; καὶ τίς ὁδήγησέ σε; — 'Ἀνθρώπος εἶμαι καὶ ἐγὼ, ὅδ' αὖν καὶ μᾶς πλασμένος μετὰ τὴν εἰκόνα τοῦ Θεοῦ τοῦ πλάσσει τὴν εἰκόνα (σ. 107).

Следовательно, по мысли автора этого апокрифа, для того чтобы получить право на вход в рай, этого одного уже достаточно. Данный апокриф указан мне Е. Э. Гранстрем, которой приношу глубокую благодарность за помощь в работе.

¹⁰ В Библии рай часто именуется «лоном Авраама». См., например, евангельскую притчу «О богатом и Лазаре».

Разбойник честно рассказывает им о своей жизни, не утаив ничего. Себя он представляет им как сопутника Христа в его страданиях. В конце беседы он решается наконец спросить, кто такие они, которые так возмущены его пребыванием в раю. Оказывается, что это ветхозаветные праведники пророк Илия Фезвитянин и Енох, взятые живыми на небо. В конечном счете они вынуждены примириться с пребыванием Благоразумного разбойника в раю.¹¹

II

Сюжет входа Благоразумного разбойника в рай и его беседы с Илией получил наибольшее отражение в станковой живописи в так называемых «полных» иконах «Воскресение Христа с сошествием во ад». Целью данной работы не является исследование сколько-нибудь значительного по количеству числа художественных произведений, отражающих этот литературный сюжет. Ее задача — лишь проследить пути его развития и полноты отражения в станковой живописи XVI—XVIII вв.

На иконах «Воскресение с сошествием во ад» изображения Благоразумного разбойника известны начиная с XVI в. Благоразумный разбойник обычно представлен на них от двух до четырех раз. Видимо, обязательными для данной композиции считались изображения разбойника, стучащегося в двери рая и беседующего с Илией, причем в последней сцене разбойник нередко изображался дважды. Чтобы проследить эволюцию в изображениях некоторых деталей этой композиции, мы привлечем иконописные произведения XVI и двух последующих веков, отражающих один и тот же апокрифический сюжет.

На иконе из бывшего собрания Н. П. Лихачева, датированной XVI в.,¹² Благоразумный разбойник изображен в правой части иконы, вверху, у ворот рая, охраняемых шестикрылым серафимом, вооруженным огненным мечом. Разбойник изображен в том виде, в каком он находился в момент смерти на кресте, т. е. «наг и с препоясанием». В таком же виде

¹¹ Это апокрифическое «Слово», в котором фигурирует Благоразумный разбойник, несомненно нашло отражение и в русской оригинальной литературе. Здесь следует назвать известную «Повесть о бражнике», в которой бражник, приводя факты из библейских и житийных сказаний о святых, доказывает, что они заслужили «царство небесное» не больше, чем он. Бражник, как и Благоразумный разбойник, стучится в ворота рая, к которым подходят по очереди апостолы и библейские цари. Между ними и бражником происходят диалоги, состоящие из одних и тех же вопросов и отличающиеся лишь ответами бражника. Святые не могут ничего возразить бражнику и уходят «посрамленные». Наконец Иоанн Богослов пускает бражника в рай. Иногда это делает сам господь бог, который решает: «Понеже он имя мое славил за всякою чашею, и аз прославлю его во царствии небесном во веки веков аминь».

Характерно, что возникновение и развитие «Повести о бражнике» по времени совпадает с периодом бытования в живописи апокрифического сюжета, где фигурирует Благоразумный разбойник, т. е. XVI—XVIII вв. См.: Русская демократическая сатира XVII века. Подготовка текстов, статья и комментарии В. П. Адриановой-Перетц. М.—Л., 1954, стр. 275—277; раздел, принадлежащий А. Веселовскому, в кн.: А. Галахов. История русской словесности. Изд. 2. СПб., 1880, стр. 498—500; М. Н. Покровский. Очерк истории русской культуры. Пгр., 1924, стр. 243.

Иногда «Повесть о бражнике» имеет заглавие «Сказание о некоем бражнике» (см.: ПИБ, Q I 1041, Сборник апокрифов XVIII в.).

Апокриф нашел отражение также и в западноевропейской литературе. Здесь примером может служить французская повесть XIII в. «О виллане, который тяжбой приобрел рай» (См.: Хрестоматия по западноевропейской литературе средних веков. Сост. Р. О. Шор. М., 1938, стр. 278—282).

¹² Н. П. Лихачев. Материалы для истории русского иконописания, ч. 1. СПб., 1906, стр. 7, табл. СХХVIII, № 227 (упоминающиеся в статье иконы из б. собрания Н. П. Лихачева все в настоящее время хранятся в Гос. Русском музее).

он изображен дважды и в сцене беседы с Илией и Иоанном Предтечей в раю. В руках у разбойника небольшой восьмиконечный крест. Рай представлен художником в виде небольшого обнесенного стеной участка земли со стилизованными изображениями деревьев и непомерно большими по отношению к последним порхающими птицами. Ворота (или двери) рая увенчиваются большим, напоминающим кокошник, искусно украшенным затейливой резьбой, навершием. Над ними сделана надпись: «...и отверзошася врата и виде...», представляющая перефразировку слов «и се видов отверзи ми врата и внидох в рай», взятых из апокрифического «Слова» Евсевия.¹³

Икона «Воскресение Христово» «северных писем» XVI в., находящаяся в Покровском кафедральном старообрядческом соборе при Рогожском кладбище в Москве,¹⁴ содержит редко встречающуюся композицию вручения Христом Благоразумному разбойнику креста. Сцена вручения креста дана на фоне архитектурного сооружения, похожего на храм, увенчанный тремя главами. Рядом с ним изображение башни или ворот — постройка с шатровым навершием. А за стеной, опоясывающей эти постройки, — обширный лес. Сцена вручения креста интимна и проста. В изображении фигуры Христа не ощущается того величия, которое ему присуще в других сценах этой же иконы. Художник как бы подчеркивает, что вручение креста Благоразумному разбойнику является лишь маленьким и малозаметным эпизодом в жизни Христа. Но, несмотря на сравнительно небольшие по масштабу размеры, композиции с изображением Благоразумного разбойника занимают видное место в общем иконном построении данного произведения.

На другой иконе «Воскресения», относящейся ко второй половине XVII в.,¹⁵ к сценам входа в рай и беседы с Илией прибавлена еще композиция, изображающая Благоразумного разбойника рядом с Христом, стоящим у падающих в пропасть «верей вечных». Разбойник изображен принимающим от Христа двуперстное благословение. Художник XVII в. изображает Благоразумного разбойника уже не «нагим и с препоясанием», а в портах. Подобный тип одежды разбойника удерживается в произведениях живописи и в течение последующего времени. Чаще всего порты имеют в изображениях белый цвет, но встречаются и красного цвета.

Рассматриваемая нами икона снабжена следующими надписями. В сцене входа разбойника в рай обозначено его имя: «Рах», на полях: «Прииде разбойник ко вратам святаго рая и возбрани ему пламенное оружие. Он же показа крестное знамение» и «Прииде разбойник во святой рай и срете Илию и Еноха беседова с ними...». Эти надписи еще раз подтверждают неоспоримость факта отражения в живописи уже известного нам апокрифа.¹⁶

В иконе первой половины XVIII в.¹⁷ наблюдается примечательная особенность: разбойник возглавляет движущуюся по направлению к вратам

¹³ Не исключено, что эта цитата из неизвестной нам редакции апокрифа «О вшествии Иоанна Предтечи во ад».

¹⁴ Воспроизведена в цвете на фронтисписе «Старообрядческого церковного календаря на 1965 год». Старообрядческая архиепископия Московская и всяя Руси, М., 1965.

¹⁵ Из бывшего собрания Н. М. Постникова, № 455 (см.: Н. П. Лихачев, Материалы, ч. II. СПб., 1906, табл. 424).

¹⁶ В. Талин в статье «Об иконе „Благоразумного разбойника“ (Из истории древнерусской иконописи)» (Журнал Московской патриархии, 1959, № 7, стр. 61) дает убедительное истолкование сцены беседы разбойника с Илией, свидетельствующее о незнании литературного источника сюжета изображения.

¹⁷ Бывшее собрание Н. М. Постникова, № 3235 (см.: Н. П. Лихачев, Материалы, ч. II, табл. 484).

рая процессию праведников, с подписью «лик святых пророков». Непосредственно за разбойником следует Иоанн Предтеча; он же изображен вместе с разбойником, стоящим у врат рая. Данная икона относится к периоду наступившего с конца XVII в. упадка в истории развития русской иконы. Изображения фигур становятся статичными, трафаретными. Они лишены той экспрессивности, которая так выгодно отличает иконы предшествующих эпох.

К рассмотренным сценам иконописных композиций «Воскресения» тесно примыкает по своей связи с апокрифическим сюжетом икона «Символ веры». Интересная икона этого названия, относящаяся к XVII в., находится в Покровском кафедральном старообрядческом соборе в Москве.¹⁸ В раю, изображенном в виде города (шестиугольной площадки, обнесенной стеной с двенадцатью башнями, охраняемыми ангелами), на райском «седалище» в торжественных позах восседают ветхозаветные патриархи Авраам, Исаак и Иаков. Каждый из них одет в хитон и гиматий. Каждый держит на своей груди души умерших праведников.¹⁹ Позади «седалища» изображены беседующие Благоразумный разбойник Рах и Илия пророк. Благоразумный разбойник, по установившейся иконографической традиции, изображен обнаженным до пояса, Илия — во власянице. Райский сад условно обозначен небольшими деревьями. Над всей композицией, изображающей рай, парит восседающий на престоле благословляющий Христос.

В этом произведении, так же как и в «Воскресении», ясно прослеживается связь с апокрифическим «Словом» Евсевия, хотя и не столь непосредственно. По существу единственным указанием на эту связь является изображение беседы Илии с Благоразумным разбойником. Эта композиция в данной иконе заметно отклоняется от композиций «Воскресения», которые буквально иллюстрировали текст апокрифа. Кроме того, к этому времени связь между «Словом» и живописью в сознании художника стала утрачиваться. Но все же, видимо, достаточно популярными были изображения Благоразумного разбойника, если его фигуру художник решился вписать в такую отвлеченную композицию, как изображение рая.

III

Кроме рассмотренных нами композиций «Воскресения» и «Символа веры», восходящих к сюжету апокрифа, существуют произведения изобразительного искусства, в которых также встречается Благоразумный разбойник, хотя их сюжет не связан с апокрифическим.

Литературными источниками для этой группы изображений послужили гимнографические произведения, в которых содержится упоминание о Благоразумном разбойнике. Среди изображений данного типа может быть названа четырехчастная икона XVII в. из бывшего собрания

¹⁸ В том же соборе находится другая аналогичная икона XVII в. миниатюрного письма. См.: Снимки древних икон и старообрядческих храмов Рогожского кладбища в Москве. М., 1913, табл. 35; см. также икону Строгановской школы конца XVI в. в собрании Гос. Третьяковской галереи (№ 14298) (Н. П. Кондаков. Русская икона, т. IV, ч. 2. Прага, 1933, стр. 345; В. И. Антонова, Н. Е. Мнева. Каталог древнерусской живописи, т. II, № 813. В истории русского искусства живописная иллюстрация этой темы известна с середины XVI в. (упоминается в «Деле дьяка Висковатого» в 1554 г.).

¹⁹ Это изображение, видимо, должно было соответствовать выражению «пребывать на лоне Авраама, Исаака и Иакова», т. е. буквально — на груди; в переносном значении — в раю.

Н. П. Лихачева,²⁰ сюжетом для изображений которой послужил текст одного из пасхальных песнопений, начинающегося словами: «Во гробе плотски, во аде же с душею яко бог...». В правой верхней части этой иконы помещено изображение Христа и Благоразумного разбойника, сопровождаемое словами надписи: «в рай же с разбойником». Оба действующих лица изображены на фоне рая, условно обозначенного миниатюрными деревьями. Слева от Христа изображены врата рая с парящим над ними херувимом. Христос облечен в хитон и гиматий. В одной его руке открытое Евангелие, другой он показывает на ворота рая. Перед ним — Благоразумный разбойник, держащий перед собой большой тяжелый восьмиконечный крест, удерживаемый им, судя по изображению, с немалыми усилиями. Оторвавшись от сюжета апокрифа, художник все же использует те традиционные черты, которые выработались к этому времени в изображениях Благоразумного разбойника. Разбойник представлен обнаженным до пояса и в портах. Голову разбойника, как и голову Христа, обрамляет нимб. В то время как поза Христа выражает полное спокойствие, в фигуре разбойника чувствуется какое-то скрытое напряжение. Создается впечатление, что разбойник остановился лишь на мгновение передохнуть, что он после этого без промедления двинется в путь, неся свою тяжелую крестную ношу как свидетельство о его праве на пребывание в раю.

Изображался Благоразумный разбойник также на иконах «Что ты наречем», написанных на сюжет церковного песнопения, начинающегося словами: «Что ты наречем, о обрадованная; небо яко возсияло еси солнце правды...» и поющего на «1 часе».²¹ Пример такого изображения можно найти на иконе этого названия Московской школы XVI в., хранящейся в Государственной Третьяковской галерее (инв. № 22062).²²

IV

Самыми примечательными являются единоличные изображения Благоразумного разбойника. Здесь все внимание художника сосредоточено исключительно на одной фигуре этого персонажа. Художник пытается проникнуть во внутренний мир прощенного преступника, найти в нем что-то глубоко человеческое. Речь идет об изображении Благоразумного разбойника во весь рост на «пономарской» двери иконостаса. Мужественная фигура человека с грустью на лице и с крестом в руках или на плече заполняет все живописное пространство. Это еще не старый человек с небольшой темной бородкой и волосами до плеч, босой и обнаженный. Одно лишь «препоясание» или порты составляют его одежду. Обычно

²⁰ Н. П. Лихачев. Материалы, ч. 1, табл. № 259. Этот сюжет нашел отражение в живописи уже в середине XVI в. (Четырехчастная икона Благовещенского собора в Московском Кремле); см.: История русского искусства, т. II, М., 1955, стр. 573. Икона с этим же названием начала XVII в., происходящая из г. Сольвычегодска, хранится в Гос. Третьяковской галерее (№ 14853), см.: В. И. Антонова, Н. Е. Мневa. Каталог, т. II, № 1007.

Здесь также могут быть упомянуты следующие иконы: «О тебе радуется» (Гос. Третьяковская галерея, № 121000; см. В. И. Антонова, Н. Е. Мневa. Каталог, т. II, № 821, конца XVI — начала XVII в.); икона Строгановской школы начала XVII в. (там же, № 38; см.: В. И. Антонова, Н. Е. Мневa. Каталог, т. II, № 835); «Величит душа моя Господа» (Гос. Ярославско-Ростовский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Каталог. Сост. Е. П. Юдина, В. И. Митрофанов. Изд. «Искусство», М., 1964, стр. 26, илл. 64).

²¹ К. Никольский. Пособие к изучению устава богослужений православной церкви. СПб., 1907, стр. 337.

²² В. И. Антонова, Н. Е. Мневa. Каталог, т. II, № 511.

подчеркивается его худоба. Лицо разбойника выражает печаль. Оно совершенно лишено каких-либо проявлений радости, которую, казалось бы, разбойник должен был испытывать при входе в рай. Худая фигура Благоразумного разбойника с тяжелым крестом на плече, изображенная на фоне райского сада, условно обозначенного небольшими деревьями, или на однотонном фоне, вызывает чувство тревоги за этого человека. Создается впечатление, что человек этот, случайно оказавшийся по воле Христа в раю, и здесь обречен на постоянное ношение тяжелого оружия своей казни как доказательства своего права на жизнь в раю. Иногда разбойник изображается и с маленьким крестом в руках. Какой тип изображения более древний, к сожалению, трудно сказать, так как иконография Благоразумного разбойника не изучена. Можно думать, что, создавая этот образ, русский мастер руководствовался своими жизненными наблюдениями и в этом иконописном изображении косвенно отразил страдания человека своей эпохи.

К сожалению, мы не располагаем сколько-нибудь значительным материалом по истории единоличных изображений Благоразумного разбойника. Самые ранние из известных нам изображений этого типа относятся к середине XVI в. Среди них прежде всего следует выделить икону Саввинской церкви в Москве, служившую некогда алтарной дверью. На иконе сохранилась следующая надпись: «1554 года. Аз Семен Андреев вкладу дал Савве Посвященному сею святыю дверь в дар по своим родителям Разбойника благоразумного».²³

Интересной особенностью иконы Благоразумного разбойника XVI—XVII вв. из фондов Музея истории религии и атеизма в Ленинграде (№ А-29-49-IV)²⁴ является наличие в левой руке персонажа развернутого свитка с надписью: «Помяни мя, Господи, егда приидеши в царствии...». Кроме того, на босых ногах разбойника изображены подвязки от сандалий, что обыкновенно встречается не часто.

В великолепном единоличном изображении Благоразумного разбойника Раха в раю, происходящем из Верхнего Поволжья и относимом к середине XVII в., Рах представлен с огромным крестом в руках на белом фоне, заполненном изображением ветвей лиственных деревьев, красными цветами и ягодами и белыми птицами. Лицо разбойника и его обнаженное тело с подчеркнутыми мускулами и ребрами.²⁵

В иконе второй половины XVII в., находящейся в иконостасе церкви Успения старообрядческой архиепископии при Рогожском кладбище в Москве, обнаруживается новый подход к раскрытию внутреннего мира разбойника по сравнению с произведениями XVI в. Художник стремится

²³ Текст надписи приводится по статье В. Талина «Об иконе „Благоразумного разбойника“ (Из истории древнерусской иконописи)», стр. 62.

²⁴ Ныне передана на временное хранение в Гос. историко-художественный музей-заповедник им. Андрея Рублева в Москве (акт № 258/5 от 3 февр. 1965 г.).

Прекрасная икона XVI в., принадлежавшая ранее Обществу любителей древней письменности, хранится в фондах Гос. Русского музея в Ленинграде (ДРЖ 1111). Благоразумный разбойник изображен нагим, с «препоясанием» на бедрах; в руках держит перед собой крест. Фон белый и частично зеленый. Ее иконографический тип представляет несомненный интерес, но до проведения необходимых реставрационных работ ее публикация невозможна.

²⁵ Ныне хранится в Гос. Третьяковской галерее (№ 13964), см.: В. И. Антонова, Н. Е. Мневва. Каталог, т. II, № 984. Аналогичная икона XVII в., изображающая разбойника среди стилизованных деревьев, листья которых покрывают фон верхней части иконы, имеется в Музее истории религии и атеизма в Ленинграде (№ А-166-IV). Правая рука Благоразумного разбойника согнута в локте и прижата к груди, в левой — восьмиконечный крест с надписями. Порты разбойника покрыты орнаментом.

раскрыть характер персонажа не столько посредством передачи его внутреннего состояния, сколько путем введения деталей, на которых художник, видимо, намерен акцентировать внимание зрителя. Разбойник изображен в раю, обозначенном несколькими деревьями. Стая летающих к его голове птиц подчеркивает спокойствие изображения.

Уникальным образцом единоличного изображения, не предназначавшегося для боковой двери иконостаса, является воспроизводимая нами небольшая по размерам (123×47 см) икона XVII в. под названием «Благоразумный разбойник Рах» из собрания Русского музея ($\frac{ДР}{Ж}$ 1852)²⁶ (см. рисунок). Разбойник Рах изображен в традиционной позе с Голгофским крестом на плече. Как размеры креста, так и имеющиеся на нем надписи с обозначением имени Христа еще раз красноречиво говорят о том, что изображение креста в руках Благоразумного разбойника к XVII в. уже утратило свое первоначальное значение как «пропуск» для входа в рай.

Иконы с единоличным изображением Благоразумного разбойника имели распространение, видимо, лишь в центральных областях России. Известны иконы, происходившие из бывшей Вятской губернии. Такая икона находилась в Успенском соборе Хлыновского Успенского монастыря, о чем свидетельствует соответствующая запись в Дозорной книге Федора Рязанцева по этому монастырю, где сказано: «На северных дверях написан благоразумный разбойник на краске девяти пядей». Такая же икона хранилась в бывшем Вятском Трифоновском музее.²⁷ Икона в свое время поступила туда из единоверческой церкви села Холунополойского Николинского уезда, устроенной из бывшей старообрядческой часовни, где она помещалась во втором ярусе иконостаса. Особенность этой иконы составляло изображение летящих к разбойнику птиц по четыре с каждой стороны, уже нами упоминавшееся при рассмотрении икон XVII в. Третьяковской галереи и Рогожской старообрядческой общины в Москве.²⁸

Сохранились сведения об изображениях Благоразумного разбойника, находившихся также в Ярославской и Тамбовской губерниях. Такие иконы имелись в XVIII в. в Казанской церкви с. Питерского на Цне, в церкви св. Николая в том же селе, в Воскресенской церкви села Аякужи, в Ильинской церкви села Алгасова на реке Вотке.²⁹ Так как почти каждый письменный источник сообщает о нахождении этого изображения на северных дверях иконостаса, это обстоятельство дает право предположить, что в XVII—XVIII вв. изображения Благоразумного разбойника настолько прочно вошли в церковный обиход средних областей России, что даже конкурировали с изображениями архангелов, архидиаконов, первосвященника Аарона и пророков, традиционно помещавшихся на дверях иконостаса.

Несколько икон Благоразумного разбойника хранится в Музее истории религии и атеизма в Ленинграде; одна из них относится к XVI в. Икона XVII и две иконы XVIII в. находятся в храмах Рогож-

²⁶ Н. П. Лихачев. Материалы, ч. II, № 340.

²⁷ Сведения об иконах бывшей Вятской губернии почерпнуты нами из указанной статьи Н. Талина (стр. 61).

²⁸ Последняя, как и другие иконописные изображения Благоразумного разбойника, находящиеся в храмах Старообрядческой архиепископии при Рогожском кладбище в Москве, датирована художником-реставратором Н. П. Миловановым.

²⁹ И. И. Дубасов. Очерки по истории Тамбовского края, вып. 1. М., 1883, стр. 150, 151, 153—155.

ской старообрядческой общины в Москве. Одно изображение XVIII в., видимо местного происхождения, сохранилось в фондах

Костромского историко-архитектурного музея-заповедника. Имеются изображения и в фондах таких крупных хранилищ, как Третьяковская галерея и Музей-заповедник им. Андрея Рублева в Москве, Русский музей в Ленинграде. В русском старообрядческом храме в Париже находилась интересная икона XVI в., впоследствии перешедшая в коллекцию Ван дер Эльст в Антверпене (Бельгия).³⁰

Иконы «Воскресение» с изображением Благоразумного разбойника были распространены повсеместно, о чем можно судить уже по происхождению икон одной Третьяковской галереи, где имеются произведения с этим сюжетом, созданные на протяжении XVI—XVII вв. московскими, тихвинскими, северными и строгановскими мастерами.³¹ Иногда местные художники, оторвавшись от сюжета апокрифа, подвергали композиционное построение, традиционно утвердившееся в изобразительном искусстве, заметной интерпретации. Так, например, в одной из композиций XVIII в.³² «толкущий» в двери рая разбойник показывает стерегущему вход в рай ангелу не крест, а триперстно сложенные пальцы правой руки, а из-за стены рая тянется ему навстречу праотец Авраам. Такие детали красноречиво подтверждают отрыв от иконографической традиции.



Икона «Благоразумный разбойник Рах». XVII в. (Гос. Русский музей, инв. № $\frac{ДР}{Ж}$ 1852).

³⁰ Сообщено Л. А. Успенской (Париж).

³¹ См.: В. И. Антонова, Н. Е. Мневая. Каталог, т. II, № 696 (табл. 99), №№ 647, 1022, 819, 833, 846.

³² «Никола с двенадцатью праздниками» из собр. А. Д. Ващенко в г. Глухове Сумской обл., клеймо «Воскресение—Сошествие во ад». Примером такого же изображения с отрывом от иконографической традиции может служить икона «Символ веры» палехской живописи XIX в. (из фондов Гос. Русского музея, № Б-226), где в клейме «Жизнь будущего века» Благоразумный разбойник также изображен без своего атрибута.

Ко второй половине XVIII в. изображения Благоразумного разбойника постепенно теряют свою популярность и соответственно выходят из церковного употребления на дверях иконостаса. Лишь у старообрядцев они задерживаются до начала XIX в.

С возрождением старообрядчества, в связи с предоставлением ему после революции 1905 г. права постройки храмов, опять возникают изображения Благоразумного разбойника, повторяющие главным образом старые образцы.³³

Иконы Благоразумного разбойника — явление чисто русское; ни Византия, ни славянские страны, ни соседние Украина и Белоруссия их не знали.³⁴ Они возникли, сформировались и развились исключительно на русской почве, хотя в их основу и был положен сюжет из переводной апокрифической литературы. Нам сейчас трудно решать, какими принципами руководствовались русские мастера, создавая этот образ. Возможно, что они, как и автор «Повести о бражнике», хотели подчеркнуть, что царство небесное должно стать местопребыванием не тех, кому адресованы церковные гимны, а человека простого, хотя и совершающего в силу

³³ Заканчивая разбор типов изображения Благоразумного разбойника, следует также упомянуть об иконах «Страшный суд», где также иногда можно обнаружить изображения Благоразумного разбойника, хотя это литературным сюжетом и не предусмотрено. Следовательно, он в раю изображался уже по иконописной традиции, идущей от икон «Воскресения с Сошествием во ад», которые были непосредственно связаны с апокрифом, а также от византийских прототипов. Иногда разбойник Рах изображается в кругу у трона Богоматери, например в иконе Новгородской школы середины XV в., принадлежащей Гос. Третьяковской галерее (№ 12874). См.: А. Грищенко. Русская икона как искусство живописи. — В кн.: Вопросы живописи, вып. 3, М., 1917, стр. 187—188; Н. П. Кондаков. Русская икона, т. IV, ч. 2. Прага, 1933, стр. 249; Третьяковская галерея. Каталог произведений, находящихся в экспозиции. М., 1947, стр. 30; СССР. Древние русские иконы. Изд. ЮНЕСКО. Нью-Йорк, 1958, стр. 10, 16, табл. IX; М. Alpatov. Altrussische Ikonenmalerei. Dresden, 1958, стр. 11, рис. 10, 11; В. И. Антонова, Н. Е. Мнева. Каталог, т. I, стр. 121—124, № 64, табл. 72. В другом случае Благоразумный разбойник изображен среди «райских кушей» — см. икону Новгородской школы второй половины XVI в., находящуюся в Гос. Третьяковской галерее (№ 14458) (А. Грищенко. Русская икона как искусство живописи, стр. 187—188; В. И. Антонова, Н. Е. Мнева. Каталог, т. II, № 381, табл. 10. См. также Складень с изображением «Страшного суда» — живопись Ярославской школы середины XVII в. — в кн.: Древние иконы Старообрядческого кафедрального Покровского собора при Рогожском кладбище в Москве. Сост. В. Ф. Королев, К. А. Абрикосов. Старообрядческая архиепископия Московская и всея Руси, М., 1956, стр. 25, табл. 49.

³⁴ Здесь имеются в виду прежде всего единоличные изображения Благоразумного разбойника. В составе композиции изображение встречается в живописи Византийского круга начиная с конца XII в., например изображение рая в мозаике входной стены собора в Торчелло «Страшный суд». Изображение Благоразумного разбойника (с крестом в руках) исполнено в традициях античности, хотя в значительной степени уже ощущается влияние романского искусства. См.: В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. I. М., 1947, стр. 151; т. II. М., 1948, табл. 240. Упомянутое изображение интересно также как показатель еще не сложившегося иконографического типа Благоразумного разбойника (изображен безбородым), который мы находим как в древнерусской, так и в западноевропейской живописи, примером чего могут служить изображения в произведениях итальянских художников XIV—XVII вв.: Дуччо. Сцены из жизни Христа. Обратная сторона алтарного образа Сьенского собора. 1308—1311; Пьетро Лоренцетти. Распятие. Фреска в нижней церкви Сан Франческо. Ассизи. 30-е годы XIV в.; Аньоло Гадди. Распятие. Уффици, Флоренция. Около 1390 г. (см. об этом: В. Н. Лазарев. Происхождение Итальянского Возрождения, т. II. Искусство Треченто. М., 1959, табл. 87, 117, 160); Андреа Мантенья. Распятие. 1457—1459 гг. (см. об этом: Lionello Venturi. La peinture Italienne les Createurs de la Renaissance. Genève, 1950, p. 154); Тинторетто, Паоло Веронезе (см. об этом: Enzo Carli. Pittura Italiana. Milano, 1960, pp. 188, 200). Но наряду с ними порой встречаются и повторяющие тип мозаики в Торчелло, например в «Распятии» Антонелло де Мессина (Lionello Venturi, p. 170).

тяжелых жизненных условий неизбежные проступки, но все же хранящего свое человеческое достоинство. В таком случае иконы Благоразумного разбойника связываются с типичными для XVII в. сюжетами «Повести о Горе-злосчастии», «Азбуки о голом и небогатом человеке» и пр. В изображениях разбойника по существу почти целиком отсутствует церковное начало. В них скорее осуждаются высокомерие и лицемерие официальных святых и одновременно утверждается идея свободы человека, восхваляется его высокий нравственный уровень. С этой стороны изображения Благоразумного разбойника представляют большой и несомненный интерес.³⁵

³⁵ Во время сверстки настоящего тома в Сборнике XVI в. в ГПБ (Соф. 1420) нами был обнаружен новый апокриф: «О разбойнице, иже со Христом пострадала» (л. 677 об.—678).

И. А. ИВАНОВА

Икона Тихвинской богородицы и ее связь со «Сказанием о чудесах иконы Тихвинской богородицы»

В Музее древнерусского искусства имени Андрея Рублева находится икона Тихвинской богородицы с 24 клеймами чудес, 1680 года.¹ Это произведение может быть отнесено к тем памятникам, которые интересны в равной степени как для историков, так и для искусствоведов, литературоведов и исследователей древнерусской архитектуры. Красочная, с увлекательным сюжетом, она раскрывает еще одну, до сих пор почти совсем неизвестную страницу древнерусского искусства, связанную с художественной культурой города Тихвина.

Надпись, сделанная по левкасу на обороте иконы, свидетельствует: «Сей святой образ пречистой девы Марии Богородицы имянуемый тихвинский преписан со опасным изследованием мерою и подобием со всечестным ея чудотворныя иконы тихвинская сущия во святой ея обители на Тихвине по обещаанию многогрешнаго Варсонофия то я же святыя обители архимандрита. Поставлен же во граде Колуге во всечестном богородице храме Одигитрии суще на Песках лета 7188 го» (1680).

Одигитриевская церковь во имя иконы Богородицы Смоленской впервые упоминается в описи 1685 г., где она названа деревянною «на песку с 4 колоколами».² В 1750—1751 гг. деревянный храм был заменен каменным, в котором икона богородицы Тихвинской находилась до 1926 г.³

Имя автора иконы не названо. Ясно одно, что создавший ее живописец был талантливым художником. Его можно назвать тонким виртуозом, прекрасно владеющим сложными приемами миниатюрного письма.

Наличие в г. Тихвине такого произведения позволяет предположить существование здесь самостоятельной школы. Действительно, как показало исследование К. Н. Сербиной, иконописный промысел в XVII в. был достаточно распространен на Тихвинском посаде. Так, по данным 1678 г. было 14 иконописцев, которые составляли 6,9% всех тихвинских ремесленников.⁴

¹ Инв. № 199. Размер 123 × 98 см, размер средника 80 × 60 см, размер клейма 17 × 11 см. Доска липовая. Опилена по верхнему полю. Паволока, левкас, яичная темпера. Обнаруженная старшим научным сотрудником Музея Н. А. Деминой в 1958 г. в Калуге при обследовании Художественного музея, икона была вывезена в Музей имени А. Рублева, где реставрировалась художником-реставратором В. О. Кириковым в 1960—1962 гг. При реставрации были удалены 2 слоя записей и потемневшая олифа.

² Д. М а л и н и н. Опыт исторического путеводителя по Калуге и главнейшим центрам губернии. Калуга, 1912, стр. 110.

³ Из храма Одигитрии икона была взята в Музей (сведения получены от Н. Н. Померанцева, проводившего в г. Калуге обследование закрытых храмов в 1926 г.).

⁴ К. Н. С е р б и н а. Очерки из социально-экономической истории русского города. Тихвинский посад XVI—XVIII вв. М.—Л., 1951 (далее: К. Н. С е р б и н а), стр. 152.

К. Н. Сербина приводит имена художников, которые работали в 70-е годы XVII в. в Тихвине. Ведущими были Родион Сергеев, братья Фалелеевы, Иван Устьмушский и другие,⁵ один из которых мог быть автором иконы 1680 г., заказанной для Калужского храма.

Упомянутый в тексте архимандрит Варсонофий был назначен в Тихвинский монастырь в 1678 г., а в феврале 1680 г. переведен в Новый Иерусалим под Москву, где в октябре скончался. Недолгое пребывание Варсонофия на посту архимандрита Тихвинского монастыря было отмечено целым рядом нововведений, способствовавших экономическому расцвету монастыря, но все его действия «носили на себе следы все углубляющихся крепостнических отношений, делали феодальный гнет в Тихвинской вотчине более тяжелым и в то же время отражали развитие товарно-денежных отношений».⁶ Властный, самолюбивый и требовательный архимандрит, видно, зарекомендовал себя энергичным деятелем,⁷ почему и был переведен в Новый Иерусалим как раз в период развернувшихся там работ с конца 70-х годов XVII в. Архимандрит Варсонофий до Тихвина был связан с калужским Добрым Покровским монастырем (близ Лихвина), где в 1670 г. получил сан архимандрита.⁸

В центре иконы 1680 г. находится изображение Тихвинской богоматери, а вокруг 24 клейма чудес (рис. 1). Она представлена на зеленоватом плотном фоне, торжественно держащей младенца Христа на левой руке. Правая рука Богоматери в молитвенном жесте поднята на уровень груди. Она слегка склонила голову к младенцу, взгляд ее устремлен на зрителя. Коричневый («темнобагряный») мафорий ложится ровными плоскими складками на фигуре Богоматери. Сборки голубовато-зеленого чепца виднеются из-под мафория, обрамленного золотым кантом, который выделяет лицо и шею Богоматери, подчеркивая женственность и милость. Младенец сидит в напряженной позе. Его лицо и взгляд обращены вправо. Протянутой вперед правой рукой он благословляет, а в левой держит небольшой свернутый свиток. Характерной деталью для этого типа Богоматери является также и своеобразное положение ног младенца, одна из которых (правая) обращена подошвой к зрителю. Одежда Христа светло-охряная, с разделкой золотом и киноварью. Складки одежды подчеркивают формы тела. Они мягко ложатся, образуя естественные линии. Объемность лица и рук выделена резким высветлением с сухими белильными движками.

Несмотря на общую бесстрастность, с какой написано это произведение, нельзя не отметить в нем уравновешенности и гармоничности, которая сказывается и в силуэте двух фигур, в позе Богоматери и в живом ощущении объемов фигуры младенца Христа. Учитывая, что икона была создана «мерю и подобием» с чтимого образа XIV в., можно видеть в ней отражение черт, присущих памятнику ранней эпохи.

Икона «Тихвинской богоматери», появившаяся, согласно преданию, в конце XIV в. (1383 г.),⁹ находилась в течение нескольких столетий

⁵ К. Н. Сербина, стр. 152—153.

⁶ Там же, стр. 372.

⁷ См. «Челобитную архимандрита Тихвинского Успенского монастыря Варсонофия новгородскому митрополиту Корнилию об освобождении монастыря от необходимости кормить крестьян во время отбывания ими монастырских повинностей» (К. Н. Сербина, стр. 451).

⁸ П. Строев. Списки иерархов и настоятелей монастырей Российской церкви. СПб., 1887, стр. 573.

⁹ В. И. Антонова, Н. Е. Мнева. Каталог древнерусской живописи. Опыт историко-художественной классификации. Т. 1, М., 1963, стр. 322.

в Успенском монастыре города Тихвина и стала поистине национальной реликвией.¹⁰

Сообщим некоторые подробности, связанные с местом нахождения иконы в храме, ее размером и т. д.

В одном исследовании мы читаем:¹¹ «Сия чудотворная икона покоится в серебряной с черневою работою киоте¹² с дверцами складня, на передней стороне правого столпа соборной церкви Успения Пр-тыя б-цы, что в Тихвинском Богородиц. большом монастыре. Вышина 1 арш. 4 вершка, ширина 14,5 верш.» (84,5 см × 64,5 см, — И. И.).

Общие черты, которыми отмечено это произведение, постоянно повторялись при копиях. Требование точной передачи подлинника привело к тому, что в XVII в. появились специальные правила для «зографского искусства».¹³

Интересно отметить, что копии не только сохраняли иконографический тип, но и другие формальные признаки: светло-зеленый фон раннего подлинника, округлость овала лица Богоматери, ее большие миндалевидные глаза, удлинённый открытый лоб младенца и кисти рук Богоматери «тонкостью источены», — словом, те черты, в которых можно видеть следы раннего оригинала.¹⁴ Н. П. Кондаков обратил внимание на икону Тихвинской богоматери и высказал предположение о ее иконографии, относя этот тип к чисто русским явлениям.¹⁵

Во время Великой Отечественной войны многие художественные ценности Тихвинского монастыря исчезли, среди них и икона Тихвинской богоматери. Произведение это не было обследовано специалистами, и его историческая достоверность осталась невыясненной.¹⁶

Икона Тихвинской богоматери относится к тем «гонимым святыням», предания о которых получили наибольшее распространение после падения Византийской империи, в период развития политической теории «Москва — третий Рим». Это привело к особому культу на Руси иконы «Одигитрии-путеводительницы» — композиции строгой и парадной, созвучной этой эпохе, когда утверждались авторитет и достоинство выходящего на международную арену Русского государства.¹⁷

¹⁰ Историко-статистическое описание Тихвинского богородицкого большого мужского монастыря, стоящего в Новгородской епархии в г. Тихвине. СПб., 1888.

¹¹ См.: Гавриил Краснянский. Месяцеслов (святцы) новгородских святых угодников божиих и указатель чудотворных святых икон. Новгород, 1876 (далее: Г. Краснянский), стр. 51.

¹² «В киоте, содержащем икону, 63½ фунтов серебра. Он сооружен усердием тихвинского купца Максима Калашникова. В ризе 21 фунт чистого золота. Императрица Анна Иоанновна пожаловала в 1734 г. редкий изумруд, на нем „Распятие“ с предстоящими кресту Богоматерью и Иоанном Богословом Изумруд вставлен вверх склада в правом углу, а ровень с ним в левом вставлен написанный на финифте образ Николая Чудотворца. Между коими изображено накладными буквами: „Владычице прими молитвы раб твоих“» (Г. Краснянский).

¹³ ГБЛ, ф. 37, № 86, гл. 1.

¹⁴ Поразительное сходство с иконой XVII в. обнаруживает икона Тихвинской богоматери второй половины XV в. Музея им. Андрея Рублева (инв. № 285, размер 1 м × 72 см, в свету — 80 × 62 см). Эта икона во многом поможет восстановить первоначальный вид оригинала XIV в.

¹⁵ Н. П. Кондаков. Русская икона. Альбом, т. II. Прага, 1922, табл. XII.

¹⁶ Как нам стало известно от французского исследователя русской культуры Л. А. Успенского, икона Тихвинской богоматери была вывезена в Псков, откуда при отступлении немецких войск перевезена в Ригу. Из Риги она попала в Регенсбург, а в 1949 г. — в Америку, в Покровский собор г. Нью-Йорка. В настоящее время эта икона Тихвинской богоматери находится в Чикаго.

¹⁷ С. Ю. Кулаковский. Состав Сказаний о чудесах иконы Богоматери Римлянки. В кн.: Сборник статей в честь А. И. Соболевского, Л., 1928, стр. 472.

Многочисленные изображения Одигитрий свидетельствуют о той роли, которую они играли на рубеже XV—XVI вв., какой переработке подверглись привозимые византийские образцы, ставшие уже глубоко национальными вариантами. «Богородичные иконы служили палладиумом и в Византии и на Руси. По мере прославления экземпляров той или иной композиции палладиумы сменялись».¹⁸

Среди сказаний, прославляющих Богоматерь, едва ли не одно из первых мест занимает «Сказание о Тихвинской иконе». Оно имело большое распространение на Руси и, очевидно, уже очень рано стало иллюстрироваться. Время сложения «Сказания» Ф. И. Буслаев относит к поре архиепископа новгородского Серапиона¹⁹ и связывает с периодом, «когда местное новгородское предание получило высший и как бы всемирный в истории христианства смысл, будучи приурочено к падению Восточной империи».²⁰

Ранние списки «Сказания», датируемые первой половиной XVI в.,²¹ отличаются краткостью изложения. О явлении «Одигитрии, сиречь наставницы» повествуется в сдержанной, малословной, но чрезвычайно выразительной форме. События, изложенные в списках «Сказания», начинаются с 1383 г., а заканчиваются по-разному: в одном варианте — 1507 г., когда «повелением благоверного Великого князя Василия Ивановича всея Руси, по благословиению преосвященного архиепископа Серапиона Великого заложена на Тихвине церковь Пречистыя кирпичную»,²² в другом — 1527 г., когда «князь великий Василий Иванович был на поклонении на Тихвине».²³

В ранних вариантах отсутствует деление текста на главы, но события сопровождаются упоминанием дат, к которым в дальнейшем при развитии «Сказания» будут добавлены новые, столь же конкретно обоснованные. Есть все основания полагать, что в таком виде, но только дополненное событием, связанным с 1560 г. (дата основания монастыря Иваном Грозным), «Сказание» доходит до конца XVI в. Это предположение подтверждается изобразительным материалом. Здесь имеются в виду две иконы Тихвинской богоматери с 16 клеймами чудес второй половины XVI в. Одна из них находится в местном ряду Благовещенского иконостаса Московского Кремля, другая — в Успенском соборе города Дмитрова. В сюжетах клейм-чудес нашла отражение лаконичная и четкая схема ранних списков «Сказания».²⁴ Думается, что при разработке композиций чудес многое было внесено также иконописцами XVI в., опыт которых был учтен в дальнейшем при составлении новых редакций «Сказания» уже в XVII в.

Расширенные, дополненные, заново переработанные списки «Сказания», которые чаще всего встречаются, относятся к XVII в. События 1611—1613 гг., связанные со шведским нашествием, явились решающими

¹⁸ Н. Лихачев. Моливдовул с изображением Влахернитиссы. В кн.: Сборник статей в честь А. И. Соболевского, стр. 143.

¹⁹ Ф. И. Буслаев. Исторические очерки русской народной словесности и искусства, т. II. СПб., 1861, стр. 276—277.

²⁰ Там же, стр. 269.

²¹ ГБЛ, ф. 304, № 188, лл. 242—244 (это сказание см.: Русский архив, М., 1881, кн. II); ГБЛ, ф. 310, № 578, лл. 141—148.

²² ГБЛ, ф. 304, № 188, л. 244.

²³ ГБЛ, ф. 310, № 578, л. 148.

²⁴ В настоящее время трудно говорить об этих произведениях, так как они пока еще не реставрированы и изначальная живопись скрыта под толстым покровом записей и потемневшей олифы. Реставрация иконы Благовещенского собора Московского Кремля уже начата.

как в жизни Тихвинского монастыря, так и в дальнейшем расцвете культуры города. Они нашли отражение в «Сказании», определили его содержание, придав общерусское звучание всему повествованию. Оно обогатилось новыми сюжетами, стало сопровождаться многими подробностями, в нем появились имена конкретных исторических деятелей. «Сказание» включило летописные данные, повести, новые легенды и разрослось до 100 и более глав.

В 1658 г. тихвинский иконописец Иродион Сергеев был вызван в Москву для составления нового «Сказания о чудесах иконы Тихвинской богородицы». С ним связывают Сказание Тихвинского монастыря.²⁵ Однако не следует думать (а такие ссылки мы встречаем), что «Сказание», изданное Обществом любителей древней письменности и искусства, иллюстрировал Иродион Сергеев.²⁶ В предисловии к этому изданию отмечено, что «Сказание» — XVIII в.²⁷

Интерес к этому сюжету в середине XVII столетия был не случаен. 1650-е годы — период нового обострения русско-шведских отношений, когда Тихвинскому монастырю предстояло вновь продемонстрировать свою силу и стойкость. Отсюда понятно обращение к страницам недавнего прошлого.

Сказания второй половины XVII столетия — это пышные повествования, витиеватые и торжественные. Список одного из таких сказаний был вложен, как и икона Тихвинской богородицы 1680 г., в Калужский храм Одигитрии Смоленской. Он был пожалован «молити о упокоении ... Евдокии и многогрешного Варсонофия архимандрита и сродников их».²⁸ Очевидно, этот вклад последовал вскоре после смерти Варсонофия (ум. 25 октября 1680 г.). В «Сказании» 100 глав, из них 63 заняты чудесами исцеления. В виде предисловия к нему помещено обращение к читателю «люботщаливому». В конце три главы занимает похвальное слово, повесть о явлении «чудотворной иконы», читаемая в прологе, и конечное «уещение к читателю поучительно, прочитаемое в день праздника по литургии».

Все сказанное насыщено красочными эпитетами, высокопарными сравнениями, обращениями, частыми повторами, которыми автор стремится еще больше усилить впечатление от чудес, свершаемых иконой. Отсюда риторические вопросы и восклицания, сообщающие тексту эмоциональную приподнятость.

Икона 1680 г. повторяет ставшую уже традиционной композиционную форму, хорошо известную и давно сложившуюся. Иконография клейм самым тесным образом связана с литературными сказаниями о чудесах

²⁵ См. Предисловие к изданию III Новгородской летописи (ПСРЛ, т. III, СПб., 1841, стр. 206).

²⁶ См.: К. Н. Сербина, стр. 153; а также см.: К. К. Романов. Остатки стен XVII ст. в Тихвинском монастыре. — Известия имп. Археологической комиссии, вып. 32, СПб., 1909, стр. 148.

²⁷ Сказание о Тихвинской иконе богородицы. СПб., 1892.

²⁸ ГИМ, собр. Уварова, № 373 (1258) (549), в лист, л. 391. Внизу вкладная записка: Книга сия именуемая солнце умное имеящая в себе пресветлая и преизрядная пресвятая богородицы чудотворная ея иконы, яже на Тихвине и от сего нарицаемая тихвинская, явления с предивными светлосияющими ея чудесы яко лучами некими zde явленными во славу Богу в честь же пресвяте богородице и похвалу написанная и положена во пречестном ея храме Одигитрии сущем во граде Колуге в при полно слобде зовомо Толоконно на Песках и деже и образ пресвятая богородицы тихвинский мерое и подобием с чудотворная ея иконы сущия на Тихвине опасне переписанны и чудес изображением окруженный поставися того же святаго храма служителем священным. Пожаловать пристой службе божие молити о упокоении душ рабов божих нерехимонаха Ионы, иерахимонаха Нифофта, Евдокии и многогрешного Варсонофия архимандрита и сродников их.

иконы. Иконописцы использовали в своих произведениях опыт составителей «Сказания», и по мере того как менялась его структура становилось иным его отражение в живописи. Трудно увидеть зависимость иконы 1680 г. от какого-либо определенного вида «Сказания», так как они к этому времени в основном однотипны и отличаются только большей или меньшей торжественностью стиля.²⁹

В 24 клеймах иконы передано развернутое повествование, которое начинается традиционно с 1383 г. и заканчивается 1623 г. Фантастическое, легендарное переплетается здесь с достоверным, конкретным. Мифологические герои действуют рядом с историческими лицами, условное и реальное сосуществует, являясь следствием длительной обработки и народной поэтизации текста.

Через всю икону проходит единый принцип распределения материала, основанный на хронологической последовательности эпизодов. Наряду с прославлением иконы как в «Сказании», так и в иллюстрациях к нему излагается история создания Тихвинского Успенского монастыря, различные этапы его строительства, события из его жизни.

Сопоставление текстов сказаний, летописей и изобразительного материала позволит оживить страницы истории Тихвина.

В иконе Музея им. А. Рублева рассказ начинается в левом нижнем углу, затем поднимается вверх вдоль поля и, обойдя вокруг средника, заканчивается в левой нижней части произведения. Подобная композиция давала возможность очень полно проиллюстрировать сложный сюжет, сохранить временную последовательность в передаче событий и была той драгоценной формой, которая способствовала сохранению в живописи повествовательности литературных произведений.

На полях иконы помещены тексты, соответствующие названиям глав чудес литературного «Сказания». Они переданы не всегда точно и подробно, но в них подчеркнута основная суть. Первое чудо относится к 1383 г., оно отмечено в Новгородской летописи: «В лето 6891 (1383 г.) в области Великого Новаграда, нарицаемой Тихфине, явилася икона пречистыя Богородицы и Приснодевы Марии с Превечным младенцем на руку своею».³⁰ В «Сказании» летописный рассказ уточняется многими подробностями. Появляются имена Дмитрия Ивановича и митрополита Пимена, архиепископа Алексея,³¹ при которых произошло это явление. В ранних сказаниях XVI в. оно начинается с появления иконы в обонежской пещине на Ояте-реце, в Вымоченицах.³²

В сказании XVII в. входит новый эпизод: явление «на великом на Ладожском озере Неве рыбаем» и «светозарное шествия иконы по аеру». Именно это шествие по воздуху передано в иконе 1680 г. Художник подчеркивает «пучину великих вод», вздымающихся на горизонте, две ладьи с рыбаками и их оживленные позы, передающие восторг, удивление.³³

Максимальное выявление текста становится правилом для живописца. Он в зрительных образах старается как можно точнее показать словесные образы. Поэтому во втором чуде, где показано «явление чудотворные богородичны иконы и создание часовни на Ояте-реце на место глаголемем

²⁹ «Сказание» 1674 г. (ГБЛ, ф. 37, № 86) можно рассматривать как сказание, типичное для этого времени.

³⁰ ПСРЛ, т. III, стр. 232.

³¹ ГБЛ, ф. 304, № 188, л. 242.

³² Там же и ф. 310, № 578, л. 141.

³³ В миниатюрах лицевой рукописи ГИМ (собр. Уварова, № 804) эта сцена передана так же, как и на иконе.

Смолокве», художник помещает на первом месте реку Оять, около которой ставят часовню. На фоне причудливого пейзажа простые и естественные формы часовни еще более подчеркнуты. Она открывает ту вереницу деревянных храмов, которые с любовью и знанием дела нарисованы в иконе. Однотипные композиции первых клейм разнообразят эти сооружения. Они почти всегда в центре клейма. Желание восхитить красотой их форм, заставить взглянуться в эти сооружения приводит к тщательной отделке художником каждой детали.

Следующие 3-е, 4-е и 5-е клейма также подробно изображают явление иконы в различных местах близ Тихвина (в веси Имоченицах, за 100 поприщ от Тихвина, на Паше-реке, на Кукове горе и на «месте Кожеле»). Все эти места Обонежской пятины издавна имели погосты, которые с усилением торговых отношений в XIV в. стали расти, превращаясь в крупные населенные пункты.³⁴

Клейма 5-е, 6-е и 7-е связаны непосредственно с Тихвином. Справа по краю 5-го и 6-го клейм вьется лентой река Тихвинка. Она отделяет события, произошедшие вначале по правую ее сторону — явление на горе и закладка первых венцов церкви — от последующих эпизодов, развернувшихся уже на левом берегу реки. Если в ранних вариантах «Сказания» история с перенесением сруба с одного берега реки Тихвинки на другой передана лишь в нескольких строках: «О, великое чудо братие! Обретется сруб церковный и икона Пречистая на среде на другой стране реки Тихвины и ту совершиша церковь»,³⁵ то в сказаниях XVII столетия, даже ранних, этот рассказ значительно усложнен. В него вошли сцены, когда «заложиха церковь разыдошася по домам своим на почив оставиха три венцы церковных обложены около чудотворные иконы. . .» и на утро «не обретоша на том месте ничего, ни иконы чудотворные, ни церковного сруба, ни единые щепы». ³⁶ В иконе 1680 г. этот сюжет передан в соответствии с текстом глав сказаний: здесь и долгое стояние иконы на «воздусе» над горою (клеймо 6), и закладка трех венцов сруба, и перенесение сруба с одного берега на другой. Как бы художник ни был стеснен уже существовавшим определенным каноном в передаче клейм «Сказания», ему удалось сделать сцену клейма 7-го живой и примечательной (рис. 2). В этом клейме — начало строительства первого храма. Художник показал не только действие на первом плане, где решительно и ловко плотник тешет бревно, а у сруба свершается молебен, но уводит в глубь клейма, помещая в отдалении фигурки людей, рубящих лес. Он раздвинул рамки клейма, включив жанровые сцены, придав изображению убедительную естественность.

Следующие три клейма посвящены истории с пономарем Юрышом. В них подробно иллюстрируется рассказ, который очень рано был включен в «Сказание» об иконе. Однако его смысл в рукописях XVII в. существенно отличается от ранних редакций, где этот эпизод следовал непосредственно после пожаров первых церквей и был отнесен к построению третьей деревянной церкви (т. е. к 1395 г.). Все сводилось к тому, как «благочестивый муж Юрыш», посланный в соседние веси и села «заповедати людям пост и молитву», в лесу «узре за три поприща от церкви

³⁴ См.: Русские достопамятности, издаваемые имп. Обществом истории и древностей российских, т. I, 1815, стр. 28; Н. М. Карамзин. История государства Российского, т. II. СПб., 1892, прим. 267; И. П. Мордвинов. Старый Тихвин и нагорное Обонежье. Тихвин, 1925, стр. 5

³⁵ ГБЛ, ф. 304, № 188, лл. 242—244.

³⁶ ГБЛ, ф. 310, № 592, л. 90.

жену в багряну ризу одеяну и неизреченным светом сияющую на соснове кладе сидящу и пред нею светла мужа сединами украшена».³⁷ Это явление Юрышу сопровождалось лишь «душеполезными наказаниями», которые произносит святитель Николай, обращаясь к пономарю. В них и намек нет на историю с железным крестом, который Богоматерь просит не ставить на ее храме, заменив его деревянным. В сказаниях XVII в. этот эпизод начинает занимать центральное место. Детальная конкретизация, лежащая в основе изложенного, дает основание предположить в нем не только вымысел, но и факты, которые могли иметь место в строительной практике XVII в. или явились отражением споров, нередко возникавших в Древней Руси, о формах, характере и материале крестов.³⁸

В сказаниях и иконе события отнесены к построению первого деревянного храма (т. е. после 1383 г.). Если 10-я глава «Сказания» — это странствия Юрыша, то 11-я включила подробный рассказ о том, как после возвращения Юрыша, несмотря на его предостережения, «древodelатель дерзновенно взошел на верх церкви и начал крест железный ставити». Внезапно начавшаяся буря прервала «свирепым образом» все неугодные действия и «взмети милостивыми рукама тихо снесши древодетелея на земли без вреда всякого».

В иконе все передано с еще большими уточнениями. В 9-м клейме — уход Юрыша в соседние села. Здесь изображен Юрыш среди монахов монастыря, а вдалеке — обходящим округу (рис. 3). 10-е клеймо — явление Богоматери в лесу, а в 11-м передано сразу несколько событий, одно из которых относится к возвращению Юрыша в обитель, другое — восхождение человека с железным крестом на главу храма и его спуск вниз. Отступления от текста появляются лишь тогда, когда возникает необходимость сделать более зримым литературный образ. Так, только что срубленный храм, сияющий свежим тесом, стоит еще без крестов, свидетельствуя о незавершенном строительстве. А в 11-м клейме вместо неведомой силы ангел изящно подхватывает древодетеля и спокойно спускает его на землю. Художник внимателен ко всему: и к форме распущенных полиц, прикрывающих карниз башни, и к действиям верхолаза, постепенно поднимающегося к главе храма, и к тем травам, которые, закружляясь вензелями, покрывают уступы гор.

История с пономарем Юрышом хотя и заканчивается в 11-ом клейме, но построение часовни на месте, где явилась Богоматерь Юрышу, и установка креста из сосновой клади, на которой сидела Богоматерь (12-е клеймо), также относятся к этой легенде, имевшей большое распространение в Тихвинском крае.

С первыми деревянными постройками Тихвинского монастыря связаны клейма 13-е, 14-е и 15-е. В них отмечены пожары, которые в сказаниях сопровождаются указанием дат. Так, пожар первой церкви отнесен к 1390 г., второй — к 1395, а третий храм, простоявший 105 лет, сгорел в 1500 г. Чтобы как-то разнообразить передачу сюжета с однотипным действием, иконописец в одном случае помещает горящий храм слева, в другом показывает его полное уничтожение, когда от храма остались лишь тлеющие поляны, среди которых монастырские служители находят икону. В 15-м клейме ее торжественно уносят священники из горящего храма. В этих клеймах есть второй план, где изображены пожары часовен и изнесение креста из пламени.

³⁷ ГБЛ, ф. 304, № 188, л. 244.

³⁸ Царские вопросы и соборные ответы о многообразных церковных чинах (Стоглав). М., 1890, глава 41, вопрос 8; Древности. Труды Московского археологического общ., т. II, 1870 (о форме крестов).

Стремясь быть более достоверным, иконописец в 13-м клейме повторяет формы первой деревянной церкви, которая более полно представлена в 9-м клейме.



Рис. 3. 9-е клеймо иконы Богоматери Тихвинской. 1680 г.
(Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева, инв. № 199).

В 16-м клейме изображено, как свидетельствует текст на поле иконы, «создание каменные великие церкви на Тихвине и падение паперт сводов и засыпание каменоделателей и како чудесно обретошася по трех днех под камением и плинфами покровительством Богоматре ничим врежденны и

устройство Беседного монастыря». Перечисленные в тексте на полях иконы события относятся к периоду между 1507 и 1515 гг. Эти даты сообщают как рукописные сказания, так и летописи. Если летописи в основном отмечают уже завершение строительства каменной церкви монастыря и ее освящение,³⁹ то сказания дают дату начала работ на Тихвине.⁴⁰ Произошедший обвал паперти отмечается только в сказаниях. В ранних списках XVI в. он датируется 1507 г.⁴¹ В сказаниях много деталей, уточняющих время обвала: «...начаша углаждать (штукатурить, заглаживать — И. И.) и белити, своды паперти падоша».⁴²

1515 г. — дата окончания работ по созданию первой каменной церкви Пречистенского погоста. Летопись отмечает: «В лето 7023 (1515 г.) поставили Новгородской области церковь каменную на Тихвине в монастыре, повелением государя и великого князя Василия Ивановича всея России, а священа бысть на праздник Успения пресвятыя богородицы, а нарядчик был Дмитрий Сырков. Благословением преосвященного Валаама митрополита, строена монастырскою казною».⁴³ Однако эта запись имеет ряд неточностей. В период строительства каменной церкви монастыря еще не было, а существовал Тихвинский Пречистенский погост. Наряду с Сырковым должен быть упомянут также и «мастер фрязин из Москвы».⁴⁴

Дмитрий Сырков принадлежал к тем Сырковым, которые известны своими работами в Новгороде. Это «московские гости», ставшие новыми хозяевами города и до конца 60-х годов играющие «несомненно ведущую роль в новгородском строительстве, выступая то в виде отдельных представителей наиболее крупных купеческих фамилий, то в виде целых корпораций, иногда объединенных с корпорациями новгородских гостей».⁴⁵

В тексте на поле иконы 1680 г. упоминаются строительные материалы: камень и плинфа. Действительно, Успенский собор сложен из местного камня. Под плинфой в данном случае подразумевается кирпич.⁴⁶

Беседный монастырь, помещенный в правом углу клейма, находился в ближайших окрестностях Тихвина. Он стал известен с 1560 г., когда Иван IV «положил ему прочное основание и построил на свое иждевение каменные церкви».⁴⁷

В этом клейме выразительно и просто рассказана история обвала. На сочной зелени лугов выделяется четкими формами почти достроенная церковь Успения. Группа столпившихся людей на первом плане уравновешена изображенным вдали Беседным монастырем. Действия людей подчеркнуты, жесты выразительны. В этой немногословной композиции

³⁹ ПСРЛ, т. III, стр. 247. Эти эпизоды иллюстрируются в иконах второй половины XVI в. из Благовещенского собора Московского Кремля и Успенского собора г. Дмитрова.

⁴⁰ ГБЛ, ф. 304, № 188, л. 244.

⁴¹ Там же.

⁴² ГИМ, собр. Уварова, № 373 (1258), гл. 16.

⁴³ ПСРЛ, т. III, стр. 247.

⁴⁴ См.: Н. М. Карамзин. История государства Российского, т. VII. СПб., 1892, прим. 383, ВМЧ, 26 июня.

⁴⁵ М. К. Каргер. Новгород Великий. М.—Л., 1961, стр. 49.

⁴⁶ Как показали исследования К. К. Романова, первый нижний этаж звонницы Тихвинского монастыря сложен из кирпича, в то время как монастырский летописец Валдайского Иверского монастыря указывает, что «создано бысть плинфиано» (Историко-статистическое описание Тихвинского богородицкого большого мужского монастыря, прим. на стр. VII).

⁴⁷ А. Ратшин. Полное собрание исторических сведений о всех бывших в древности и ныне существующих монастырях и примечательных церквах в России. М., 1852, стр. 387.

большую роль играют бытовые детали, которые усиливают повествовательность рассказа.

17-е клеймо объединило два одновременных события. С одной стороны — приезд великого князя Василия III, отмеченный в летописи под 1526 г.,⁴⁸ и посещение Иваном IV Тихвинского монастыря (1547 г.).⁴⁹ Эти два эпизода разделяют 21 год. Приезд Василия III подробно описан, и даже названы лица, его сопровождавшие: «При приезде в Тихвин с Василием III был боярин его и князь Иван Васильевич Немой, да дворецкий князь Иван Иванович Кубенский и иные княжата двора его».⁵⁰ Однако вместо всей этой свиты на иконе изображен молодой царь Иоанн и преподобные отцы Кирилл Новозерский, Мартирий Зеленецкий и Макарий Унжинский, окруженные толпой, богато убранной в парчу и дорогие одежды. Фигура царя Иоанна почти сливается со стоящей сзади него группой людей, и только маленькая корона на голове указывает на особый сан. Василий III в центре клейма. Это перед ним отодвигают занавеску, которой закрыто изображение Тихвинской богородицы, переданной в виде триптиха с архангелами на створках по бокам. Все клеймо заполнено людьми и зданиями, и в этой нагроможденности теряется торжественность момента, уступая жизненной суете, которую ощущаешь повсюду в клеймах иконы. Около Василия III припавший на колени Мартирий Зеленецкий,⁵¹ а рядом Кирилл Новозерский, которому в некоторых сказаниях о тихвинской иконе уделяется большое внимание и рассказываются подробности его жизни.⁵² Следует отметить, что помещение в иконе Кирилла Новозерского могло произойти только после 1650 г. — даты официальной канонизации святого.⁵³ Как Мартирий Зеленецкий, он вошел в «Сказание» при его последней обработке в середине XVII столетия.

Предыстория явления иконы на Русь рассказана в клейме 18. Этот сюжет получил особое развитие в сказаниях XVII в. и своеобразное толкование в иконе 1680 г. В общей структуре сказаний этот эпизод не имеет определенного места, поэтому он иногда помещается то после событий 1395 г.,⁵⁴ то (чаще всего) перед главами, прославляющими создание Тихвинского монастыря (1560 г.),⁵⁵ а в некоторых случаях совсем отсутствует.⁵⁶ Включение в «Сказание» усложненного многими событиями рассказа становится обязательным со второй половины XVII в. В нем переплетается несколько легенд о чтимых иконах: частично эпизоды из сказаний о Константинопольской иконе (сцены с человеком, спасающим икону Богородицы в храме Пантократора),⁵⁷ а также сказание об иконе Лиддской «Римляныне», откуда вошли сцены с патриархом Германом.⁵⁸ В ранних сказаниях XVI в. этот эпизод отсутствует. Он также не изображен на иконах XVI в. Его включение в сказания относится к XVII в., когда легендарные повествования об иконах уже потеряли логическую ясность

⁴⁸ ПСРА, т. III, стр. 148.

⁴⁹ Там же, под 1547 г., стр. 151.

⁵⁰ ПСРА, т. VI, СПб., 1853, стр. 256

⁵¹ В. О. Ключевский. Древнерусские жития святых как исторический источник. М., 1871, стр. 346.

⁵² ГИМ, собр. Уварова, № 373 (1258), гл. 16.

⁵³ Г. Краснянский.

⁵⁴ ГБЛ, ф. 310, № 592

⁵⁵ Большинство сказаний второй половины XVII в. (см., напр.: ГБЛ, собр. Румянцева, № 392; ф. 37, № 69 и др.).

⁵⁶ ГИМ, собр. Барсова, № 904 (Повесть о явлении иконы Тихвинской богородицы 1688 года).

⁵⁷ ГИМ, собр. Уварова, № 373 (1258), гл. 19—21.

⁵⁸ С. Ю. Кулаковский. Состав Сказаний о чудесах иконы Богородицы Римляныни. В кн.: Сборник статей в честь А. И. Соболевского, стр. 470—475.

и переплелись, создав лишенный стройности рассказ. В это время икона Тихвинской богородицы уже отождествлялась не только с Лиддской, но и с Константинопольской иконой.⁵⁹

Особое значение для развития этого сюжета имела связь с повестью о путешествии новгородских купцов в Царьград, нашедшая отражение в иконе 1680 г. В клейме представлен момент встречи новгородцев с патриархом. Действие должно происходить внутри храма. Стоящий на возвышении священнослужитель указывает купцам место, откуда икона «гордости ради и братоненавидения и неправды навсегда тот город остави». В сказаниях отмечено, что патриарх указал киот, где стояла некогда икона: «А было то место, входя в церковь от западной страны у правого столпа. На том места была поставлена другая икона Богородицы, убо мерою менша сущи».⁶⁰ Характерно, что в сказаниях вместо новгородских купцов все чаще начинают упоминаться «российские люди», это придает более широкий смысл всему повествованию, подчеркивая его общерусские интересы.

19-е клеймо выделяется среди всех изображений, окружающих икону Тихвинской богородицы, тем, что оно не связано ни с каким событием. Здесь нет людей и действий. Оно посвящено созданию Тихвинского монастыря и является своеобразным его планом, изображенным как бы с птичьего полета (рис. 4). В главах «Сказания» этой композиции соответствует текст о начале и «о устроении монастыря». Почти подобную надпись мы встречаем и под изображением на иконе: «Устроение пречистные и великие обители богородице Тихвинские. И создание Зеленые пустыни».

Текст «Сказания» прославляет Тихвинский монастырь, созданный «на пустых местах и блатных при реце Тихвине».⁶¹ Композиция иконы должна была о многом напомнить, и в первую очередь о том, как «лета 7068 (1560) царь и великий князь Иван Васильевич всея Руси велел богомольцу своему архиепископу Пимену да Федору Дмитриеву сыну Сыркову устроить монастырь общежительный ... игумена избрати и братию собрати».⁶²

В иконе видны все здания монастыря: деревянные стены, образующие прямоугольник, островерхие башни, крытые по-«епанешному». Внутри монастыря сияют белизной каменные сооружения и выделяется Успенский собор — пятиглавый, с покрытием по щипцам. Он высоко вознесся над папертью. С юга к нему почти вплотную примыкает колокольня и церковь Рождества Богородицы. Деревянные строения теснятся, как бы образуя второе кольцо внутри монастыря. Желая быть точным, художник почти над каждой постройкой делает подпись, указывая, где кельи, поварня, покои и прочие многие в «потребу монастырю достойные службы».

Естественно возникают вопросы: насколько вид монастыря в клейме соответствует действительности, документален ли он, с каким периодом он может быть сопоставим? Рукописные сказания, челобитные грамоты, повести о шведской осаде монастыря довольно подробно перечисляют все постройки, которые были поставлены как «царевым мужем» Федором Сырковым за период с 1560 по 1570 г.,⁶³ так и в последующие два десяти-

⁵⁹ Л. С. Ретковская. Смоленский собор Новодевичьего монастыря. М., 1934, стр. 37, прим. 97.

⁶⁰ ГИМ, собр. Уварова, № 373 (1253), гл. 19.

⁶¹ Выпись из писцовых книг Андрея Лихачева (ЛОИИ, собр. рукоп. кн. № 67. лл. 242—244).

⁶² ГБЛ, ф. 310. № 592.

⁶³ Федор Сырков был казнен по повелению Грозного в Новгороде в 1570 г. См. Описание Зеленецкого Троицкого монастыря. СПб., 1883, стр. 12.

тилетия XVI в. В рукописи Иверского монастыря так характеризуется деятельность Сыркова: «Церковь деревяну постави, во имя честного и славного ея Рождества; присовокупи же к ней и трапезу велику, в обще-

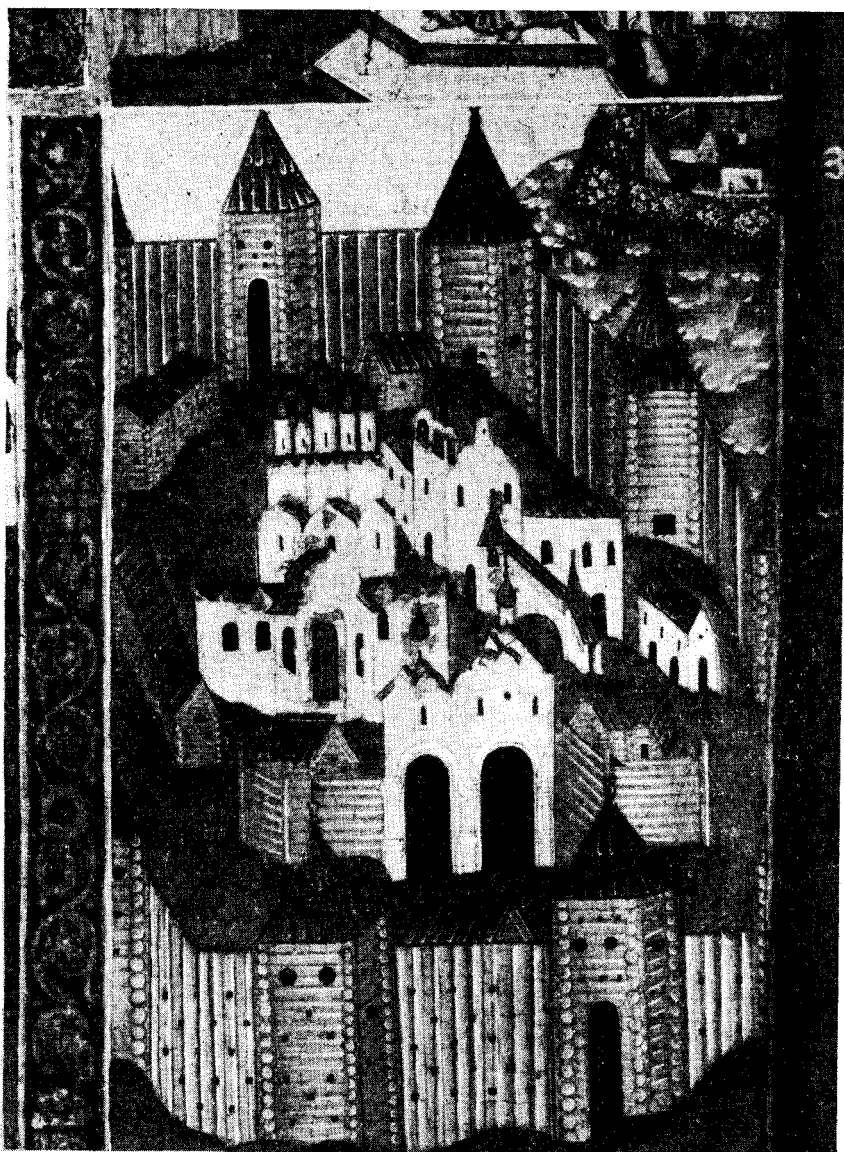


Рис. 4. 19-е клеймо иконы Богоматери Тихвинской. 1680 г. (Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева, инв. № 199).

жительное пребывание братии. Близ же сея, благовестия ради колокольного тривонного тяжкого ударения коемуждо церковному собору, содела стройне деревяно соделание, четвероугольно убо, шестию на десят столпы великими основано, вверху же пятию верхи острообразнами совершенно.

По сему же постави 42 келии четверообразно убо окрест церкви сия устрои». ⁶⁴

Период развернутого каменного строительства приходится на 1580—1590-е годы. Именно тогда «вместо убо царского деревянного устройства создана бысть церковь и трапеза и каменна чюдна зело и велика, с прочими службами...». ⁶⁵ В эти годы ставятся святые (западные) ворота с церквами: одна во имя Вознесения, другая — Федора Стратилата (1593 г.). Строительством каменной колокольни «на пяти гнездах разделено и пятию верхи острообразными покровено» (1600 г.) ⁶⁶ завершаются на долгий период каменные работы в монастыре.

Что касается крепостной стены, то сохранившийся один из самых ранних документов Тихвинского монастыря — челобитная 1610 г. игумена Иосифа боярину короля Владислава Жигмонтовича Ивану Михайловичу Салтыкову — дает представление о монастырской крепости: «А около, государь, монастыря острог поставлен и ров копано собою, а не пособляя никто». ⁶⁷ Таким образом, бревенчатый тын, окруженный рвом, является первичной оградой монастыря. Именно такими были тихвинские укрепления в канун решительных боев 1613 г. Повесть об осаде Тихвинского монастыря дает подробное представление о крепости. ⁶⁸ Здесь же сообщается о роли стряпчего Дмитрия Воейкова, который значительно укрепил монастырь: «...начаша стену крепити и ров чистити и тарасы рубити». ⁶⁹

Композиция 19-го клейма передает вид монастыря до этих новых построек 1613 г., которые существенно его изменили, придав ему характер боевой крепости. Прославляя создание Тихвинского монастыря конца XVI в., художник передает его таким, каким он был в этот исторический период.

В богатом, разнохарактерном архиве Тихвинского монастыря сохранились драгоценные документы. ⁷⁰ Это два плана, один из которых датируется 1678 г., другой — 1679 г. ⁷¹ Оба эти плана составлены в связи с тяжёлым делом, которое вели между собой тихвинские монастыри — Успенский мужской и Введенский девичий. Как план 1678 г., так и план 1679 г. сняты посланным из Великого Новгорода дворянином Иваном Зелениным. В плане 1679 г. есть еще и уточнения: составителем его назван также Петр Евстафьев.

Даже при беглом рассмотрении вида монастыря, изображенного на клейме иконы 1680 г. и планах, улавливается их общность. Близость между этими разнохарактерными документами несомненна.

⁶⁴ См. Историко-статистическое описание Тихвинского богородицкого большого мужского монастыря, прим. 71 на стр. XX.

⁶⁵ Там же.

⁶⁶ Там же.

⁶⁷ ДАЭ, т. II, СПб., 1836, стр. 286, № 168.

⁶⁸ ПСРЛ, т. III, стр. 268.

⁶⁹ Там же.

⁷⁰ Архив Тихвинского монастыря хранится в Ленинграде (БАН) и в Москве (ЦГАДА).

⁷¹ План 1678 г. находится в БАН (т. ф. № 167) и полностью опубликован в конце упоминавшейся книги К. Н. Сербиной. Его также частично воспроизводит С. Забелло, В. Иванов, П. Максимов (Русское деревянное зодчество. М., 1942, стр. 64) и М. Красовский (Курс истории русской архитектуры, ч. 1. Пгр., 1916, стр. 103, рис. 113). План 1679 г. частично опубликован в статье К. К. Романова «Остатки стен XVII ст. в Тихвинском монастыре» (Известия импер. Археологической комиссии, вып. 32, СПб., 1909; вып. 36, СПб., 1910) и в Сборнике Новгородского общества любителей древности (вып. IV, Новгород, 1911).

Обращает в первую очередь внимание одна и та же точка, с которой сделан как рисунок клейма, так и рисунок планов (расположение зданий монастыря, их характер, количество верхов, окон и т. д.). Интересно, что оба плана неполностью дублируют один другой. Разница заметнее всего в передаче крепостной стены, вид которой в плане 1679 г. соответствует иному историческому периоду. Различно изображена та часть стен, где помещены въездные западные ворота. Если в плане 1678 г. этот участок крепости имеет деревянные стены, то в плане 1679 г. как башня, так и часть прилегающей к ней стены каменные. Это небольшое расхождение дает возможность судить о начале каменного строительства стен Тихвинского монастыря, подготовка которого длилась с 1669 г., но так и не получила завершения в XVII в.⁷²

Подробные данные планов позволяют видеть в них по существу точный материал, представляющий в общих чертах вид монастыря 70-х годов XVII в.

К. К. Романов, рассматривая план 1679 г., приходит к выводу: «Вид монастыря на плане делал человек, бывший в нем, но работавший не с натуры».⁷³ Это верное замечание К. К. Романова дает основание предположить, что как межевые мастера, так и иконописец, создававший икону 1680 г., пользовались изобразительным материалом, бесспорно существовавшим в монастыре в виде образцов, прорисей для иллюстраций сказания о Тихвинской иконе как в миниатюрах к сказаниям, так и в станковой живописи. Художник использовал их без всяких изменений, а межевые мастера, отталкиваясь от этой уже привычной, отстоявшейся схемы, внесли свои дополнения и уточнения, которые соответствовали виду монастыря 1678—1679 гг. Так появились ограда, рубленая тарасами,⁷⁴ башни, крытые тесовыми шатрами с полицами, со смотрильными над проездными воротами. Появилась в плане и церковь 12 апостолов, выстроенная в 1676 г., и часть каменной стены с проездными западными воротами (план 1679 г.).

Отсутствие их в иконе говорит о том, что клеймо 19-е связано с иным периодом жизни монастыря.

В правом углу клейма помещена «Зеленая пустыня», или Зеленецкий монастырь, основанный иноком Мартирием в промежутке между 1565 и 1570 г.⁷⁵ В строительстве этого монастыря также принимал участие Федор Сырков, который возвел здесь ряд построек. Писцовые книги 1582 г. называют только деревянные строения.⁷⁶ Каменная деятельность возникает после 1582 г., когда на средства царя казанского Симеона Бекбулатовича была построена первая каменная церковь. Конечно, крохотное изображение этого монастыря ни в коей мере не претендует на документальную точность, но его помещение рядом с Успенским монастырем

⁷² Этот вопрос обстоятельно рассмотрен в статье К. К. Романова «Остатки стен XVII ст. в Тихвинском монастыре» (Известия имп. Археологической комиссии, вып. 32, стр. 150). Приведенные К. К. Романовым офицерские описи 1764 г. также свидетельствуют о том, что около монастыря до середины XVIII в. стены были в основном деревянные (лишь 18 сажень каменной ограды). Только в 1798 г. приказом Павла I деревянная ограда полностью заменена каменной. Эти выводы Романова не были учтены К. Н. Сербиной (см. стр. 49), что привело к ошибочным суждениям.

⁷³ К. К. Романов. Остатки стен XVII ст. в Тихвинском монастыре. — Известия имп. Археологической комиссии, вып. 32, стр. 149.

⁷⁴ Тарасы — вид деревянно-земляного укрепления, состоящего из рубленых клетей, засыпанных внутри землей или камнями. В промежутках между клетями помещались амбразуры.

⁷⁵ Описание Зеленецкого монастыря с рисунком. СПб., 1883, стр. 7.

⁷⁶ В. В. Зверинский. Материалы для историко-топографического исследования о православных монастырях в Российской империи, т. I. СПб., 1890, стр. 145, № 194.

оправдано тем, что как для одного, так и для другого конец XVI в. был порой расцвета и возвышения.

Исцеление калек и убогих, недомогающих и расслабленных происходит во многих клеймах иконы. На протезах, подпорках, в колясках они появляются неоднократно. Клеймо 20-е всецело посвящено «преславная чюдеса пресвятыя богородицы верным изливаемая от чудотворного ея образа в новосозданней ея обители Тихвинской». Это клеймо соответствует тем многочисленным главам исцелений, которые следуют после описания создания Тихвинского монастыря и в сказаниях XVII в. порой достигают 50—60 глав. Художник повторяет вид монастыря, служащий фоном для развития действия. Он лишь несколько изменяет форму и характер построек, повторяя уже традиционное его изображение и помещая на первом плане всех страждущих.

Следующие после 20-го клейма изображения включили по времени отрезок небольшой, но насыщенный событиями. Он приходится на первую четверть XVII столетия — периода, вошедшего в русскую историю как время междоусобной брани и разорения, иноземных притязаний и героической борьбы русского народа, поднявшегося на защиту Родины. На долю Тихвинского края выпала тяжкая участь — он стал местом решительных боев, положивших начало освободительной борьбе, которая привела к полному освобождению Новгородской земли от шведских захватчиков.

Сказания о чудесах иконы Тихвинской богородицы, несмотря на церковно-агиографический характер, позволяют представить последовательность событий, размеры бедствий, опустошений, участников этих битв, их стойкость и отвагу. Живой, трепетный рассказ очевидцев ощутим в сказаниях об осаде и сидении в Тихвинском монастыре; он вошел в состав Новгородской III летописи под 1613—1614 гг., а также включен в сокращенном виде в «Сказание об иконе Тихвинской богородицы». Действия сказаний отнесены к событиям 25 мая 1613 г. — началу сопротивления тихвинцев. Современники этих событий, составители тихвинских повестей и сказаний, верно подмечают присущую тихвинцам сплоченность, отвагу и самоотверженность, которые они проявили во время осады монастыря, длившейся несколько месяцев (с мая по сентябрь 1613 г.). В тексте на поле иконы подчеркивается: «Первая осада обители от швед и явление пресвятыя богородицы жене некоей и слуге соловецкому со святым Николаем и с Варлаамом Хутынским и з Зосимою и Саватием соловецкими и обхождение по забролом с чудотворным образом и победа на шведы еже бысть в лето...».

В иконе (в клеймах 21, 22) объединились несколько глав сказаний, сюжеты которых переданы в клейме различными сценами. В глубине видны небольшие фигурки святых и дважды Богородицы, явившейся в монастыре перед битвой. Также представлено шествие возле стен монастыря с иконой. Но основное место отведено отступлению шведов, смятение которых подчеркивает художник. Они бегут, оставив свои «великие бранные сосуды», «огненное стреление испущающие» (пушки).

Клеймо 22 — это жаркая схватка у стен монастыря. Художник иллюстрирует то, что отмечает как летописец, так и «Сказание», когда «не ратници и невежды в воинском деле» и «отроки малы» бросились в самую гущу врагов, разя их. В тексте к клейму отмечено «ужасное противным шведом показание в нощи страшных воинств множества во обитель богородице на избавление ея от восточных страны с крестоносными знаменами пришедших зело вооруженных». Однако художник более

реально объясняет успех событий, подчеркивая самоотверженность тихвинцев.

Посягательства шведов не прекратились после сентября 1613 г. Они продолжались в течение 1614—1617 гг., вплоть до Столбовского мира, и нашли отражение как в сказаниях, так и в 23-м клейме иконы. В нем передан момент, когда, опасаясь нашествия шведов, «хотяши священницы икону взяти» и унести из обители, но не могли ее «подвигнути с места». Здесь же «безвоинственная» победа над шведами, которые в страхе и трепете отступают в непроходимые леса, где гибнут.

Героическая оборона Тихвина рассказана очень свободно художником, внесшим много личного в осмысление этих событий, обобщившего исторический материал и передавшего самое главное — стойкость и мужество его защитников.

24-е чудо — это последний эпизод, которым заканчивается как «Сказание», так и икона 1680 г. Он связан с периодом мирной жизни Тихвинского монастыря и предшествует тому бедствию, которое приходится на 29 июня 1623 г., когда пожаром были уничтожены многие строения монастыря. В это время произошел взрыв колокольни, в помещениях которой хранился порох.⁷⁷

В сказаниях центральное место занимает явление Макария Унжинского юродивому Никите, а также предсказание святого, сообщившего о надвигающемся бедствии. Описание этих сцен изобилует бытовыми подробностями и уточнениями.

В иконе художник дает иное восприятие сюжета. В центре клейма вид монастыря. Постройки посада, небольшие деревянные избы на высоких подклетах, типичные для севера, теснятся, окружая обитель. Сцена явления Макария Унжинского отнесена в глубь клейма, она видна лишь при очень близком рассмотрении. Художник подчеркивает, что все свершается за пределами монастыря, но лишенный конкретности эпизод, связанный с чудесным перенесением святого Макария к церкви Пантократора, он передает иначе. Это видение, поразившее Никиту и описанное подробно в «Сказании» («Яко во мгновение ока далече обретесе от него»), выражено просто, без всяких умозрительных заключений и фантастических ассоциаций. Привычная, уютная шатровая церквушка заменила образ, лишенный для художника реальности, еще больше связывая все с этим местом, которое прославляет повествование.

Сказание о чудесах иконы Тихвинской богородицы ожило под рукой этого замечательного живописца. Оно приобрело большую цельность, законченность. Давно прошедшему художник сообщает характер недавно случившегося, и все повествование настолько изобилует характерными для XVII столетия подробностями, что трудно представить его связь с временами, отдаленными от живописца столетиями. Как иллюстратор художник стремится достичь наглядной ясности в передаче сюжета, но также очевидно, насколько не сковывает он себя текстом, насколько свободен в трактовке действий, с какой легкостью он вносит свои дополнения, помогающие все оживить, сделать многоречивее.

По мере развития «Сказания» усложняется рассказ, в который входит все больше подробностей, сопровождающих основное действие. И так же в иконе: от свободных композиций первых клейм, где есть пространство и пейзажные фоны, художник переходит к более сложным решениям, связанным с многоплановым действием. Этот переход происходит постепенно,

⁷⁷ См.: Историко-статистическое описание Тихвинского богородицкого большого мужского монастыря, стр. 145.

но уже последние клейма, расположенные по нижнему полю иконы, необычайно загромождены событиями, что приводит к измельчанию изображения.

Конечно, в иконе отражен опыт не одного живописца. Этот сюжет был хорошо известен местным художникам. Он неоднократно появлялся в миниатюрах к лицевым сказаниям, в иконах. Зависимость от материала, ранее созданного в этой иконе, бесспорна, но также очевидна и самостоятельность в решении многих композиций, особенно нижней части иконы. Индивидуальность художника ощущается в той любви к уточнениям, к показу многих подробностей, которые делают его бытописателем, раскрывающим различные моменты окружающей человека жизни. Но особенно ярко проявляет себя художник в передаче архитектурных построек. Он воспел красоту их, показал своеобразие и выделил черты, делающие их явлением глубоко национальным.

Небольшие деревянные часовни, церкви изображены с такой тщательностью, которая дает возможность верить их конструктивной логике. Образцы эти убедительны и реально выполнимы. Часовни с простой двухскатной кровлей, многоярусные большие деревянные храмы с различными типами завершений, то шатровыми, то многощипцовыми, то бочкообразными, варьируются в каждом клейме. Художник отмечает и материал покрытий, характер его декоративной обработки. Так, бочкообразные завершения и главы покрыты лемехом, шатры и двухскатные кровли — длинным тесом. Эти изображения позволяют судить о формах, которые в настоящее время или утрачены, или представляют большую редкость.

Каменные здания переданы более приблизительно, но все же в каждом из них видны свои индивидуальные черты, которые могут служить источником для определения облика построек Тихвинского монастыря, значительно искаженного в настоящее время.

Общий стиль этого произведения приподнятый, торжественный. Клейма, обрамляющие центр, превращаются в узор, где нет ярких пятен и резких цветовых сочетаний. Здесь та тоновая гамма, которая помогает подчеркнуть естественность, увидеть во всем жизненную правдоподобность.

Отмечая высокое мастерство этого произведения, следует подчеркнуть филигранную законченность, которая сказывается во всей этой иконе. Художник поистине работает как тонкий ювелир. Под его рукой оживают детали. Он отделяет все с отменным изяществом и той виртуозностью, которая дает возможность видеть и переливы парчи, и игру драгоценных камней, и сверкание жемчуга.

В гуще всех событий, почти в каждом клейме — окруженная хлопотливой толпой икона Тихвинской богородицы. В первых клеймах с ней торжественно парят ангелы, затем она уже непосредственно среди людей, охваченных радостью созидания. И все же главным действующим лицом является не икона, а толпа людей и окружающий их мир. Человек повсюду действует. Он вовлечен в круговорот событий. Он рубит лес, ловит рыбу, строит дома, возводит храмы. Он активен в проявлении энергии, чувств, он полон стремления украсить землю, на которой он живет, воспеть ее красоту.

Все это как нельзя лучше согласуется с этой эпохой XVII столетия, отмеченной в русской культуре разносторонней созидательной деятельностью.

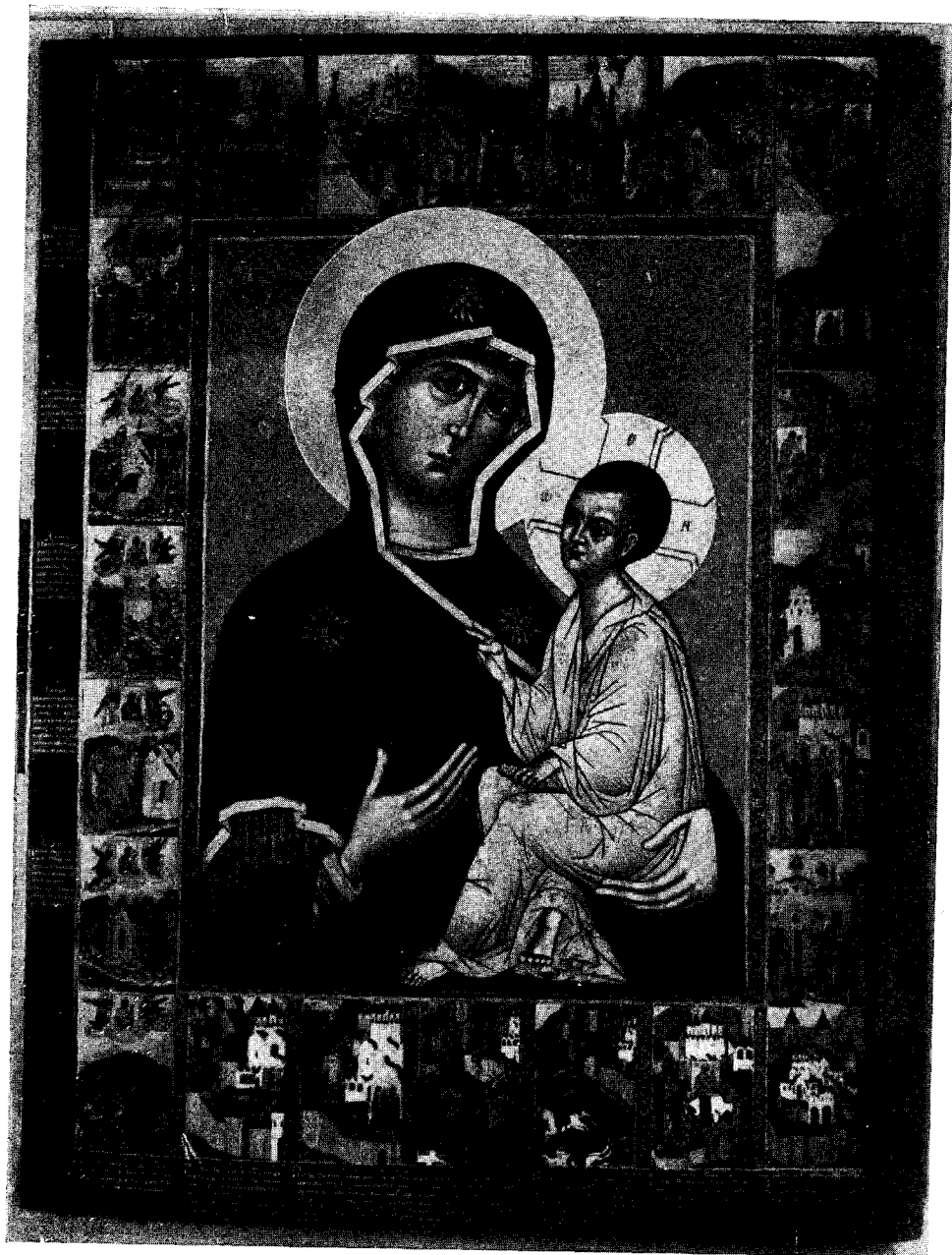


Рис. 1. Икона Богоматери Тихвинской с 24 клеймами чудес. 1680 г. (Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева, инв. № 199, 123×98 см).

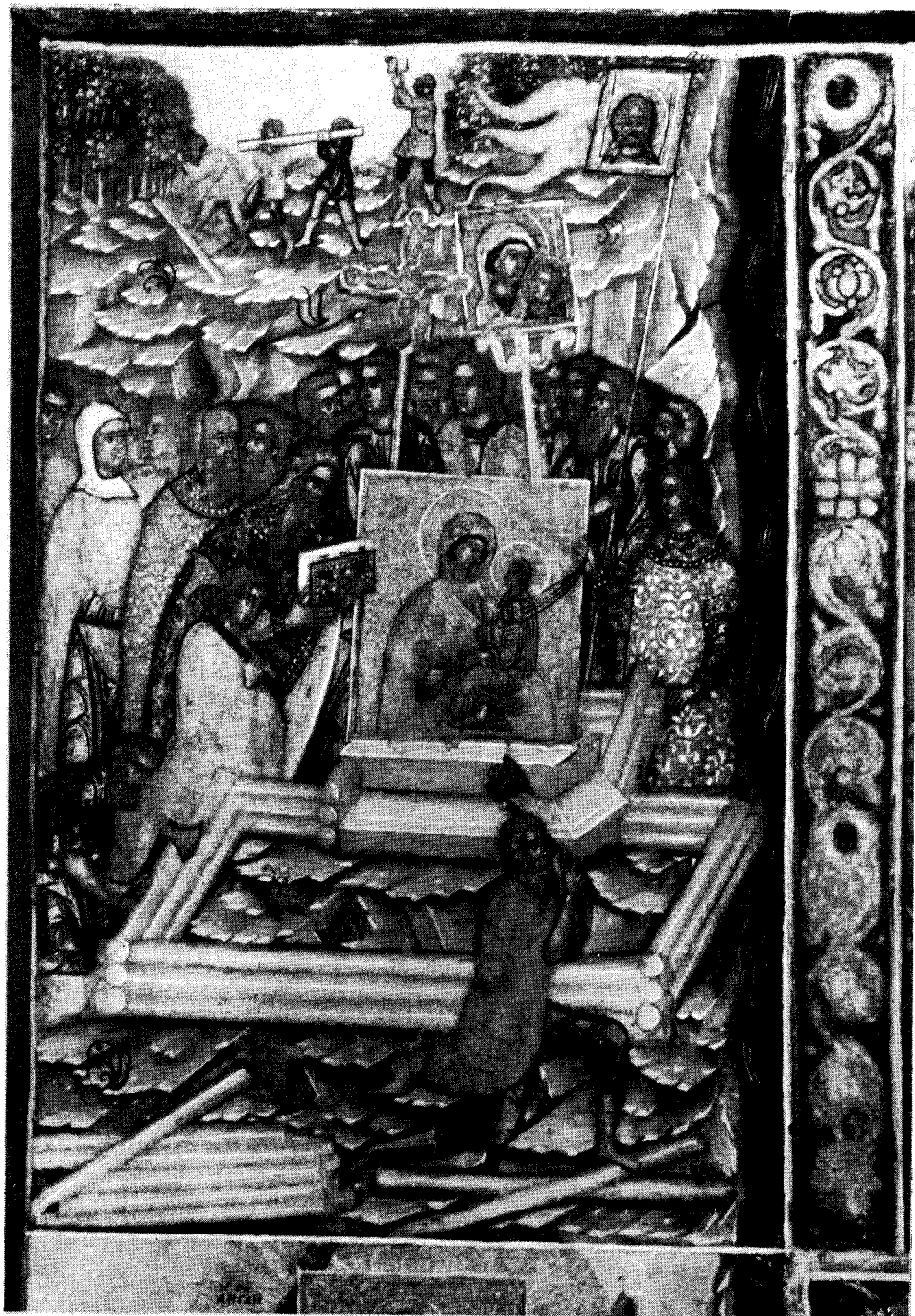


Рис. 2. 7-е клеймо иконы Богоматери Тихвинской. 1680 г. (Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева, инв. № 199).

Т. А. АНАНЬЕВА

Икона с виршами из надгробия царицы Софии

Рубеж XVII—XVIII вв. характеризуется, как известно, победой светского начала в русской культуре и искусстве, интересом к научному освоению действительности, пришедшему на смену религиозному ее истолкованию, возникновением новых жанров в искусстве и, наконец, полным отрывом творчества ведущих мастеров петровского времени от религии. Однако реалистические устремления в искусстве развивались в борьбе с традиционными приемами изображения. И если даже в области портрета в первой половине XVIII в. сильно сказывалось влияние древнерусского «парсунного» письма, то тем более эта двойственность могла проявиться в произведениях иконописи как наиболее консервативной области искусства.

Именно к такому кругу памятников относится рассматриваемая в данной статье икона, носящая название «Страдания Веры, Надежды, Любви и матери их Софии и история библейской Сусанны».¹

Икона эта обратила на себя внимание интересными особенностями иконографии и стиля, а также надписью на оборотной стороне, обнаруженной автором при ее каталогизации: «Над гробом Софии Алексеевны снизу» (рис. 1). Из надписи явствовало, что икона происходит из надгробия царицы Софии Алексеевны, сестры Петра I, но непонятным было выражение «над гробом» и вместе с тем «снизу». При осмотре гробницы царицы Софии в Смоленском соборе б. Новодевичьего монастыря в Москве, где она была погребена, удалось установить, где и как была помещена икона Русского музея. Из описи собора 1860 г. выяснилось, что икона входила в своеобразный иконостас, устроенный над гробницей царицы Софии, состоявший из 18 икон. Надпись относится, видимо, к XVIII в. и сделана в связи с временным разбором иконостаса. Она фиксирует место иконы в нем и носит, таким образом, чисто деловой характер. При помощи хранителя музея, старшего научного сотрудника Л. С. Ретковской, была составлена схема этого иконостаса, в которой место иконы пришлось на стене над самой гробницей, по сторонам же ее и выше располагались остальные 17 икон.

Царица София была погребена здесь в 1704 г. после 16-летнего пребывания в Новодевичьем монастыре, куда она была заточена Петром в 1689 г. В годы ее правления (1682—1689) Новодевичий монастырь являлся ее загородной резиденцией. В нем велось большое строительство: были построены две надвратные церкви, колокольня, трапезная с церковью, больница, надстроены башни, отремонтированы стены.

¹ Икона хранится в коллекции Гос. Русского музея, инв. № 1755, размер 52 × 153,5 см. Поступила в Русский музей в 1912 г. как дар Николая II.

В Смоленском соборе был возведен новый резной иконостас при участии лучших мастеров Оружейной палаты. В первые годы своего заточения царица Софья пользовалась относительной свободой, имела штат, по-прежнему продолжала величаться «государыней-царевной». С помощью сестер и других лиц она продолжала вести борьбу за престол. В 1698 г. она пыталась использовать стрелецкое восстание для возвращения к власти.

Узнав об этом из показаний стрельцов, Петр приказал насильно постричь Софью в монахини. Ее имя особым указом было исключено из «царского титула» как имя «третьего зорного лица». С этого момента Софью перевели в помещение караульной у Напрудной башни. Здесь она и умерла. Из надписи на надгробной плите видно, что в монашестве ей было присвоено имя Сусанна.

Вот краткая справка, в которой отражена судьба необычайно активной для XVII в. и властной женщины, какой была царица Софья.

Понятно, что после смерти некому было с особой пышностью «оформить» ее гробницу. Видимо, сестры (а все они умерли позднее Софьи) совместно с «сестрами» монастырскими собрали надгробный иконостас. В описании Новодевичьего монастыря И. Ф. Токмакова читаем: «Над гробницами царскими размещены в иконостасах образа разной величины. Иконы эти по большей части были у цариц и царевен походные, комнатные, келейные и выносные».²

Из таких икон и состоял иконостас над гробницей Софьи, но рассматриваемая нами икона несомненно была заказана для

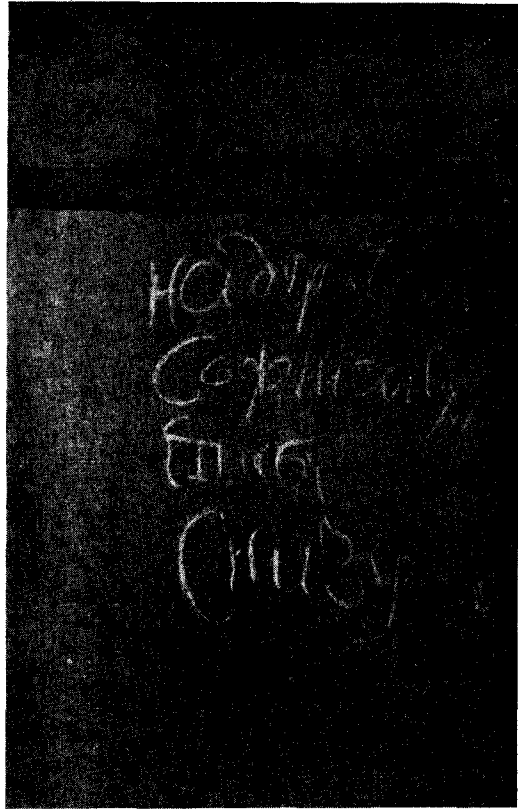


Рис. 1. Надпись на обороте иконы «Страдания Веры, Надежды, Любви и матери их Софии и история библейской Сусанны»: «Над гробом Софии Алексеевны снизу». Начало XVIII в. (Гос. Русский музей, инв. № 1755, 52×153,5 см).

него какому-то пока неизвестному и очень скромному мастеру. Об этом говорят и ее размеры, и содержание, и уровень исполнения.

В соответствии с двумя именами — светским именем Софии и монашеским Сусанна — он изобразил на иконе два житийных цикла «святых жен». От обычного для житийных икон размещения клейм вокруг «средника» с изображением святой художник отказался, что значительно облегчило задачу совмещения «житий» Софии и Сусанны на одной доске.

² И. Ф. Токмаков. Историческое описание Московского Новодевичьего монастыря. М., 1885, стр. 48.

Каждому из них он отдал по равной части доски, разбив левую часть на шесть клейм жития св. Софии с дочерьми, правую — на четыре клейма жития Сусанны.

Ни в Русском музее среди икон и более чем пяти тысяч прорисей, ни в Третьяковской галерее икон с изображением жития этих святых нет. Видимо, они были крайне редки.

Изображая житие Софии и ее дочерей, художник следовал изложению «страданий Веры, Надежды, Любви и Софии», сходному с имеющимся в «Житиях святых с дополнениями из пролога» митрополита Макария, под 17 сентября. Их суть — в мучениях за приверженность к христианству и за отказ от поклонения языческим идолам.

Так, Надежду бросили в котел, но он растопился и опалил окружающих, Любовь колесовали, Вере отсекали голову. София всех троих положила в один гроб, три дня их оплакивала и затем сама умерла.

Клейма левой части, посвященные этому «страданию», исполнены в иконописном стиле (рис. 2). Композиции их уравновешенны, фигуры статичны, «молебные» жесты рук приданы даже воинам, посланным царем, чтобы схватить святых жен. В этих клеймах (верхний ряд) особое внимание уделено художником изображению архитектуры, он проявляет большой интерес к передаче сильных ракурсов и перспективы. Но в изображении «неба» сохранен условный золотой цвет.

В сценах мучений и казни в нижнем ряду, изображенных на пейзажном фоне в виде холмов и гор, использованы схемы таких иконных сюжетов, как «Три отрока в печи огненной» и «Усечение главы Иоанна Предтечи». При этом художник старается внести равновесие в композицию самих клейм, для чего в левом клейме он совмещает два момента — казнь в «конове» (котле, висящем над огнем) и «усечение главы», а в последующих двух изображает подобные моменты порознь. В среднем клейме все симметрично, в клеймах по краям повторы создают определенный ритм и равновесие (рис. 3). Содержание композиций разъясняется текстом «виршей» к каждому клейму. Надпись к первому служит как бы заглавием ко всему циклу:³ «Страдание святых мучениц Веры, Надежды и Любви и матери их Софии». Ко второму клейму дана пояснительная надпись: «Пред царя Дария сих представляют, они ж христиан ся ему являют. Царь же Мартемиде хочет их обольстить и, страдая муками, от Христа отвратить».

Все четыре мученицы, как в первом, так и во втором клейме, изображены стоящими в ряд слева, в первом клейме к ним направляется отряд воинов с почтительно поднятыми в молебном жесте руками (справа), а во втором клейме справа изображен высокий вычурный золотой трон с царем, которому приданы черты русского боярина, как и стоящему рядом с ним (слева).

Начиная с третьего клейма изображаются обещанные царем муки:

Веле царь святую Веру терзати
И сосцев ея на отсечение дерзати.
От язвы тоя млеко и кровь течаше —
Царево безумие то обличаше.
Потом Веру в главу усекоша,
Она же в чертог к богу отидоша.

В этом клейме художник с особым интересом изображает действие: юный воин-палач, изящно изогнувшись, с улыбкой на лице, аккуратно

³ Текст надписей на клеймах передается современным шрифтом. Деление текста на стихи произведено автором.

отсекает длинным ножом со скошенным концом сосцы полуобнаженной мученицы. Все персонажи сохраняют эпическое спокойствие. В трех последующих клеймах все ближе к казнимым дочерям придвигается фи-



Рис. 3. Мучение Любви. Клеймо иконы «Страдания Веры, Надежды, Любви и матери их Софии и история библейской Сусанны». Начало XVIII в. (Гос. Русский музей, инв. № 1755).

гура Софии, а в последнем ее фигура, обращенная влево, как бы замыкает цикл «страданий». К трем последним клеймам относятся вирши:

Той царь и святыю Надежду прельщал,
 Яже и Вере гибель обещал,
 Но та сестру ся Вере нарицаше,
 По муцех и в конов внити желаше.
 И ис конова изшед невреденна,
 Потом во главу усеченна.
 Тако и святая Любовь страдаше,
 Пещь и вержение сверлов прияше.
 Токмо огонь предстоящих обтечаше —

Неверствие царево обличаша.
 По муцех Любовь въ главу усеченна
 Славою вечною в небе оболченна
 Мати ж София телеса чад збираше
 И в куте погребши к богу взираше.
 Потом и сама София отходит,
 В жизнь вечную со дщери входит».

При взгляде на все шесть клейм левой части иконы легко заметить, что верхние клейма объединяет архитектурный фон, одинаковый «по-зем» — пол с ромбической клеткой, сходство в расположении групп, в нижних клеймах также даны сходные фоны — пейзажи с холмами и горками, в расположении фигур — чередование сходных моментов действия. Так изображен первый цикл. Небольшая полоска золотого фона отделяет от него четыре клейма, посвященные второму циклу — житию праведной Сусанны — святой патронессы царицы Софии в монастыре. Если в разобранных клеймах левой части бросаются в глаза привычные иконописные схемы, то клейма правой части исполнены почти без всякой оглядки на иконные прототипы. Она проявляется лишь в «молебных» жестах рук, а в целом каждое клеймо вполне самостоятельная композиция на тему о библейской Сусанне (рис. 4).

История Сусанны входит в так называемую «Книгу пророка Даниила» — одну из библейских книг,⁴ в ней повествуется о жене некоего богатого вавилонянина, красивой и богобоязненной. Во время купания в саду ее подстерегли два старца, являвшиеся судьями. Выждав, когда Сусанна отослала служанок за маслом и мылом и велела закрыть калитку сада, они пытались склонить ее к прелюбодеянию, грозя при этом в случае неповиновения свидетельствовать на суде против нее в том, что с нею был юноша и поэтому она отослала служанок. Сусанна предпочла подвергнуться клевете, но не уступить старцам. Тогда один из них открыл двери сада и стал скликать людей. Домочадцы, по выражению библии, «вскочили» в сад «бокочими дверьми». Клевете поверили. Суд осудил Сусанну на смерть, но когда ее вели на казнь, явился пророк Даниил и сам учинил суд. Установив ложь, он отдал на казнь самих старцев.

В первом клейме изображена купающаяся Сусанна, стоящая по пояс в воде почти черного цвета, прикрываясь и в воде покрывалом, оставляющим нагим незначительную часть фигуры (рис. 5). Нагота ее, так же как и нагота казнимых дочерей Софии, изображена очень робко и аскетично, в ней как бы «просвечивает» скелет — от шеи идет ряд позвонков, неумело и уродливо изображена грудь, несколько мягче и живее — полные руки. Лицу Сусанны художник стремился придать красоту и выражение достоинства. Она смотрит вправо, на двух старцев, крадущихся к ней вдоль весьма своеобразной изгороди, напоминающей частокол из ряда толстых деревянных заостренных столбов с перехватами или свай, забитых в землю на берегу водоема. Не менее интересна роща на другом берегу водоема: купы деревьев как будто светятся в темноте. Но особое внимание уделяет художник «двери сада». Она изображена слева на первом плане, окрашена в ярко-розовый цвет. Художник стремится показать, что она открыта, но не может до конца справиться с этой задачей — нижний угол двери не выходит из-за порога, массивные накладные петли расположены горизонтально и как бы держат дверь. Надпись к клейму гласит:

Бысть Сусанна во оград мыться прииде,
 Два ж старца тако ж тайно вниде,
 Хотяше ю ласканими обольстить,

⁴ Книги пророка Даниила, гл. 13.

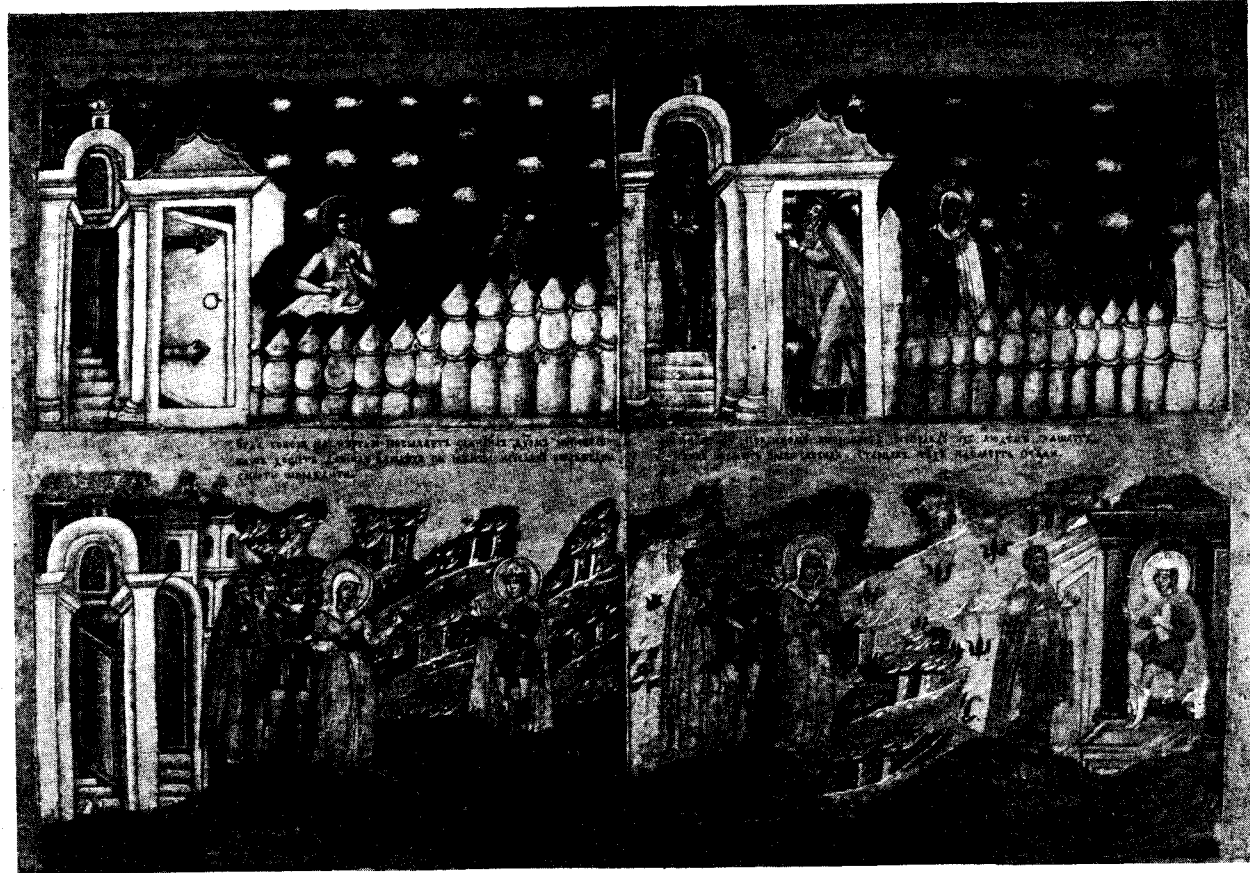
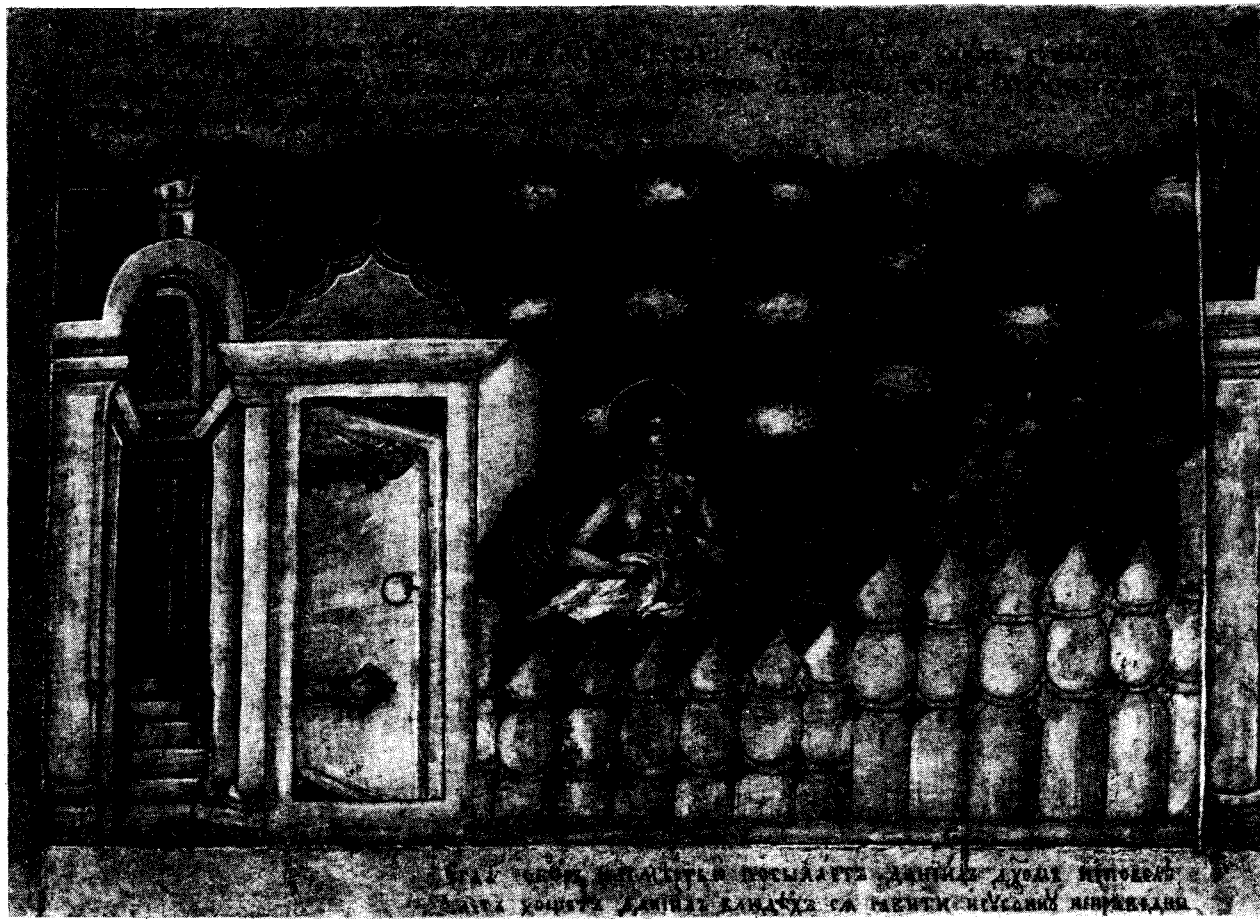


Рис. 4. Сцены из библейской «Истории Сусанны». Правая часть иконы «Страдания Веры, Надежды, Любви и матери их Софии и история библейской Сусанны». Начало XVIII в. (Гос. Русский музей, инв. № 1755).

Рис. 5. Купание Су-
санны. Клеймо иконы
«Страдания Веры, На-
дежды, Любви и ма-
тери их Софии и
история библейской
Сусанны». Начало
XVIII в. (Гос. Рус-
ский музей, инв.
№ 1755).



А не сотворит воли — в смерть осудить.
Тогда Сусанна всяко помышляше,
Та гласом велиим и старцы кричаше.

Прототипом данной сцены могла бы быть гравюра Библии Пискатора, широко использовавшаяся в это время русскими художниками при росписи стен храмов в Москве, Ярославле и других городах. Однако сравнение с гравюрой со всей очевидностью показывает, что автор изучаемой иконы создал вполне самостоятельное изображение сцены. Здесь все свое — и архитектура, и частокол из столбов, и пейзаж, и действующие среди них герои.

В истории русской станковой живописи это едва ли не первое изображение столь распространенного впоследствии сюжета о библейской Сусанне и старцах. В стенных росписях ему предшествует лишь фреска в церкви Ильи Пророка в Ярославле, расписанной в 1681 г. царскими мастерами Гурием Никитиным и Силой Савиным.⁵ Сравнение фрески с гравюрой показывает, что русские мастера сильно переработали оригинал: Сусанна в ней гораздо более целомудренна, одежда закрывает ее торс гораздо больше, на ногах — обувь, жест рук лишен манерного изящества гравюры. Античные черты лиц старцев уступили место русским чертам. Был ли у мастера нашей иконы какой-либо прототип или образец? Судя по исключительной самобытности изображенных сцен, вполне можно допустить, что такого образца не было.

Второе клеймо по обстановке повторяет первое, калитка по-прежнему занимает очень важное место — в ней появилась фигура старца, который стал сзывать людей в сад, к ней Сусанна, уже одетая, идет в сопровождении второго старца. У всех троих традиционные жесты рук, напоминающие о том, что это икона. Сусанну ведут на позорный суд, навстречу из боковых дверей появляются люди.

Надпись над этой сценой:

Старцы Сусанну со отроком слагают,
Неправедне смерть на ню возлагают.
Сусана ж бога в помощь призываше,
Да спасет от смерти невинну прошаше.

И над следующей:

Егда собор на смерть ю посылает,
Даниил духом не повелевает.
Хошет Даниил влюдех ся явити,
И Сусанну неправедны смерти оправдити.

Снова слева палата с полуоткрытой дверью (дверь открыта вовнутрь, и ее перспективное сокращение понято художником снова неверно — она как бы опирается на ступени лестницы!), справа изображены горки, на их фоне слева — толпа, Сусанну держат за руки, как пойманную, справа стоит пророк Даниил. Все фигуры неустойчивые, рисунок очень приближенный, пропорции фигур укороченные, но выразительность их несомненна.

В последнем клейме те же горки, но палата справа как бы замыкает действие; на ее фоне сидит пророк Даниил, перед ним стоит допраши-

⁵ Н. Первухин. Церковь Ильи Пророка в Ярославле. М., 1915, стр. 25.

ваемый старец, слева толпа, но Сусанну уже никто не держит, толпа почтительно отодвинулась вглубь:

Старцев . . .⁶ по единому вопрошает,
Неправду их людем глашает,
Сусанну от смерти право свободи,
Старцев тех на смерть осуди.

Сцены, изображенные в трех последних клеймах, также не имеют ничего общего с гравюрами библии Пискатора, как и сцена купания. Не встречаются подобные сцены и на иконах. Видимо, и они сочинены автором иконы вполне самостоятельно. Ему никак нельзя отказать в умении развить действие, насытить его известным драматизмом, особенно в цикле Сусанны. Этот цикл отличается гораздо большей свободой в передаче событий, чем цикл Софии с дочерьми, где каждое клеймо напоминает традиционные схемы икон и по исполнению более иконописно.

В целом икона отражает возросший интерес к изображению реальной обстановки, к миру вещей, но мы видим, как трудно художнику овладеть им, подчинить его своему мастерству. Незнание законов перспективы приводит к ряду курьезов, как это произошло с изображением открытой двери. И этот мотив присущ не ему одному, а большинству иконописцев конца XVII в. Интерес к перспективе виден и в стремительно уходящих вглубь боковых стенах в двух первых верхних клеймах в первом цикле. Но изображение архитектуры также не отличается правильностью рисунка. Это был очень скромный мастер, по-своему решавший задачи, стоявшие перед русским искусством начала XVIII в. Его трудно заподозрить в приверженности западным оригиналам, из которых в конце XVII—начале XVIII в. в произведении русских художников попадали архитектурные мотивы с правильной передачей перспективы, как например в иконе «Троица» Симона Ушакова,⁷ голландские пейзажи, как это можно видеть на иконах Филатьева и Уланова или на иконе Русского музея «Крещение внуха царицы Эфиопской апостолом Филиппом».⁸ Эти заимствования были одной из форм проявления реалистических исканий в русском искусстве переходного периода.

В рассматриваемой нами иконе приближение к реалистической, светской трактовке библейских сцен произошло на основе народных национальных представлений и вкусов. Они проявились и в русских типах лиц, и в характере обстановки действия, особенно в сценах купания Сусанны и смежной с нею, где все дано «на русский лад». Подобно этому изображались библейские сцены и в ярославских росписях конца XVII в. и в более ранних росписях церкви Троицы в Никитниках,⁹ где такая сцена, как «Пир в Кане Галилейской» напоминает чинную русскую свадьбу, а в сцене «Пира у Ирода» Соломея пляшет «русскую» с платочком в руке.

Своей самобытностью памятник особенно ценен.

Большое своеобразие придают иконе и «вирши». Они отличаются от стихотворного перевода латинского текста библии Пискатора, сделан-

⁶ Слово утрачено.

⁷ И. Сычев. Новое произведение Симона Ушакова в Государственном Русском Музее. — В кн.: Материалы по русскому искусству. Л., 1928, стр. 99.

⁸ М. К. Каргер. Из истории западных влияний в древнерусской живописи. — В кн.: Материалы по русскому искусству, стр. 66—77.

⁹ Е. С. Овчинникова. Стенопись церкви Троицы в Никитниках в Москве середины XVII в. — Труды Гос. Исторического Музея, М., 1947, стр. 147—166; Б. В. Михайловский и Б. И. Пуришев. Очерки истории древнерусской монументальной живописи. М.—Л., 1941, табл. XII.

ного в 1679 г. монахом Мардарием Хониковым,¹⁰ хотя вирши последнего написаны также одиннадцатисложными силлабическими стихами. Известно, что стихи М. Хоникова помещались и на стеновых росписях, и на иконах, писанных для Новодевичьего монастыря. Сейчас трудно сказать, кто был автором виршей на иконе из надгробья царевны Софьи. Интересно отметить, что по сравнению с витиеватыми, полными сложных сравнений виршами, какие писал высокообразованный поэт Симеон Полоцкий, они отличаются простотой языка и понятностью. Последнее согласуется и со стилем самой иконы. Более сходны они с виршами, какие писал для икон Корион Истомин, однако его авторство может быть лишь предположено.

Важно то, что в отношении связи с литературой икона Русского музея является характерным памятником своей эпохи — рубежа XVII—XVIII вв., точнее можно сказать, что она была создана в первое десятилетие XVIII в. И хотя мастерство, с которым она написана, весьма скромно, своей самобытностью, выразительностью и своеобразным решением назревших задач искусства она представляет не только исторический, но и художественный интерес.

¹⁰ А. И. Успенский. Царские иконописцы и живописцы XVII в. М., 1913, Приложение, стр. 26, строфы 260—267.



Рис. 2. Цикл жития Софии с дочерьми. Левая часть иконы «Страдания Веры, Надежды, Любви и матери их Софии и история библейской Сусанны». Начало XVIII в. (Гос. Русский музей, инв. № 1755).

Д. М. МОЛДАВСКИЙ

Изображение солнца в гравюре Василия Кореня

(Зависимость этого изображения от А. Дюрера и влияние его на В. Маяковского)

В числе выдающихся произведений, созданных в России в конце XVII в., мы находим гравюры мастера Василия Кореня (1696 г.), раскрывающие библейские сюжеты, — «Книгу Бытия» и «Откровения Иоанна Богослова» (Апокалипсис). Не ставя своей задачей анализировать эти произведения, мы остановимся на двух моментах — предыстории и последующего влияния одной из этих гравюр. Нарушая хронологический принцип, начнем с явления почти современного нам.

В. В. Маяковскому принадлежит стихотворение под названием «Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче» — о солнце, которое по зову поэта явилось к нему, и что из этого получилось.¹ Стихотворение это в достаточной мере исследовано и со своей идейной стороны, и отчасти с точки зрения формы. Многие из писавших о нем (и автор этих строк в том числе) отмечали, правда в общих чертах, связь образа солнца с солнцем как персонажем народного творчества.

И действительно, если мы просмотрим все материалы, связанные с одушевлением и очеловечиванием образа светила в фольклоре, мы обнаружим совершенно определенные его черты — способность приходить, уходить, разговаривать и пр. Об этом хорошо писал еще А. Н. Афанасьев.² Но солнце у Маяковского отличается от персонажа сказок или песен. Отличается оно по манере изображения и от тех образов, которые возникали у поэта в предреволюционном творчестве и в плакатах РОСТА.

Какие же приметы светила? Кроме очеловечивания, доведенного до конкретизации (так, разговорное выражение «солнце зашло» превращается в реплику «...чем так без дела заходить, ко мне на чай зашло бы!»), появляются зримые черты, несвойственные устному творчеству; о солнце известно, что оно закрыто мягкой тканью облаков («за-нежен в облака ты»), что у него человеческого лоб («златолобо»), что оно способно ходить, «раскинув луч-шаги» (и даже более того, известно, как оно ходит; в одном из вариантов сказано: «...луч-шаги свои расставив в поле», т. е. циркулеобразной походкой).³

Все эти черты заставляют нас представить не столько солнце из устной поэзии, сколько изображение, вошедшее в знаменитое собрание

¹ В. В. Маяковский, Полное собрание сочинений, т. 2, М., 1956, стр. 35—38.

² А. Н. Афанасьев. Поэтические воззрения славян на природу, т. 1. М., 1865, стр. 74, 207—227 и др.

³ В. В. Маяковский, Полное собрание сочинений, т. 2, стр. 442 (примечания).



Рис. 1. Альбрехт Дюрер. «Откровение святого Иоанна». Сцена из Апокалипсиса. Гравюра. 1498 г.



Рис. 2. Василий Корень. Сцена из Апокалипсиса. Гравюра. 1698 г.

Д. А. Ровинского «Русские народные картинки»; в этом собрании есть гравюра мастера В. Кореня, изображающая ангела, лицо которого «яко солнце и нозе его яко столпи огнении».⁴

Если не вглядываться в подпись, то перед нами предстанет весьма своеобразное изображение не столько ангела, который изображался обычно в виде крылатого юноши, а солнца. У светила человеческое лицо, туловище его целиком закрыто облачной тканью, идет оно, расставив ноги-лучи. Двигается это светило к сидящему человеку, чтобы передать ему книгу (рис. 2).

Можно предположить, что именно таким увидел и запомнил эту гравюру из собрания Д. А. Ровинского В. В. Маяковский, еще в ранней юности проявлявший интерес к этим народным картинкам.⁵

Нам кажется, что человеческие, зримые черты образа солнца из известного стихотворения связаны с гравюрой мастера Кореня.

Но у упомянутой гравюры есть и предыстория. Как известно, Василий Корень часто гравировал с рисунков некоего Григория, о котором известно немного — то, что этот мастер был иностранцем, поляком, работал в Московской типографии.⁶ По всей вероятности, этот Григорий был знаком и с явлениями тогдашнего западноевропейского искусства. Во всяком случае упомянутая гравюра очень близка к гравюре Альбрехта Дюрера «Откровение святого Иоанна» (точнее, к ее центральной части)⁷ (рис. 1). Сравним и общую композицию вещи и детали: лицо Иоанна, его руки, берущие книгу, вьющиеся волосы, плащ; движение ног, раскинутых пылающих огнем столбов, раскинутые руки, скрытые облаками туловище. Сходство разительно, хотя русская гравюра проще, ближе к народному изображению солнца.

Нет никакого сомнения в генетической близости этих произведений.

Так, одно стихотворение и две гравюры еще раз подтверждают тезис о неразрывной связи новаторства и традиции, во-первых, и о национальной культуре как культуре, вырастающей на интернациональной почве, — во-вторых.

⁴ См.: Д. А. Ровинский. Русские народные картинки. Атлас, т. III. СПб., 1881, табл. 810, картина 31.

⁵ Сестра поэта художника Л. В. Маяковская сообщила нам, что еще юношей Маяковский проявлял большой интерес к лубкам, имевшимся у них в доме. Об этом рассказывал нам и Н. Н. Асеев.

⁶ Д. А. Ровинский. Подробный словарь русских гравюров XVI—XIX вв., т. 1, СПб., 1895, стр. 252.

⁷ См.: Bildende Kunst, 1958, № 8.

*Посвящается памяти
моего учителя Н. А. ЩЕРБАКОВА
первого хранителя античного отдела
Музея изобразительных искусств.*

А. Н. СВИРИН

К вопросу о связях художественной культуры Древней Руси с античным миром

«Византийские рукописи для древней Руси служили проводником не только древнехристианских идей, но и античных форм, выражающих эти идеи».

Ф. И. Буслаев. Сочинения, т. II,

«Отправной точкой и объектом греческой цивилизации является человек».

Андрэ Бонар. Греческая цивилизация, т. I.

«Живописность и красочность критских дворцов и их неотделимость от окружающего пейзажа могут быть сравниваемы с единственным, что имеется в Европе — с русскими монастырями».

J. Rodenwaldt. Die Kunst der Antike.

Вопрос об изучении связей древнерусского искусства или, вернее, русской культуры с античным миром не нов. Еще в середине XIX в., и в особенности за последнее полувековье, накопился разнообразный и обширный материал, состоящий из ряда работ, затрагивающих этот вопрос. Исследователи в области древнерусского искусства на протяжении многих лет часто, но глухо упоминают в той или иной связи об «античности», в общем не указывая, в чем именно проявляется эта «античность», и не останавливаются на вопросе, откуда она происходит и в чем выражается. Настоящая работа имеет целью отметить связь с античным миром древнерусского искусства, и в частности с древнерусской живописью XI—XV вв., и привести ряд примеров, подтверждающих эту мысль. Кроме того, в статье рассматривается вопрос о знакомстве русского человека с античной литературой.

Первоначально надо остановиться на упоминании «античности» в связи с древнерусским искусством.

Один из ранних исследователей, Ф. И. Буслаев,¹ высказал мысль, что византийские рукописи были для Древней Руси «проводником не только древнехристианских идей, но и античных форм, выражающих эти идеи».

Позднее, на Международном конгрессе историков в Лондоне, Б. В. Фармаковский² сделал замечательный по полноте исследования доклад «Архаический период в России», в котором излагает ряд мыслей, очень существенных для настоящей темы. Он пишет: «История культуры все более и более указывает, что, несмотря на смены народов и рас в разных местах, в них все же остаются некоторые особенности, и главным образом религиозные представления давно исчезнувших первоначальных

¹ Ф. И. Буслаев. Византийская и древнерусская символика по рукописям от конца XV до конца XVI в. — В кн.: Ф. И. Буслаев. Сочинения, т. II, СПб., 1910, стр. 203.

² Б. В. Фармаковский. Архаический период в России. Пгр., 1914, стр. 64.

обитателей этих мест». Затем он останавливается на разборе «звериного стиля» и приходит к заключению, что «остатки звериного стиля в России пережили и эпоху великого переселения народов. Они живут еще и ныне в разных местах России в художественных поделках народа и в убранстве его домов». Далее он пишет: «Археологические памятники свидетельствуют, таким образом, что ионийцы на юге России не были только пришельцами, которые явились лишь за тем, чтобы эксплуатировать богатства страны, но были первыми распространителями культуры, первыми, кто положил здесь основы цивилизации». Б. В. Фармаковский заканчивает доклад словами: «...первые основы искусства и культуры у нас в России — ионийские, античные». Эту мысль высказывает М. И. Ростовцев в предисловии к книге «Эллинизм и иранство на юге России»: ³ «А ргіогі непонятно и не может быть понятно, какая может быть связь между эллинцами и иранцами, сидевшими на юге России в эпоху, когда о славянах и русских мы ровно ничего не знаем, с нашей историей и нашей культурой. Между тем эта связь, связь не этнографическая и не политическая, а культурная, связь преемственности, имеется и определяет собою культурные особенности жизненного уклада того, что позднее сделалось Россией». С. А. Жебелев⁴ дает широкую картину значения эллинизма для современной культуры: «Вся современная европейская культура, через посредство Рима и Византии, построена, в сущности, на основах культуры эллинистической»; «На процессе эллинизации римской державы и христианской церкви покоится непрерывность культуры, соединяющей античность и современность»; «Изучая эллинизм, мы тем самым получаем возможность лучше понять и уяснить себе то, чем мы движемся и существуем».

Прекрасно отмечает связь античного мира с древнерусской культурой Д. В. Айналов:⁵ «С полной ясностью выступает факт постоянного влияния в пределах русской равнины греческого художественного гения. Древняя Скифия, как показывают скифские курганы, восприняла античное греческое искусство, а древняя Русь, тысячелетие спустя, приняла христианство и связанное с ним искусство от того же греческого гения, но уже в его византийском проявлении».

В. Д. Блаватский⁶ в работе «Древнейшее искусство Восточной Европы» говорит о роли античных колоний в Причерномории и отмечает мотивы античного искусства, вошедшие в русскую художественную культуру. Таков образ птицы сирина, восходящий к эллинским сиренам; образ кентавра превращается в получеловека-полуконя китовраса. Затем он обобщает свои наблюдения и устанавливает, что «антика была одним из элементов, который был творчески переработан и в таком виде вошел в русскую художественную культуру».

Приведенные высказывания не исключают возможности остановиться на ознакомлении с произведениями античного искусства, происходящими из греческих колоний Северного Причерноморья и южнорусских степей. Античный мир на юге России отразился в русской художественной культуре уже на раннем этапе ее развития.

Черное море, соединяющееся проливами со Средиземным, вводит Крым и Черноморское побережье в круг средиземноморских культур, чрезвы-

³ М. И. Ростовцев. Эллинизм и иранство на юге России. Пгр., 1918, стр. V.

⁴ С. А. Жебелев. Эллинизм. СПб., 1922, стр. 11—12.

⁵ Д. В. Айналов. Искусство Киевского периода.—В кн.: История русской литературы, т. I. Изд. АН СССР, М.—Л., 1941, стр. 25.

⁶ В. Д. Блаватский. Древнейшее искусство Восточной Европы.—В кн.: История русского искусства, т. I. Изд. АН СССР, М., 1953, стр. 35 и сл.

чайно разнообразных, включающих в себя художественные традиции античности, Египта, древнего Ирана и Междуречья. Эти обстоятельства обусловили возникновение греческих городов на Черноморском побережье.

В VII—VI вв. до н. э. при впадении Буга в Днепровский лиман ионийскими греками, выходцами из Милета, основывается Ольвия. Милет был одним «... из самых богатых и пышно расцветавших центров Ионии — центром культуры, литературы и изобразительного искусства. С именем этого города связано возникновение восьмидесяти городов-колоний по берегам Средиземного и Черного морей».⁷ Ольвия, будучи наследницей Милета, получила художественные традиции, связанные с наиболее ярким моментом расцвета искусства Милета накануне его разорения персами.

Раскопки Ольвии, продолжающиеся в течение нескольких десятилетий, дали огромный материал, раскрывающий ее жизнь, культуру и искусство. Свидетельства греческих историков и географов дополняют общую картину жизни этой греческой колонии. Раскрыты фундаменты, частично кладка оборонительных сооружений, определяющих размеры города. На основании данных раскопок восстанавливается облик жилого дома, условно получившего название дома № 1.⁸ Это было двухэтажное здание с небольшим внутренним двориком, окруженным колоннами ионического стиля, и полом, выложенным мозаикой с изображениями барсов, грифонов и львиных голов. К дворику примыкали жилые комнаты и хозяйственные помещения и даже цистерны для воды. Кроме того, найдено много частей мраморных скульптур, украшавших этот дом. Этот Ольвийский комплекс по стилю вполне соответствует жилым домам греческой метрополии. Остатки храма Аполлона Дельфиния V в. дают основания для реконструкции этого сооружения. Ионические колонны имели терракотовые полихромные капители.⁹

В Ольвии раскрыты театр и гимнасий, устроенные на общественный счет. Найдено множество различных греческих ваз с именами мастеров, а иногда встречаются указания на места производства. Тщательное изучение освещает картины широких торговых связей с культурными Центрами Средиземного моря, в частности с Афинами, Родосом, Хиосом и Пергамом. Из привозной керамики надо отметить многочисленные остатки прекрасной античной посуды.¹⁰ Обилие фрагментов статуй, терракотовых статуэток, амфор характеризует художественную культуру Ольвии. В IV в. ольвиополиты приобрели произведения Праксителя.¹¹

У древних авторов сохранились сообщения современников о духовных интересах «борисфенитов» (жителей бассейна реки Борисфена, ныне Днепра). Ритор Дион Хризостом,¹² посетивший Ольвию в 100 г. н. э., отмечает знание жителями Гомера и увлечение им. Некоторые даже знали «Илиаду» наизусть.

В VI в. до н. э. возникает на месте современной Керчи город, основанный выходцами из Милета, называвшийся Пантикапеем, впоследствии превратившийся в столицу Боспорского царства, которое простиралось от Таврических гор до Танаиса (река Дон) и Кавказского хребта. Среди греческих городов на побережье Черного моря первое место принадлежит

⁷ А. И. Ващинина. Античное искусство. М., 1962, стр. 84.

⁸ Л. М. Славин. Древний город Ольвия. Изд. АН УССР, Киев, 1951, стр. 24.

⁹ А. Н. Карасев. Монументальные памятники Ольвийского Теменоса. — В кн.: Ольвия. Изд. «Наука», М.—Л., 1964, рис. 31, 35.

¹⁰ Л. М. Славин. Раскопки западной части Ольвийской Агоры (1956—1960 гг.). — В кн.: Ольвия, стр. 221.

¹¹ Д. И. Багалей. Русская история, т. 1. М., 1914, стр.- 57.

¹² Там же, стр. 52.

«Пантикапею, единственному из этих городов, создавшему прочную державу, в которой греческий и местный элементы органически слились и создали оригинальный государственный и культурный облик Боспора».¹³

Интересно привести описание Пантикапея Страбоном, дающее представление о типичном приморском античном городе с акрополем в центре: «Пантикапея не что иное, как холм, со всех сторон заселенный; он имеет в окружности 20 стадий (около трех верст). На восточной стороне его лежит гавань и пристань почти для тридцати кораблей; он имеет акрополь; основан Милетийцами».¹⁴ Археологический и эпиграфический материалы, произведения искусства, скульптуры, вазовой живописи, золотые и серебряные украшения раскрывают культурную и экономическую жизнь столицы Боспорского царства. Особенно существенны для уяснения высоты художественной культуры Пантикапея его многочисленные стенные росписи, сохранившиеся во многих погребальных склепах, значительно восполняющие представление об античной монументальной живописи. Исследованию этих росписей посвящен монументальный труд М. И. Ростовцева «Античная декоративная живопись на юге России», устанавливающий хронологические пределы этой живописи (IV в. до н. э.).¹⁵

Необычайно разнообразны росписи склепов по содержанию и богатству орнаментальных мотивов. Наряду с обычными темами, связанными с культом умерших, есть и военные сюжеты, сцены охоты, обширный, чисто орнаментальный материал в виде растений, цветов, плодов, птиц и т. п. Особенно интересна роспись внутренней части саркофага. Она изображает мастерскую художника и его самого, пишущего энкаустикой. Все настолько точно показано, что видны приемы его работы.

Крупным центром античного мира на юге России был Херсонес, основанный в V в. до н. э. выходцами из Гераклеи. Понтийской, расположенной на южном берегу Черного моря и в свою очередь являющейся колонией греческого города Мегар.¹⁶ Херсонес Таврический, подробно и точно описанный Страбоном, является одним из выдающихся памятников, характеризующих жизнь и культуру греческих колоний в Северном Причерноморье. Существование Херсонеса определяется датой его основания (V в. до н. э.) и датой его полного разрушения (XIV в.). В III в. до н. э. Херсонес делается крупным центром, ведущим торговлю с Афинами, Гераклеей Понтийской, Синопой и Северной Африкой. Раскопки Херсонеса, ведущиеся с 1827 г. до сего времени, дают наиболее полное представление об этой греческой колонии. Сохранившиеся оборонительные стены города IV—III вв. до н. э., сложенные «насухо» из больших плит, тщательно пригнанных друг к другу, характеризуют высокую строительную технику и приемы крепостного строительства. Раскрыты части театра первых веков нашей эры, расположенного под полом более позднего Храма с ковчегом. Кроме того, многочисленные колонны базилик, восстановленные на своих местах, придают территории Херсонеса характер античного города. Мозаика полов, остатки росписей дополняют общую картину города.

Места находок многочисленных предметов античного мира доказывают высоту художественной культуры юга России. Так, на месте древней

¹³ М. И. Ростовцев. Эллинизм и иранство на юге России, стр. 6.

¹⁴ География Страбона в семнадцати книгах. Перевод Ф. Г. Мищенко. М., 1879, кн. 7, гл. 4, стр. 312.

М. И. Ростовцев. Античная декоративная живопись на юге России, тт. I—II. СПб., 1913—1914, табл. ХСП—ХСШ.

¹⁶ Херсонес Таврический. Путеводитель по раскопкам. Крымиздат, Симферополь, 1958; Путеводитель по музею Херсонес Таврический. Крымиздат, Симферополь, 1958.

Фанагории (на Таманском полуострове) были найдены три знаменитые полихромные вазы в форме статуэток: одна в виде Сфинкса, другая — Сирены и третья — Афродиты, выходящей из воды.¹⁷ Эти замечательнейшие произведения искусства V в. до н. э., т. е. времени наивысшего расцвета античного искусства, давно приобрели мировую известность.

Интересен фанагорийский акротерий IV в. до н. э., найденный там в 1949 г. Он завершал надгробную стелу. Автор,¹⁸ опубликовавший этот акротерий, пишет: «Он выделяется своей высокой художественностью, гармоничностью частей, виртуозной отделкой каждой детали, сказывающейся в том, что памятник кажется полным жизненного трепета, одухотворенности, стремления вверх. Можно предположить, что этот великолепный памятник аттического искусства был сделан одним из крупнейших мастеров этой эпохи».

Находка таких выдающихся произведений в Фанагории, как приведенные выше лекифы в виде статуэток и монументальных акротерий, относящихся к кругу аттического искусства, ярко характеризует античный мир юга России. Б. В. Фармаковский, заканчивая свое исследование о фанагорийских лекифах, дает характеристику среды, из которой они происходят: «Все эти наблюдения бросают определенный свет на культурно-историческую обстановку, создавшуюся в V—IV веках на северном побережье Черного моря. Конечно, там существовало в V—IV веках тонко, по-аттически, образованное общество... Аттический вкус и образование были, видимо, уделом избранных... Громадная масса греков хранила свою старую ионийскую культуру, впитавшую в себя, однако, мало-помалу соки аттической культуры и передававшую их дальше, как о том говорят некоторые находки даже в далеких областях Скифии».¹⁹

В 1963 г. на Таманском полуострове была найдена археологической экспедицией ГИМ статуя Афродиты, выполненная из белого мрамора (высотой 52 см), относящаяся ко II в. до н. э. К сожалению, статуя сильно пострадала: нет головы, рук и одной ноги, но, несмотря на это, она поражает совершенством изображения тела, данного в несколько наклоненной вперед позе. Эта статуя вносит еще один существенный штрих в характеристику художественной культуры греческих колоний на Таманском полуострове.²⁰

При ознакомлении с памятниками античного мира на юге России надо упомянуть и детские игрушки греческих колонистов, найденные на о. Березани (против Ольвии) и в других местах. Эти греческие игрушки, сделанные из глины, по своему характеру такие же, какими дети играют и теперь, как-то: повозки, куклы с подвижными руками и ногами, кувшинчики и даже «рожки» для кормления младенцев.

Вопрос о первоначальном обучении грамоте получает ответ в найденных восьмигранных кубиках с буквой алфавита на каждой грани. Что эти кубики связаны с детским бытом, указывает нахождение их в детском погребении среди других игрушек.²¹ Большой материал, освещающий

¹⁷ Б. В. Фармаковский. Три полихромные вазы в форме статуэток, найденные в Фанагории. Пб., 1921 (далее: Б. В. Фармаковский. Три полихромные вазы...).

¹⁸ И. Д. Марченко. Акротерий из Фанагории. — Труды Гос. музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, М., 1960, стр. 103 и ел.

¹⁹ Б. В. Фармаковский. Три полихромные вазы... стр. 44.

²⁰ Н. И. Соколовский. Святилище Афродиты в Келах. — Советская археология, 1964, № 4, рис. 10 и 10а. Прекрасное воспроизведение см.: *Connaissance des Arts*, Novembre, 1964, стр. 65.

²¹ Э. Р. фон Штерн. Из жизни детей в греческих колониях на северном побережье Черного моря. — Сборник археологических статей, поднесенный А. А. Бобринскому. СПб., 1911, стр. 13.

жизнь греческих колоний, дают древние писатели — историк Геродот, географ Страбон и др. О размерах распространения очагов греческой культуры на Черноморском побережье свидетельствует Плиний, отмечая, что Милет в период наибольшего своего расцвета в VIII—VII вв. до н. э. основал более девяноста колоний.

Эллинизм было не единственным явлением, оказавшим воздействие на сложение русской художественной культуры. М. И. Ростовцев²³ в своей работе дал убедительную картину проникновения на юг России культур древнего Ирана и Междуречья. Среди богов славянского Олимпа летописи упоминают Симаргла — это несомненный иранский Сенмурв (полуптица-полусобака), хорошо известный по его изображениям на сасанидском серебре и встречающийся среди инициалов Остромирова евангелия XI в.²⁴ и в древнерусских рукописях XIV в.

В музеях Советского Союза, и особенно в Государственном Эрмитаже, восстанавливается перед глазами жизнь колоний в различных ее проявлениях, пронизанная подлинным искусством. К этому надо добавить залы Особой кладовой, хранящие бесценные золотые сокровища, созданные греческим гением. Это завершает великолепную картину античного искусства, сохранившегося в южнорусских степях, Крыму и Северном Кавказе. Еще в 1889 г. Н. П. Кондаков писал: «Убор из золота и вообще драгоценные предметы составляют неоспоримо особенность южнорусских некрополей и не имеют ничего себе подобного в древностях собственной Греции: в меньшем количестве такие предметы открывались лишь в Этрурии и отчасти в Великой Греции».²⁵ Здесь могут быть рассмотрены некоторые наиболее замечательные предметы. Обычай украшать головы умерших золотыми венками сохранил нам много венков, найденных в погребениях. Так, в Керчи в 1838 г. найден прекрасно сохранившийся золотой венец, сплетенный из двух густых ветвей масляничного дерева с плодами, украшенный посередине гранатом с изображением, возможно, Артемиды. Часто встречаются венцы, сделанные из золотых листьев сельдерея. Относительно сельдерея Плиний писал, что его нельзя употреблять в пищу, «так как он предназначен для поминальных пиров».²⁶ Замечательна золотая диадема III в. до н. э., найденная в древней Фанагории.²⁷ Золотая поверхность украшена тонкой филигранью с голубой и розовой эмалью. К обручу подвешены сирийские гранаты шариками и сердечками. В середине диадемы так называемый гераклов узел из шести больших гранатов валиками. На узле орел, несущий в когтях Эрота. Эта диадема — одно из выдающихся произведений ювелирного искусства греков.

Не менее интересны две ушные подвески из курганов Куль-Оба, состоящие из диска с рельефной головой Афины²⁸ в великолепном шлеме

²² Там же, стр. 15.

²³ М. И. Ростовцев. Эллинизм и иранство на юге России, стр. 2.

²⁴ А. Н. Свирин. Остромирово евангелие как памятник искусства. — Труды Гос. Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, т. V (8), Л., 1958, стр. 47. И. И. Толстой и Н. П. Кондаков. Русские древности в памятниках искусства, вып. I. СПб., 1889, стр. 43. Здесь следует отметить, что в 1962 г. в Москве была выставка золотых и серебряных изделий и, кроме того, предметов из слоновой кости и янтаря античной Италии от VII в. до н. э., найденных по преимуществу в Этрурии и Великой Греции. Ювелирные произведения Этрурии и Великой Греции поражают величайшим совершенством исполнения и самым утонченным вкусом. Все предметы прекрасно отражают творческий гений греков классической эпохи и дополняют наше великолепное собрание античного золота в Эрмитаже.

²⁶ Там же, стр. 144, рис. 51..

²⁷ Там же, стр. 55, рис. 71.

И. И. Толстой и Н. П. Кондаков. Русские древности в памятниках искусства, вып. II. СПб., 1889, стр. 86, рис. 65.

и соединенных с диском тонкими золотыми цепочками амфорообразных завершений. Существует предположение, что эти подвески связаны с мастерской Фидия. К самым выдающимся произведениям античного ювелирного искусства относятся серьги, найденные в Феодосии,²⁹ датированные V в. до н. э. Серьга состоит из полулунки с помещенной на ней квадригой, управляемой Никой. Особенно заслуживает внимания мельчайшая зернь, покрывающая полулунку, невидимая невооруженным глазом.

Залы Особой кладовой Эрмитажа хранят тысячи золотых произведений античного искусства; каждый из этих предметов поражает высотой своих художественных качеств, и в целом они дают незабываемую картину необыкновенного технического совершенства памятников греческого искусства. Если представить себе все дошедшее до нас античное наследие, сохранившееся на местах греческих колоний, и все, что хранится в Государственном Эрмитаже, то, естественно, надо прийти к заключению, что такой мощности пласт античной цивилизации, лежащей в глубокой подоснове русской художественной культуры, не мог не отразиться в какой-то степени на эстетическом чувстве, на восприятии и понимании явлений художественного порядка русским человеком X—XV вв. Вопрос о глубоких истоках русского народного искусства раскрывается в исследовании В. А. Городцова «Дако-сарматские религиозные элементы в русском народном творчестве».³⁰ Рассматривая северные народные вышивки с изображением женщины, стоящей между двумя конями, он установил генетическую связь с изображением «богини-берегини», или «Матери всего сущего», на золотой пластинке, найденной в селини Карагодеуашх Кубанской области, относящейся к сарматскому погребению, украшавшей головной убор IV—III вв. до н. э. женщины, вероятно царицы. В верхней части великая богиня стоит одна, как бы господствует над всем миром, ниже она стоит между двумя конями. Очевидно, эти далекие образы дожили в народном сознании до XIX в. и получили свое воплощение в русском народном искусстве.

В X в. Русь приняла христианство. Прежде чем утвердить его официальной религией, Владимир Святославич, как об этом свидетельствует летописец под 987 г., предпринял «испытание веры». С этой целью он отправил послов в разные страны. Ходившие в Царьград так передают свои впечатления от богослужения в храме Софии: «И не свемы, на небеси ли есмы были, ли на земли: несть бо на земли такога вида ли красоты тако»; «... мы убо не можем забыти красоты тоя».³¹

Торжественность и красота церемоний, великолепие храма, его грандиозные размеры, блеск мозаик и мраморов не могли не подействовать на послов, причем их восхищение не было впечатлением «варваров». «Красота», т. е. эстетическое восприятие и понимание ее, была доступна для посланных русских людей. В 988 г. князь Владимир Святославич предпринял поход на Корсунь (Херсонес) и его завоевал. Из Корсуни он вывозит в Киев скульптурную группу четырех коней и, очевидно, женскую статую, память о которой сохранилась в Киеве в названии площади «Бабий Торжок».

²⁹ В. Д. Блаватский. Античная археология Северного Причерноморья. Изд. АН СССР, М., 1961, стр. 159.

³⁰ А. В. Городцов. Дако-сарматские религиозные элементы в русском народном творчестве. — Труды Гос. Исторического музея, вып. 1, М., 1926, стр. 7—36.

³¹ Повесть временных лет, ч. 1. Под ред. В. П. Адриановой-Перетц. Изд. АН СССР, М.—Л., 1950 (серия «Литературные памятники»), стр. 75.

Летопись сообщает, что в связи с введением новой религии на Русь из Корсуня были перевезены иконы, книги и сосуды, т. е. произведения византийского искусства, послужившие образцами для русских переписчиков книг, иконописцев и ювелиров.

Вероятно, «античная» подоснова русской художественной культуры способствовала творческому пониманию и восприятию искусства Византии русскими художниками, тем более что византийское имело эллинистические основы.

В 30-х годах XI в. создается в Киеве собор Софии с мозаиками и фресками, затем, во второй половине XI в., украшается мозаиками и живописью Михайловский златоверхий монастырь. Тогда же строились соборы в Чернигове и в Печерском монастыре. Эти монументальные памятники, созданные на заре русской художественной культуры, представляют собой доказательство органического освоения художественных традиций, полны самостоятельного их претворения и понимания сущности живописи. В XII в. было создано много произведений монументальной и станковой живописи в Новгороде, Владимире, Пскове, неопровержимо свидетельствующих о наличии античных черт в передаче человеческих фигур и отразившихся в их пропорциях, особенно же в трактовке лиц. Художники, понимая пропорциональность человеческой фигуры, никогда не искажали ее уродливыми позами, как это можно часто наблюдать в романском искусстве. Рельеф лица сохраняет прекрасный овал, и в его чертах и пропорциях видно тонкое понимание его строения. Д. С. Лихачев в исследовании, основанном преимущественно на летописях и различных древних литературных источниках, дал яркую характеристику изображения внутреннего мира человека Древней Руси, подкрепленную наиболее выдающимися произведениями живописного искусства. В произведениях древнерусской живописи XII—XV вв., связанных с древнейшими центрами русской художественной культуры, привлекает внимание тонкое понимание внутреннего мира изображенных. Глубина чувства и мысли выражается с утонченным мастерством и предельным лаконизмом, всегда с строгой выразительностью и сдержанностью. Эти характерные черты стиля живописи откристаллизовались в XV в. в совершеннейшие формы, возводящие древнерусскую живопись на высшую точку расцвета русской художественной культуры. Все эти особенности совершенно очевидны на фресках XII в. Дмитриевского собора во Владимире. В композиции Страшного суда дана целая галерея лиц, написанных в живописной манере и с ярко выраженной индивидуальной характеристикой. Таковы головы апостолов и ангелов³² (рис. 1). Чрезвычайно интересна икона Петра и Павла в рост (Государственный Русский музей) XII в. Позы, трактовка одежды, общий монументальный характер изображения вызывают в памяти образы античных фигур.

Древнерусский живописец обращает большое внимание на выразительность рук и жестов и прекрасно понимает, в чем заключается красота руки, и притом сложенной в жест, отчетливо воспринимаемый на большом расстоянии, как это видно на иконе XV в. Предтечи из Васильевского чина (Государственная Третьяковская галерея). Древнерусская станковая живопись воспринимается не как копии или подражания далеким прототипам, но как самостоятельное творческое претворение античного наследия в русские национальные формы. Древнерусская станковая живо-

³² Д. С. Лихачев. Человек в литературе Древней Руси. Изд. АН СССР, М.—Л., 1958.

³³ В. Н. Лазарев. Живопись Владимиро-Суздальской Руси. — В кн.: История русского искусства, т. I. Изд. АН СССР. М., 1953, стр. 455, 457, 459, 461, 463.

пись отражает многочисленные детали, происходящие из античной древности и обусловленные древнегреческими либо бытовыми условиями, либо древней символикой. Есть ряд икон XII в., на которых ангелы и Спас изображаются с золотыми волосами, считавшимися в древности символом бессмертия,³⁴ что мы видим на иконе «Ангела златые власы» (Русский музей), на иконе «Спаса златые власы» и у ангела на иконе Устюжского

Благовещения (Третьяковская галерея). На той же иконе Устюжского Благовещения в Третьяковской галерее и Спаса на престоле в Русском музее передана маленькая деталь античной тоги в виде груза, пришивающегося к концу ее, чтобы она ложилась определенными складками и не развевалась бы при движении. Плоскостность изображений, выразительность силуэта, четкость линий, передающих представление об объеме, ритмичность композиций — черты, вызывающие в памяти росписи античных ваз. В 1914 г. П. П. Муратов писал: «Русские иконы представляют, быть может, единственный случай испытывать общее зрительное впечатление, близкое к общему зрительному впечатлению от исчезнувших произведений древнегреческой станковой живописи».³⁵



Рис. 1. Голова апостола Филиппа. Деталь фрески Дмитриевского собора во Владимире. XII в.

Внимательное рассмотрение не только произведений древнерусской живописи, но и книжной миниатюры убеждает в очень широком использовании различных олицетворений в виде женских фигур. Например, «премудрость» изображается в виде женщины в белом одеянии античного типа, с развевающимся белым шарфом (икона Софии в Третьяковской галерее), Земля олицетворяется в виде женщины в темном одеянии (икона Страшного суда в Третьяковской галерее), на иконах крещения река Иордан — в виде лежащего мужчины, опирающегося на большой сосуд, из которого вытекает вода, причем фигура и вода даются почти одним общим цветом. Олицетворяются день и ночь, ветер; четыре страны света всегда изображаются в виде человеческих фигур. На ико-

³⁴ Б. В. Фармаковский. Три полихромные вазы. . . , стр. 11.

³⁵ П. П. Муратов. Русская живопись до середины XVII века В кн.: История русского искусств, Под ред. И. Э. Грабаря. Т. VI. М., 1916, стр. 104.

нах с изображением условно переданных зданий иногда можно заметить на плоской крыше черный квадрат, заполненный черным цветом. Эта деталь указывает на то, что в далеком прошлом протооригинале этот прием должен был изображать внутренний дворик античного дома, в крыше которого делается квадратный прорез для стока воды в бассейн, находящийся под этой частью раскрытой крыши. Иногда из этой части раскрытой крыши поднимается дерево, напоминающее кипарис (икона «Страшный суд» в Третьяковской галерее). Очень интересна передача сложной архитектуры на иконе «Введение Богородицы» (Русский музей). Сцена разворачивается на фоне зданий, расположенных друг над другом. На переднем плане ротондообразное здание с колоннами и вельюмом, ряд растущих деревьев; правее сооружение базиликального типа. На иконе «Уверение Фомы» (Русский музей) слева изображена базилика, а правее ее возвышается высокая постройка с карнизами на затененной стороне, что создает впечатление уходящей улицы. Эти архитектурные детали напоминают античные фрески. В связи с настоящей темой надо остановиться на рассмотрении одной из самых замечательных рукописей XIV—XV вв., приобретшей широкую известность в литературе, на евангелии боярина Б. М. Хитрово, и в частности на миниатюре, изображающей ангела — символ Матфея. Летящий ангел вписан в круговое обрамление с таким высоким художественным тактом и вкусом, что напоминает живопись на античных киликах. Этот античный элемент придает ему особенную силу художественного воздействия. На Золотом фоне в голубом одеянии с накинутым фиолетовым плащом написан ангел, держащий в руках книгу с красным обрезом, в заштрихованном золотом переплете. Фигура ангела отмечена тонким чувством ритма, придающего ему легкость движения. Надо отметить детали композиции, подчеркивающие уравновешенность ее построения и движение вперед. Это достигается мощной складкой плаща, отмеченной пробелами, идущей от правой ноги к колену левой; от этой складки поднимается другая, как бы заостренная кверху, она еще более усиливает движение вперед, тогда как складка подола хитона, образуя волнистое очертание, направлена в противоположную сторону, что создает общее равновесие композиции. Существует ряд мнений об авторстве этой миниатюры,³⁶ но в конечном счете важно даже не имя художника, а самый факт существования такого высокого произведения искусства. Одним из возможных авторов этой миниатюры считается Андрей Рублев. Рядом с именем Андрея Рублева можно поставить имя резчика Амвросия,³⁷ автора золотого складня (8.3 X 7.5 см), сделанного в 1456 г., хранящегося в Государственном музее-заповеднике в Загорске (Троицкая лавра) (рис. 2). В средней части вырезано место для несохранившегося креста, и по бокам его рельефно изображены предстоящие Богоматерь и Иоанн. Прекрасна фигура Богоматери, стоящей почти в профиль с слегка склоненной головой. Левая рука приподнята к лицу, правая скрыта под складками мофория. Увеличение на экране этой фигуры почти до 1 м высоты (размер оригинала 3 см) дает возможность сделать ряд наблюдений.

Изображение столь точно выполнено, что при большом увеличении исключает малейшую ошибку. Передача пропорций и плавно ниспадаю-

В. Н. Лазарев. Феофан Грек и его школа. М., 1961, табл. 81. В исследовании автор относит эту миниатюру к Московской школе. Н. А. Демина в работе «„Троица“ Андрея Рублева» (М., 1963, стр. 25) относит эту миниатюру к произведениям Андрея Рублева.

Т. В. Николаева. Произведения мелкой пластики XIII—XVII веков в собрании Загорского музея. Каталог. Загорск, 1960, стр. 202.

щих и отчетливо выявляющих фигуру складок мофория поражают глубиной и тонкостью исполнения. По своей общей выразительности это произведение Амвросия можно сравнить с античной стелой V в. до н. э., крапящейся в Старом музее в Берлине³⁸ (рис. 3).

Изучение античных элементов в культуре Древней Руси не ограничивается только областью искусства, они могут быть отмечены и в литературе.³⁹ Современное изучение



Рис. 2. Амвросий. Богоматерь. Деталь складня. 1456 г. (Загорский музей, инв. № 45).

древнерусской литературы раскрывает широкую картину книжной образованности людей Древней Руси. Одним из наиболее древних исторических источников, переведенных на русский язык, является хроника Георгия Амартола, жившего в IX в. Сохранился список перевода хроники, относящийся к XIII в., находящийся в ГБЛ. Большое распространение имела житийная литература, сборники морально-философских изречений и естественно-научные сочинения. Ознакомлению Киевской Руси с античным миром способствовали различные византийские сборники, переведенные на славянский язык, и среди них заслуживает внимания сборник «Пчела»,⁴⁰ составленный в Византии в XI в. и переведенный на русский язык не позже 1220 -х годов. Ее вторая часть состоит из цитат поэтов, философов и ученых Древней Греции. Среди них упоминаются имена Эсхила, Софокла, Эврипида, Геродота, Фукидида, Демосфена, Сократа, Платона, Пифагора и др. Христианская часть «Пчелы» содержит нравоучительные афоризмы и отвлеченные рассуждения, и, кроме того, там же имеются исторические и псевдоисторические

рассказы, знакомящие русского читателя с интересными эпизодами из истории Греции и Рима. Культурное значение «Пчелы» заключается в использовании античной литературы и философии в жизни Киевской Руси.

«Именно через „Пчелу“ дошли до русского читателя без всяких полемических выпадов сведения, хотя и односторонние, из крупнейших антич-

³⁸ G. Rodenwaldt. Die Kunst der Antike. Berlin, 1927 (Die Propylaen—Kunstgeschichte, B. III), S. 282.

³⁹ См.: А. И. Клибанов. К проблеме античного наследия в памятниках древнерусской письменности. — ТОДРЛ, т. XIII, М.—Л., 1957.

⁴⁰ См.: В. П. Адрианова-Перетц. Сборники морально-философских изречений.— В кн.: История русской литературы, т. I, стр. 173 и сл.

ных философов, моралистов, историков, поэтов».⁴¹ Примером использования высказываний греческих философов применительно к христианским моральным требованиям можно привести изречение, приписываемое в Греции мудрецам V в. до н. э., «познай самого себя»; в христианской части «Пчелы» оно рассматривается в плане морали: «... что смотришь на сучок в глазу брата своего, а в своем не видишь бревна». Чрезвычайно интересна интерпретация слов Платона на ту же тему: «Начало разуму разумение невежества своего. Мы же не ведущие ничтоже, мнимо всеведущие».⁴²

Русские люди были осведомлены в античной мифологии. Им были известны не только имена богов греческого Олимпа, но и сфера действия каждого из них («от Диоса бо отроковиць тление и прелюбодеяние, от Афродиты же любодаяние ... от Арея же убийство, от Дионуса винопьянство»), их происхождение объясняется реалистически: «... не суть бози, но грешнии человеци», после смерти своей обожествленные потомками.⁴³ И далее: «Сего ради боги их нарицают, яко человеком угодници быша: Завес бо, глаголют, созданию козни (зданий) обретатель, бысть, Посидон же кормьчию (мореплаванию) обретатель, Ифест же кузньцю, Асклипи же врачьбу, Аполлон же песнь мусикийскую, Афина же ткание, Артеми же лов зверин. Ира же (шитьем) одежею, Деметра же ролью, земледельем». Изборник Святослава 1073 г. знакомит русского читателя с римским пантеоном богов. Из хроники Георгия Амартола русские знали о различных философских системах — Демокрита, Анаксагора, Сократа; в той же хронике излагается учение Платона о душе

и о судьбе, о полемике его с Аристотелем. Естественно, что все это рассматривалось как явление отрицательное, связанное с идолопоклонством



Рис. 3. Античная стела. V в. до н. э. (Фото с репродукции в книге Г. Роденвальда).

⁴¹ Там же, стр. 174.

⁴² Там же, стр. 175.

В. Ф. Покровская. Византийская историческая литература. — В кн.: История русской литературы, т. I, стр. 123.

и с тем, что называлось «еллинской прелестью», но знать ее не считалось зазорным. Чрезвычайно интересно отметить, что в Италии в XII—XIII вв. греческий язык был забыт вплоть до эпохи Возрождения и там были уверены, что «Аполлон — астролог, наблюдающий за движением солнца и живет на четвертом небе, Тезей — герцог Афинский, Сократ родился в Риме и женился на дочери императора Клавдия, Платон — величайший медик древности, Аристотель — волшебник, очистивший Неаполь от мух, мошек, пиявок и змей».⁴⁴ Вопрос о значении греческой культуры для развития итальянского гуманизма очень основательно изложен в исследовании германского ученого Г. М. Хартмана,⁴⁵ установившего, что появление греческих ученых в Италии относится к концу XIV в. и этот приток усилился после падения Константинополя в 1453 г., тогда как на Руси переводы с греческого языка уже делались в XI в. при Ярославе Мудром. «Русская литература внешне восприняла это отрицательное отношение христианских писателей к культуре древней Греции, и в обиход русской речи термин „еллинский“ вошел как синоним язычества, идолопоклонства. В то же время жизненная практика русского человека ... научила его не видеть ничего особенно преступного в проявлении интереса к языческим нравам и верованиям, не случайно хроники Малалы и Амартола переписывались русским книжником без сокращений в этой части».⁴⁶ Приведенная выдержка имеет большое значение для понимания вопроса об античных связях древнерусской художественной культуры с античным миром. Она указывает на известную широту взглядов русского человека, чуждых нетерпимости к проявлению «еллинской прелести», воспринимаемой им в познавательном плане как исторический факт.

Еще надо упомянуть статью Н. А. Казаковой⁴⁷ «„Пророчества еллинских мудрецов“ и их изображения в русской живописи, XVI—XVII вв.», выходящую, правда, за хронологические пределы настоящей статьи. Особенно интересно заключение автора: «...несмотря на то что церковь извращала наследие античных философов ... сам факт обращения к их именам свидетельствует о том непреодолимом обаянии, которое имела культура далекой античности даже в глазах представителей русской феодальной церкви».

Окидывая общим взглядом пройденный путь, мы видим, что истоки русской художественной культуры коренятся в античном мире. Именно это обусловило величайший расцвет русского искусства в эпоху Рублева и Амвросия.

⁴⁴ Там же, стр. 133.

⁴⁵ Г. М. Хартман. Значение греческой культуры для развития итальянского гуманизма. — Византийский временник, т. XV, М., 1959, стр. 133.

⁴⁶ В. Ф. Покровская. Византийская историческая литература. — В кн.: История русской литературы, т. I, стр. 133.

⁴⁷ Н. А. Казакова. «Пророчества еллинских мудрецов» и их изображения в русской живописи XVI—XVII вв. — ТОДРЛ, т. XVII, М.—Л., 1961, стр. 358-367.

Ё. НАКАМУРА

Изучение древнерусской литературы в Японии¹

I

Иностранной культурой, которая оказывала огромное влияние на развитие японской культуры с самого начала ее расцвета до середины XIX в., была китайская культура. Япония переняла от Китая не только технику производства разных товаров, но и философскую систему и письмо, которое употребляется у нас и в настоящее время. Даже буддизм, возникший в Индии, пришел в Японию через Китай. Первые японские лирические стихи были написаны на китайском языке. Для интеллигенции эпохи феодализма, особенно для писателей, необходимым считалось знание произведений китайских классиков.

Япония впервые встретилась с европейской культурой в середине XVI в. и продолжала знакомство с нею до середины следующего века. За это время католические миссионеры энергично проповедовали христианскую веру среди японцев как высших, так и низших слоев общества.

Потом, однако, правительство сегунов (феодалных властителей) запретило своим подданным общение с европейцами под страхом смертной казни, установив политику закрытых дверей. Только голландцам было разрешено вести торговлю с Японией в сильно ограниченных рамках. В течение двухсот лет политики закрытых дверей очень мало японцев познакомилось с заграничной культурой. Одним из таких людей является капитан Дайкокуя Кодаю, который в конце XVIII в. был унесен морем в Россию и пробыл несколько месяцев в Петербурге. Его наблюдения и сведения о разных сторонах русской жизни легли в основу нескольких книг, написанных после возвращения на родину. Есть основания верить, что эти книги, несмотря на строгий запрет, широко распространились в рукописях среди интеллигенции того времени (интересен тот факт, что в Петербурге Кодаю завязал знакомство с А. И. Мусиным-Пушкиным).

Когда со второй трети XIX в. политика принудительного закрытия страны постепенно стала терять свое значение, японцы оказались в крайне отсталом состоянии по сравнению с западными странами. Европейская культура бурной волной хлынула в Японию. Передовые люди Японии с удивительной жадностью впитывали в себя многообразные виды техники и культуру западных стран, в том числе и России. Они больше всего стремились повысить уровень своей духовной и материальной жизни до уровня передовых заморских стран.

В области литературы после отмены политики закрытых дверей в читательский обиход наряду с сочинениями английских, французских и не-

¹ Продолжение. Начало см.: ТОДРЛ, т. XVIII, М.—Л., 1962, стр. 582—586.

мецких классиков были введены произведения русских писателей XIX в. Японский читатель впервые познакомился с русской литературой благодаря работам Симэй Футабатэй (псевдоним Тацуносукэ Хасэгава), на деятельность которого большое влияние оказали сочинения В. Г. Белинского. С. Футабатэй, считающийся одним из создателей новой японской литературы, в конце 1880-х годов перевел на японский язык несколько повестей И. С. Тургенева. Можно сказать без всякого преувеличения, что русская литература внесла большой жизненный вклад в развитие литературной и вообще умственной жизни в Японии начиная с С. Футабатэй до настоящего времени.

Почти все повести А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя, И. С. Тургенева, Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского, А. П. Чехова и А. М. Горького доступны на японском языке читающим массам Японии. Основные произведения этих писателей были переведены не менее чем дважды (так, например, имеется четыре перевода «Евгения Онегина»).

II

Но изучение древнерусской литературы началось в Японии только недавно. Мы видим то же самое явление и в изучении литератур других стран, таких, как английской, немецкой и французской. Это, мне кажется, объясняется тем, что интерес к литературе древней поры любого народа возникает лишь тогда, когда изучение и освоение современной литературы достигает известного уровня. Другими словами, стремление к более глубокому изучению данной литературы вызывает необходимость узнать ее историческое развитие, исследовать основы, на которых она процветает. «Беовульф» впервые был переведен на японский язык вместе с отрывком из «Битвы в Фринзбурфе» в 1931 г. Первый японский перевод «Песни о Нибелунгах» вышел в 1934 г. «Песнь о Роланде» появилась на японском языке впервые только в 1941 г.

1947-й год знаменуется появлением первого японского перевода «Слова о полку Игореве».² Перевод был сделан М. Ёнэкава, известным знатоком русской литературы и выдающимся переводчиком произведений Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского и других русских писателей. Древнерусский памятник литературы сразу же привлек к себе внимание любителей русской литературы. В 1954 г. появился второй японский перевод, сделанный покойным К. Дзиндзай, который пользовался широкой известностью как писатель и в то же время как переводчик произведений А. П. Чехова.³ В следующем году был опубликован третий перевод «Слова о полку Игореве» — С. Уэно, молодого исследователя древнерусской литературы и языка, доцента Киотского университета.⁴ Четвертый перевод «Слова о полку Игореве» на японском языке, принадлежащий С. Кимура, знаменитому слависту и профессору Токийского университета, начал печататься в «Вестнике Института славяноведения» в 1957 г.⁵ Пятый и последний перевод появился в 1960 г.⁶ Переводчиком был молодой исследователь советской литературы, преподаватель русского языка университета Хосэй Х. Кимура. Ни в какой другой стране, кроме Японии, не вышло так много переводов «Слова о полку Игореве» за столь короткое время!

² ТОДРЛ, т. XVIII, стр. 586, № IV.

³ Там же, №№ IXг и X б.

⁴ Там же, № X.

⁵ Там же, № XI; перевод еще не закончен.

⁶ Там же, № X 16.

Данный факт свидетельствует о том, что японский читатель питает большой и неистощимый интерес к этому памятнику слова Древней Руси.

Нельзя игнорировать то обстоятельство, что русский и японский языки принадлежат к совершенно разным лингвистическим группам. Неудивительно, что японские переводчики имеют широкие возможности в выборе стилей для перевода одного и того же русского произведения. Добавим, что японский читатель обладает тонким чувством слова, и поэтому, как правило, проявляет высокую требовательность к качеству перевода.

Перевод М. Ёнакава ясен и прост. Работа К. Дзиндзай блестяща и деликатна. У перевода С. Уэно проявляется чувство древности. Х. Кимура старается не вредить переводом духу подлинника. И так, каждый перевод имеет свои достоинства. И поэтому-то нам предстоит задача сделать совершенный перевод, соответствующий требованиям научной точности и художественной красоты.

Следует добавить, что опера А. П. Бородина «Князь Игорь» была очень популярна среди японцев еще до появления перевода самого подлинника.

Основная причина того, почему «Слово о полку Игореве» восхищает японского читателя, заключается в самом памятнике. Японского читателя трогает больше всего искреннее чувство патриотизма князя Игоря и страстное желание русского народа к объединению, выраженное в горячем призыве к князьям. Или, лучше сказать, он тронут искренностью и преданностью родине со стороны самого автора произведения. Художественность «Слова» проявляется в мастерстве описаний полных очаровательной красоты картин природы и психологических переживаний. Японский читатель гордится своим прекрасным древним литературным наследием и правильно оценивает мастерство автора, ставящее некоторых скептиков в тупик.

Кроме «Слова о полку Игореве», большой популярностью пользуется у нас Начальная летопись. Еще в 1942 г. известным ученым в области русской литературы и общественной мысли Е. Екэмура был издан сокращенный перевод Начальной, Киевской и Галицко-Волынской летописей, который послужил краеугольным камнем для изучения древнерусской истории в Японии.⁷ Первый полный перевод на японский язык Начальной летописи сделан Р. Кисаки, исследователем русской истории и профессором университета Кагосима в 1960—1963 гг.⁸ Материалом для перевода послужил текст Повести временных лет, изданный в «Литературных памятниках».⁹ Теперь Р. Кисаки работает над комментариями к своему переводу. Сейчас в Киото делается новый перевод Начальной летописи по Лаврентьевскому списку с исчерпывающими комментариями, о чем будет сказано ниже.¹⁰

Ш

Вообще говоря, в Японии имеется два академических центра — Токио и старая столица страны Киото. Что касается изучения древнерусской литературы, то Киотоский кружок исследователей лучше организован, с 1962 г. он издает собственный печатный орган.

⁷ Там же, № III.

⁸ См. ниже, стр. 467-468, № XX, XXII, XXVIII, XXXI.

⁹ Повесть временных лет, т. I. Под ред. В. П. Адриановой-Перегц. Изд. АН СССР, М.—Л., 1950 (серия «Литературные памятники»).

¹⁰ См. ниже, стр. 467—468, №№ XXIX, XXX, XXXII, XXXV, XXXVI.

До последнего времени подавляющее большинство переводчиков русской и советской литературы XIX и XX вв. состояло из окончивших Институт иностранных языков или университет Васэда (оба в Токио): и в том, и в другом учреждениях издавна более или менее систематически читался специальный курс русской литературы и языка. Напротив, в двух самых старых государственных университетах Японии — Токийском и Киотоском филологический факультет еще не имеет отделения русской литературы. И все же, несмотря на это положение, Токийский и Киотоский университеты становятся центрами по изучению древнерусской литературы.

В 1961 г. в Киото образовался кружок исследователей древнерусской литературы и языка, который сами его участники называют «Древнерусское общество в Японии». Его членами являются С. Хисияма, Т. Кавай, Т. Кунимото, С. Уэно, И. Ямагути и К. Аmano. Эти молодые исследователи поставили перед собой задачу — сделать перевод и текстологически изучить Начальную летопись по Лаврентьевскому списку. В этом году вышел уже шестой номер издаваемого этим обществом журнала «Кодай Россия кенкю», посвященный шестидесятилетию со дня рождения учителя членов этого кружка профессора Х. Идзуи.

Изучением древнерусской литературы в Токио руководит проф. С. Кимура. В его семинаре читают тексты древнерусской литературы. Его ученики Д. Сато, С. Курихара, Ё. Накамура и другие организовали в 1964 г. кружок по изучению славянской филологии. Они регулярно собираются и дискутируют на разные темы относительно славянских языков и литературы. Их журнал-орган находится в стадии подготовки.

Надо подчеркнуть, что кружки в Киото и Токио не противостоят друг другу. Все члены обоих кружков принадлежат всеяпонской организации «Японское общество исследователей русской литературы и языка», которое образовалось в 1953 г. Они могут обмениваться мнениями на регулярных заседаниях этого общества.

Нельзя не упомянуть и о деятельности в области древнерусской литературы профессора университета Кагосима (в южной части страны) Р. Кисаки, профессора университета Хоккайдо С. Фукуока¹¹ и С. Мацуй — сотрудника того же университета.

Японские исследователи древнерусской литературы сталкиваются в настоящее время с разными трудностями. Самой серьезной из них является недостаток основных книг и журналов. Мы не можем достать ни книг, ни статей, вышедших до конца второй мировой войны. Полное собрание русских летописей было куплено только недавно в виде микрофильма. Даже ценнейших книг, опубликованных в СССР после войны, у нас очень мало. До недавнего времени члены Киотоского кружка не имели возможности пользоваться Повестью временных лет в издании Академии наук (1950 г.). Литература, которая нам еще в какой-то мере доступна — это книги и журналы, вышедшие за последние десять лет.

В библиотеке Института славяноведения, основанного в 1954 г. при университете Хоккайдо, хранится значительное количество журналов и монографий по древнерусской литературе, опубликованных в западных странах. Но Институт расположен на крайнем севере страны, что создает немало неудобств для исследователей, работающих в Токио и Киото.

Главной задачей японских исследователей древнерусской литературы является углубление изучения «Слова о полку Игореве» и Начальной летописи для того, чтобы представить их лучший перевод читающей

¹¹ ТОДРЛ, т XVIII, стр. 586, № XIV.

публике в Японии. Но нам надо познакомить японского читателя и с другими выдающимися памятниками древнерусской литературы.

Не менее важный вопрос — объяснение внутренних связей древнерусской литературы с читаемой и уважаемой во всем мире русской литературой XIX в. Общее стремление не только японских, но и всех исследователей — изучать наиболее актуальные вопросы древнерусской литературы на основе последних достижений.

Библиография^{1 2}

1960

XX. Р. Кисаки. Гэнсё нэндайки ко (Размышление о Начальной летописи). Перевод Начальной летописи. — Кагосима дайгаку бунка хококу сигаку хэн (Вестник филологического факультета университета Кагосима. Серия истории), вып. 6, Кагосима, 1960, стр. 15—34.

XXI. Р. Кисаки. «Игори энсэй моногатари» ни окэру «Руси» то иу котоба ни цуйтэ (О слове «Русь» в «Слове о полку Игореве»). — Сирын (Вестник филологического факультета Киотоского университета), 1960, № 5, Киото, стр. 60—79).

1961

XXII. Р. Кисаки. Гэнсё нэндайки ко. Продолжение. — Кагосима дайгаку бунка хококу сигаку хэн, вып. 7, Кагосима, 1961, стр. 50—98.

XXIII. Ё. Накамура. «Игори энсэй моногатари» гисакусэцу ни цуйтэ (О теории о «фальсификации» «Слова о полку Игореве»), — Росияси кенкю (Изучение истории СССР, Орган Общества исследователей по истории СССР), т. II, № 1, Токио, 1961, стр. 4—9.

XXIV. Ё. Накамура. «Игори энсэй моногатари» ни окэру нингэндзо (Человек в «Слове о полку Игореве»). — Иккё кенкю. т. VII, Токио, 1961, стр. 25—30.

XXV. Ё. Накамура. Рец. на кн.: Повести о Куликовской битве. Издание подготовили М. Н. Тихомиров, В. Ф. Ржига, Л. А. Дмитриев. Изд. АН СССР, М., 1959. — Иккё ронсо (Вестник университета Хитоцубаси), т. XLVIII, № 2, Токио, 1961, стр. 112—119.

XX i. Ё. Накамура. «Руси» но ти но мэцубо но моногатари» ни цуйтэ (О «Слове о гибели Руская земли», с переводом того же произведения, и «Жития Александра Невского»). — Сураву кенкю, т. V, Саппоро, 1961, стр. 73—95.

Рец.: Ю. Бегунов. Новая японская работа о «Слове о гибели Руская земли». — НОЛЯ, т. XXI, 1962, вып. 6, стр. 545—547.

1962

XXVII. Г. Канамото. Ирия муромэцу но буирйна ни окэру сутаруи кадзаку но мондай ни цуйтэ (К вопросу о «старом казаке» в былинах об Илье Муромце). — Ероппа бунгаку кенкю (Изучение европейских литератур, Вестник филологического факультета университета Васэда), т. III, Токио, 1962, стр. 93—108.

XXVIII. Р. Кисаки. Гэнсё нэндайки ко. Продолжение. — Кагосима дайгаку бунка хококу сигаку хэн, вып. 8, Кагосима, 1962, стр. 1—44.

XXIX. Кодаи, росия кенкю (Изучение древней Руси, Орган Древнерусского общества в Японии), т. I. Киото, 1962, 65 стр.

² Настоящая библиография является продолжением списка работ японских исследователей по древнерусской литературе (см.: ТОДРЛ, т. XVIII, стр. 586). Уточним сведения, данные под №№ XVIII и XIX.

XVIII. С. Хисияма. Росия нэндайки (Равурэнтый бон) ни окэру аорису то кэйдокуако но ёхо (Способы употребления аориста и имперфекта в Лаврентьевской летописи. Резюме доклада). — Гэнго кенкю (Изучение языка, вестник японского общества лингвистов), т. XXXVII (1960). Токио, стр. 69—71.

XIX. И. Ямагути. Новугородо гэнсё нэндайки синодйри сяxon ни окэру жейёси тёгоби то тангоби но кино ни кансуру итикосацу (О функции полной и краткой форм прилагательных в древнерусской Новгородской первой летописи старшего извода, т. е. по Синодальному списку XIII в. Резюме доклада). — Гэнго кенкю т. XXXIX <1960>, Токио, стр. 47—49.

а) Перевод Предисловия к Полному собранию русских летописей; б) перевод Предисловия к Лаврентьевской летописи; в) Лаврентьевская летопись (текст, перевод и примечания). Пер. С. Хисияма, Т. Каваи, Т. Кунимото, С. Уэно и И. Ямагути.

XXX. Кодаи росия кенкю, т. II, Киото, 1962, 97 стр.

а) Лаврентьевская летопись (текст, перевод и примечания). Продолжение; б) И. Ямагути. О разделениях имен существительных одушевленных и неодушевленных в Синодальном списке первой Новгородской летописи.

XXXI. И. Ямагути. О функциях полной и краткой форм имен прилагательных древнерусского языка. На материалах Новгородской первой летописи старшего извода (по Синодальному списку). XIV в. — Гэнго кенки, XLI, 1962, стр. 28—54 (на русском языке).

1963

XXXII. Р. Кисаки. Гэнсё нэндайки к3. Продолжение. — Кагосима дайгаку бунка хококу сигаку хэн, вып. 9, Кагосима, 1963, стр. 17—57.

XXXIII. Кодаи росия кенкю, г. III, Киото, 1963, 142 стр

а) Лаврентьевская летопись (текст, перевод и примечания). Продолжение (в переводе участвует С. Исидоя); б) И. Ямагути. Из Хронографа Георгия Амартола (пер. с греческого); в) С. Уэно. Облегченная транскрипция древних рукописей (Закон судный людем, Лаврентьевская летопись).

XXXIV. Ё. Накамура. Дзекб Орига (Княгиня Ольга). — Наука но мадо, *i*. IX, № 8, Токио, 1963, стр. 1—8.

1964

XXXV. Г. Канамото. Буирйна канкэн (Краткие сведения о былинах). — Ёроппа бунгаку кенкю, т. VII, Токио, 1964, стр. 65—88.

XXXVI. Кодаи росия кенкю, т. IV, Киото, 1964, 214 стр.

а) Лаврентьевская летопись (текст, перевод и примечания). Продолжение; б) И. Ямагути. Из Хронографа Георгия Амартола (перевод и примечания). Продолжение; в) С. Уэно. Об описании Куликовской битвы; г) И. Ямагути. Функции полной и краткой форм прилагательных и их соотношение в древнерусском языке; д) С. Хисияма. Лекции по истории русского языка.

XXXVII. Кодаи росиякенкю, т. V, Киото, 1964, 294 стр.

а) Лаврентьевская летопись (текст, перевод и примечания). Продолжение (вместо С. Исидоя участвует в переводе К. Аmano); б) Т. Кунимото. Об Устюжской летописи; в) С. Уэно. Повести о мщении Ольги; г) С. Уэно. Об описании Куликовской битвы. Продолжение; д) С. Хисияма. Лекции по истории русского языка. Продолжение.

XXXVIII. Т. Кунимото. Варяги сети дэнсэцу» но Руси (Русь в «Легенде приглашения варягов»). Критика норманистов. — Рицумэйкан бунгаку (Вестник филологического факультета университета Рицумэйкан), 1964, № 6, Киото, стр. 559—578.

XXXIX. Ё. Накамура. Рец. на кн.: Б. Рыбаков. Древняя Русь. Сказания. Былины. Летописи. Изд. АН СССР, М., 1963 — Иккё ронсо, т. III, № 6, Токио, 1964, стр. 673—680.

ПАМЯТИ НИКОЛАЯ КАЛЛИНИКОВИЧА ГУДЗИЯ (1887—1965)

29 октября 1965 г. кончилась жизнь Николая Каллиновича Гудзия, старшего члена семьи киевских филологов, воспитанников Семинария русской филологии, профессора Киевского университета В. Н. Перетца. 55-летний неустанный творческий труд Н. К. Гудзия в разных областях истории русской и украинской литературы внес существенный вклад в советское литературоведение, и полная оценка его еще впереди. Читателям «Трудов отдела древнерусской литературы» мы напомним то основное в научном наследии Николая Каллиновича, чем он обогатил изучение истории древнерусской и старинной украинской литературы.

Исследовательский талант Николая Каллиновича проявился уже в студенческие годы. Будучи еще лишь на втором курсе историко-филологического факультета, Н. К. Гудзий критически разобрался в вопросе об отношении Максима Грека к трудам итальянских писателей эпохи Возрождения. Выводы молодого исследователя по этому вопросу (статья была в 1911 г. напечатана в Киевских университетских известиях) прочно вошли в науку и нашли дальнейшее подтверждение в исследованиях уже наших дней.

На третьем курсе Н. К. Гудзий выполнил свою первую текстологическую работу — статья «„Прение живота и смерти“ и новый украинский список его» стала и первым выступлением молодого исследователя в печати (издана в Русском филологическом вестнике 1910 г.). В этой статье привлечен НОЕЫЙ рукописный материал, восстановлена история текста «Прения» в рукописной традиции, причем главные выводы автора сохраняют свою силу и в новейшем исследовании этого памятника.

Университетские годы Н. К. Гудзий закончил вполне самостоятельной монографией на тему украинско-польских литературных связей XVI—XVII вв. Исследование «Жизни Петра Скарги в украинских переводах XVI—XVII вв.» принесло автору золотую медаль на конкурсе филологических университетских работ 1911 г.

Определившиеся в студенческие годы основные направления научных интересов Н. К. Гудзия в области изучения древнерусской и старинной украинской литературы получили широкое развитие в его дальнейшей научной деятельности. Н. К. Гудзий посвящает ряд работ отдельным, наиболее замечательным, памятникам древнерусской литературы — «Слову о полку Игореве», «Слову о погибели Русской земли», «Моление Даниила Заточника», «Истории иудейской войны» Иосифа Флавия, исследует творчество Аввакума. Самостоятельные наблюдения Н. К. Гудзия над отдельными памятниками древнерусской литературы, последние достижения отечественных и зарубежных исследователей в области изучения русской литературы XI—XVII вв. обобщаются им в учебнике и в ряде статей академической десятитомной «Истории русской литературы». Ряд работ Николай Каллинович посвящает старинной украинской литературе, особенно изучению русско-украинских и украинско-польских литературных связей.

Среди работ Н. К. Гудзия по древнерусской литературе особо выделяются его статьи о «Слове о полку Игореве», защите подлинности которого он отдал много сил, начиная с 1946 г., когда возобновились попытки перенести этот памятник в XVIII в. Группа полемических статей Н. К. Гудзия на эту тему может служить примером подлинно научного спора, в котором каждое возражение крепко обосновано фактами и противостоит субъективно-вкусовым оценкам и искусственно натянутым сопоставлениям новейших скептиков. Содержательными вступительными статьями Н. К. Гудзия сопровождается ряд изданий текста и переводов «Слова о полку Игореве».

Начав в студенческие годы разработку ряда вопросов истории старинной украинской литературы на материале еще не введенных в науку рукописных источников XVI—XVIII вв., Н. К. Гудзий со временем расширил хронологические рамки своих тем, и мы найдем у него статьи о писателях нового периода украинской литературы,

начиная с И. Котляревского и Т. Г. Шевченко. Именно эти работы принесли Н. К. Гудзию звание академика Академии наук УССР.

Уже в первые годы своей научной деятельности Н. К. Гудзий, помимо основных занятий древнерусской литературой, обращался и к темам новой русской литературы: первый спекурс молодого ученого был посвящен В. Г. Белинскому. До последних дней жизни у Н. К. Гудзия не прерывался интерес к литературе XVIII—XX вв. Следует отметить, что в цикле исследований литературной деятельности Л. Н. Толстого нашли применение текстологические навыки, приобретенные еще в семинарской школе, при изучении древнерусских текстов.¹

Широта литературных интересов Н. К. Гудзия характерно сказалась в том, как много внимания и сил он уделял уже с молодых лет рецензированию самых разнообразных по темам книг. Он давал в печати отзывы на исследования по истории русской литературы с XI по XX в., на публикации памятников старинной литературы и издания классиков XIX в., на библиографические и археографические труды. Эти рецензии были всегда очень конкретны, уважительно оценивали достоинства и отмечали пробелы и ошибки, нередко выдвигали в связи с темой рецензируемого труда нерешенные вопросы для дальнейшего изучения. Так проявлялась богатая эрудиция Н. К. Гудзия, его внимание к развитию литературоведения.

Историография филологических исследований прошлого интересовала Н. К. Гудзия не только сама по себе, как определенный этап истории нашей науки. Он стремился выявить в трудах крупнейших филологов XIX—начала XX в. то ценное, что должно быть взято на вооружение советским литературоведением. С этой точки зрения особое значение имеет серия его статей о так называемом «академическом» литературоведении, о положительных элементах в теоретических и историко-литературных трудах А. Н. Веселовского, а также две монографии—«Николай Саввич Тихонравов» (1956) и «Изучение русской литературы в Московском университете» (1958). Но Николай Калининвич напоминал не только о выдающихся научных заслугах таких ученых, как Ф. И. Буслаев, А. Н. Веселовский, но и о том, что они учили «с большим эстетическим чутьем вживаться в красоту художественного слова», что у них «с пользой можно научиться искусству писать об искусстве» (статья «О русском литературоведческом наследии»). Именно это глубокое внимание Н. К. Гудзия к историографической проблематике дало основание Отделению литературы и языка АН СССР поставить его во главе «Комиссии по истории филологических наук», организованной при ОЛЯ. Энергичному содействию Н. К. Гудзия обязаны посмертным выходом в свет целый ряд книг таких ученых, как М. Н. Сперанского, В. Н. Перетца, М. К. Азадовского При помощи Н. К. Гудзия Сектору древнерусской литературы удалось осуществить посмертное издание сборника статей И. П. Еремина по истории стиля древнерусской литературы.

В написанной в июле—августе последнего года его жизни и напечатанной уже после его смерти статье «Памяти учителя» Н. К. Гудзий дал оценку того значения, какое имела в формировании его как исследователя школа Семинария русской филологии, того влияния, какое оказал на него и лично руководитель Семинария профессор В. Н. Перетц. Отсылая читателя к этой статье, мы напомним лишь, как обобщил Николай Калининвич свои воспоминания о влиянии Семинария на студентов: «С самого начала своей семинарской работы студент принимался за серьезную тему, требовавшую от него способности ориентироваться в вопросах, которые *совсем* еще недавно представлялись бы ему непосильными. Он как-то незаметно для себя взро'слел, проникнулся верой в себя как человека, для которого открыты пути самостоятельной исследовательской работы. Большим вдохновляющим стимулом для работы был при этом пример самого руководителя с его научной энергией и неустанными научными поисками».²

Как научная, так и педагогическая деятельность Н. К. Гудзия являлась достойным продолжением педагогической школы его учителя. Н. К. Гудзий начал преподавать в Киевском университете в 1914 г., сразу после окончания магистерских экзаменов, в качестве приват-доцента, получившего лишь спекурс. Затем с 1918 г. до 1921 г. преподавал в Таврическом университете. С 1922 г. до последнего года жизни Николай Калининвич был неразрывно связан с Московским университетом. Н. К. Гудзий

¹ Подробный обзор всей научной деятельности Н. К. Гудзия и библиографию его трудов до 1956 г. включительно см. в статье: А. Н. Робинсон. К семидесятилетию Николая Калининвича Гудзия (Очерк жизни и деятельности).—ТОДРЛ, т. XIII, 1957, стр. 319—341. См. также: Николай Калининвич Гудзий. К 70-летию со дня рождения и 45-летию научно-педагогической деятельности. Изд. Московского университета, 1957; В. Е. Гусев. Слово об учителе (к 75-летию Николая Калининвича Гудзия).—ТОДРЛ, т. XVIII, 1962, стр. 484—488.

² Русская литература, № 4, 1965, стр. 167—169.

воспитал несколько поколений исследователей, успешно занимающихся как научной, так и педагогической деятельностью в самых различных областях филологии: и в области древнерусской литературы, и по вопросам литературы нового времени, и лингвистикой, и фольклористикой, и славянскими и украинской литературами.

Результатом многолетнего изучения древнерусской литературы и педагогической деятельности Н. К. Гудзия явился его широко известный вузовский учебник по древнерусской литературе, седьмое издание которого он подготовил в последние месяцы жизни.³

Н. К. Гудзий не состоял в штате Сектора древнерусской литературы Пушкинского дома. Однако сотрудники Сектора, как те, кто начинал свой научный путь вместе с Николаем Каллиниковичем, так и те, кто впервые знакомился с древнерусской литературой на студенческой скамье по хрестоматии и учебнику Гудзия, всегда считали его членом секторской семьи. С первых лет существования Сектора и до последних дней жизни Н. К. Гудзий поддерживал с Сектором самую тесную связь. Николай Каллиникович совместно с А. С. Орловым и В. П. Адриановой-Перетц редактировал тома академической истории русской литературы, посвященные литературе XI—XVII вв. (т. I; т. II, чч 1 и 2), написал ряд разделов в этих книгах. Многие статьи Н. К. Гудзия, в том числе статьи о «Слове о полку Игореве» и о «Слове о погибели Русской земли», напечатаны на страницах ТОДРЛ или в коллективных сборниках Сектора («Слово о полку Игореве». Сборник исследований и статей под ред. В. П. Адриановой-Перетц. М.—Л., 1950; «Слово о полку Игореве»—памятник XII века. М.—Л., 1962, и др.). Николай Каллиникович активно участвовал во всех общесоюзных конференциях Сектора, неизменно интересовался как работой всего Сектора в целом, так и работой его отдельных сотрудников, часто выступал в печати с рецензиями на труды сотрудников Сектора.

На гражданской панихиде в Московском университете и перед могилой Николая Каллиниковича Гудзия на Новодевичьем кладбище в день его похорон 1-го ноября большинство из выступавших говорили, что Николай Каллиникович сыграл в истории советской филологической науки большую роль не только как ученый, но и как человек. Мягкость и отзывчивость, неизменная доброжелательность как к старшим коллегам, так и к только что начинающим свой научный путь исследователям сочетались у Н. К. Гудзия с непримиримым, принципиальным отношением ко всякого рода конъюнктуршине, научной неряшливости, человеческой недобросовестности.

В памяти товарищей по исследовательской работе и многочисленных своих учеников Николай Каллиникович сохранится как человек несгибаемой честности, чуткой совести, прямой и искренней в своих суждениях, всегда готовый протянуть руку помощи нуждающемуся в поддержке, как ученый с широким кругом интересов, с пытливым взглядом исследователя, как горячий пропагандист, стремящийся привить любовь к литературе как к искусству.

В. П. Адрианова-Перетц, Л. А. Дмитриев.

³ Н. К. Гудзий. История древней русской литературы. Изд. седьмое, исправленное и дополненное. Изд. «Просвещение», М., 1965.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

- ААЭ - Акты, собранные ... Археографической экспедицией.
 АИ - Акты исторические.
 АН СССР - Академия наук СССР.
 БАН - Библиотека Академии наук СССР (Ленинград).
 Брике - С. М. В г i q u e t. Les filligranes. Paris, 1907.
 ВИ - Вопросы истории.
 ВЛ - Вопросы литературы.
 ВМЧ - Великие Миней Четий, изд. Археографической комиссии.
 ВОИДР - Временник Общества истории и древностей российских при Московском университете.
 ГБЛ - Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина (Москва).
 ГВЛ - Галицко-Волынская летопись.
 ГИМ - Государственный исторический музей (Москва).
 ГЛМ - Государственный литературный музей (Москва).
 ГПБ - Государственная публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (Ленинград).
 ДАИ - Дополнения к Актам историческим.
 ЖМНО - Журнал Министерства народного образования.
 ЖМНП - Журнал Министерства народного просвещения.
 ИА - Исторический архив.
 ИЗ - Исторические записки.
 ИМЛИ - Институт мировой литературы им. А. М. Горького Академии наук (Москва).
 ИОЛЯ - Известия Отделения литературы и языка Академии наук СССР.
 ИОРЯС - Известия Отделения русского языка и словесности Академии наук.
 ИпОРЯС - Известия по русскому языку и словесности Академии наук.
 ИРЛИ - Институт русской литературы (Пушкинский дом) Академии наук СССР (Ленинград).
 Клепиков, Филигр. и штемп. - С. А. Клепиков. Филигранные и штемпели на бумаге русского и иностранного производства XVII—XX вв. М., 1959.
 КСИИМК - Краткие сообщения и доклады Института истории материальной культуры Академии наук СССР.
 ЛГУ - Ленинградский государственный университет им. А. А. Жданова.
 ЛЗАК - Летопись занятий Археографической комиссии.
 Лихачев, Бум. мельн. - Н. П. Лихачев. Бумага и древнейшие бумажные мельницы в Московском государстве. СПб., 1891.
 Лихачев, Вод. зн. - Н. П. Лихачев. Палеографическое значение бумажных водяных знаков. СПб., 1899.
 ЛОИИ - Ленинградское отделение Института истории Академии наук СССР.
 Н1Л, Н2Л, Н3Л, Н4Л, Н5Л - Новгородские первая, вторая, третья, четвертая и пятая летописи.
 ОЛДП - Общество любителей древней письменности.
 ОЛЯ - Отделение литературы и языка Академии наук СССР.
 ПВЛ - Повесть временных лет.
 ПДП - Памятники древней письменности.
 ПДПИ - Памятники древней письменности и искусства.

П1Л, П2Л, П3Л	Псковские первая, вторая и третья летописи.
ПСРЛ	Полное собрание русских летописей.
РИБ	Русская историческая библиотека.
СГГД	Собрание государственных грамот и договоров.
СОРЯС	- Сборник Отделения русского языка и словесности Академии наук.
С1Л, С2Л	Софийские первая и вторая летописи.
Срезневский, Материалы	И. И. Срезневский. Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам. СПб., 1893—1912.
ТОДРЛ	Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинского дома) Академии наук СССР.
Тромонин	К. Тромонин. Изъяснение знаков, видимых на писчей бумаге. .. М., 1844.
ЦГАДА	- Центральный государственный архив древних актов СССР (Москва).
ЦГАЛИ	- Центральный государственный архив литературы и искусства (Москва).
ЧОИДР	• Чтения в Обществе истории и древностей российских при Московском университете.
ЧОЛДП	Чтения в Московском обществе любителей духовного просвещения.

К СВЕДЕНИЮ АВТОРОВ, ПРИСЫЛАЮЩИХ СВОИ СТАТЬИ
В «ТРУДЫ ОТДЕЛА ДРЕВНЕРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ»

1. Рукописи должны представляться в 3 экземплярах, отпечатанных на машинке через два интервала (в том числе и подстрочные примечания). Нумерация подстрочных примечаний должна быть сплошная по всей статье.
2. Текст статьи должен представляться в окончательном виде. Изменения в корректуру могут вноситься только в исключительных случаях: когда они диктуются новыми данными в науке.
3. Все цитаты и ссылки в статье должны быть тщательно выверены по первоисточникам.
4. При библиографических ссылках в тексте и сносках необходимо давать следующие сведения: инициалы и фамилию автора, название работы, название и номер издания (для статьи), место издания (в том числе и для журналов), год издания, страницы.
5. При повторном упоминании работы в тексте или сносках дается сокращенное ее название. Сокращение «ук. соч.» не допускается.
6. В тексте статей необходимо придерживаться сокращений, список которых публикуется в конце каждого тома «Трудов Отдела древнерусской литературы», начиная с т. XIV.
7. Представляемые тексты памятников должны быть тщательно выверены по оригиналу и оформлены согласно правилам, опубликованным в т. XI «Трудов Отдела древнерусской литературы» (стр. 494—498).
8. Фотографии представляются в 2 экземплярах, отпечатанных на глянцевой бумаге с накатом. Они должны сопровождаться списком, в котором приводятся: подпись к каждой иллюстрации, местонахождение оригинала, его шифр, датировка, размер (для рукописей и изданий дополнительно номера листов)

СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
Д. С. Лихачев (Ленинград). Сравнительное изучение литературы и искусства Древней Руси	3
Ж. Бланков (Брюссель). Искусство Древней Руси и западные слависты	И
М. В. Алпатов (Москва). Гибель Святополка в легенде и в иконописи	18
А. В. Поппэ (Варшава). О роли иконографических изображений в изучении литературных произведений о Борисе и Глебе	24
Г. К. Вагнер (Москва). «Моление Даниила Заточника» — скульптура Георгиевского собора — «Слово о погибели Рускыя земли»	46
В. Г. Брюсова (Москва). Фреска Вседержителя новгородской Софии и легенда о Спасовом образе	57
Н. Н. Розов (Ленинград). Древнерусский миниатюрист за чтением Псалтири	65
А. Н. Грабар (Париж). Несколько заметок об искусстве Феофана Грека	83
О. А. Белоброва (Ленинград). О некоторых изображениях Епифания Премудрого и их литературных источниках	91
О. Ф. Коновалова (Ленинград). «Плетение словес» и плетеный орнамент конца XIV в. (К вопросу о соотношении)	101
Н. Г. Порфиридов (Ленинград). Два сюжета древнерусской живописи в их отношении к литературной основе	112
Г. И. Вздорное (Москва). Книгописание и художественное оформление рукописей в московских и подмосковных монастырях до конца первой трети XV в	119
Т. Н. Михельсон (Ленинград). Живописный цикл Ферапонтова монастыря на тему Акафиста	144
В. К. Лаурина (Ленинград). Вновь раскрытая икона «Сошествие во ад» из Ферапонтова монастыря и московская литература конца XV века	165
В. И. Антонова (Москва). У Медвежья озера и в Веси Егонской	188
Г. В. Попов (Москва). Иллюстрации «Хождения Иоанна Богослова» в миниатюре и станковой живописи конца XV в	208
Е. С. Овчинникова (Москва). Повесть о царице Динаре в русском изобразительном искусстве	222
Л. А. Дмитриев (Ленинград). Миниатюры «Сказания о Мамаевом побоище»	219
Е. С. Сизов (Москва). Русские исторические деятели в росписях Архангельского собора и памятники письменности XVI в	264
В. В. Филатов (Москва). Икона с изображением сюжетов из истории Русского государства	277
Н. А. Маясова (Москва). Литературный образ Ксении Годуновой и приписываемые ей произведения шитья (К вопросу о взаимоотношении литературы, искусства и действительности I)	294
Ю. К. Бегунов (Ленинград). Житие Александра Невского в станковой живописи начала XVII в	311
Э. С. Смирнова (Ленинград). Житийная икона Александра Ошевенского из Кеми	327
Л. Д. Лихачева (Ленинград). Миниатюристы — читатели новгородских литературных произведений	335
К. К. Мамаев (Ленинград). «Видение Царьградское» в «Повести о Царьграде» Нестора Искандера и его интерпретация в некоторых памятниках прикладного искусства	342
А. Н. Робинсон (Москва). Идеология и внешность (Взгляды Аввакума на изобразительное искусство)	353
В. И. Малышев (Ленинград). История «иконного» изображения протопопа Аввакума	382

А. С. Демин. (Ленинград). Наблюдения над пейзажем в Житии протопопа Аввакума	402
В. Г. Пуцко (Ленинград). Благоразумный разбойник в апокрифической литературе и древнерусском изобразительном искусстве.	407
И. А. Иванова (Москва). Икона Тихвинской богородицы и ее связь со «Сказанием о чудесах иконы Тихвинской богородицы».	419
Т. А. Ананьева (Ленинград). Икона с виршами из надгробия царевны Софьи	437
Д. М. Молдавский. Изображение солнца в гравюре Василия Кореня (Зависимость этого изображения от А. Дюрера и влияние его на В. Маяковского)	447
А. Н. Свирин (Москва). К вопросу о связях художественной культуры Древней Руси с античным миром.	450
Ё. Накамура (Токио). Изучение древнерусской литературы в Японии	463
Памяти Николая Каллининовича Гудзия (1887—1965)	469
Список сокращений	472
К сведению авторов, присылающих свои статьи в «Труды Отдела древнерусской литературы».	474

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ЛИТЕРАТУРЫ И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В ДРЕВНЕЙ РУСИ

*Утверждено к печати
Институтом русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР*

Художник С. Н. Тарасов. Технический редактор А. В. Смирнова
Корректоры В. А. Пузиков, Г. И. Шер и Н. П. Яковлева

Сдано в набор 24/Ш 1966 г. Подписано к печати 6/Ш 1966 г. РИСО АН СССР № 40—144В.
Формат бумаги 70 X 108^{1/8} Бум. А. 1573- Печ. л. 29^{1/2}* + Ю вкл. (1^{1/2}* печ. л.) = 43,4 усл. печ. л.
Уч.-изд. А. 43.78. Изд. № 2928. Тип. зак. № 814. М-52647. Тираж 2400. Бумага типографская № 1.
Цена 2 р. 81 к. —+ переплет 20 коп.

Ленинградское отделение издательства „Наука“
Ленинград, В-164. Менделеевская лин., д. 1

1-я тип. издательства „Наука“. Ленинград, В-34, 9 линия, д. 12

ИСПРАВЛЕНИЯ И ОПЕЧАТКИ

<i>Страница</i>	<i>Строка</i>	<i>Напечатано</i>	<i>Должно быть</i>
130	22 сверху	тат[радб]	тат[рать]
130	27 "	татр[адь]	татр[ать]
186	2 "	другие	других
267	25 "	всеи	все
272	Рис. 1, подпись	XVI в.	XVII в.
273	Рис. 2, подпись	XVI в.	XVII в.
274	8 сверху	1553 г.,	1563 г.,
275	19 "	слитных	слитых
467	24 "	энсәи	энсәй