

---

В. Г. ЧУБИНСКАЯ

**Икона Симона Ушакова «Богоматерь Владимирская»,  
«Древо Московского государства»,  
«Похвала Богоматери Владимирской»**

**(Опыт историко-культурной интерпретации)**

Икона, написанная Симоном Ушаковым в 1668 г. и известная в науке под тремя названиями — «Богоматерь Владимирская», «Похвала Богоматери Владимирской», «Древо Московского государства», — является одним из известнейших произведений древнерусской живописи XVII в. О ней писали такие дореволюционные ученые, как А. И. Успенский и Г. Филимонов.<sup>1</sup> Последний назвал икону капитальным памятником современной эпохи. Не обошли ее вниманием и советские авторы.<sup>2</sup> Однако до сих пор исследователи ограничивались лишь описанием композиции и общими рассуждениями.

В современной науке икона не стала предметом углубленного и разно-стороннего исследования, которое позволило бы объективно взглянуть на этот памятник, найти адекватные ему эстетические критерии, проникнуть в стилистическую природу, истолковать идейную программу и в конечном счете определить его место в русской художественной культуре XVII в. Очевидно, что в рамках небольшой статьи, которой отмечен начальный этап нашей работы, невозможно охватить полностью весь комплекс возникающих проблем.

В основу настоящего исследования положена идея постепенного раскрытия некоторых сторон символики иконы, которую предполагает рассмотреть в широком контексте культурных процессов и явлений общественно-политической жизни России второй половины XVII в.

Икона «Древо Московского государства» представляет собой сложное символично-аллегорическое построение, соединяющее элементы традиционной христианской иконографии с чертами нового, неортодоксального по сути светского мировоззрения.

Композиционным ядром иконы является заключенное в овал изображение Богоматери Владимирской, окруженное виноградной лозой, на ветвях которой расположены медальоны с полуфигурами московских угодников. Ее корни, вырастающие из московского Успенского собора, возделывают князь Иван Калита и митрополит Петр. По обе стороны от этой центральной группы за Кремлевской стеной помещены фигуры царя

---

<sup>1</sup> Г. Филимонов. Симон Ушаков и современная ему эпоха русской живописи. — В кн.: Сборник на 1873 год, изданный обществом древнерусского искусства. . . М., 1873, с. 33—39; А. И. Успенский. Царские иконописцы и живописцы. Словарь. М., 1910, с. 340—344.

<sup>2</sup> В. И. Антонова, Н. Е. Мнев а. Каталог древнерусской живописи (ГТГ). Т. II. XVI—начало XVIII в. М., 1963, с. 411—413, № 912. Там же см. библиографию.



Симон Ушаков. Икона «Богоматерь Владимирская», «Похвала Богоматери Владимирской», «Древо московского государства» (ГТГ, инв. № 28598, 1668 г., 105×62).

Алексея Михайловича возле Спасских ворот и царицы Марии Ильиничны с двумя царевичами возле Никольских ворот.

Перед нами многослойная образная структура, отличающаяся чрезвычайно сложным смысловым составом. В основу композиции положен мотив древа, сообщающий иконе необычайную масштабность замысла.

Древо в виде виноградной лозы является одной из модификаций мирового древа, или древа жизни, играющего в мифологических системах человечества роль универсальной модели вселенной.<sup>3</sup> В этом же качестве древо жизни вошло и в христианскую символику, где ему принадлежит едва ли не центральное место. Древо — необычайно емкий и многогранный символ. В нем с исключительной полнотой раскрываются религиозно-космогонические представления средневековья, обусловившие структурные особенности композиции иконы и определившие ее пространственно-смысловую организацию. Центризм, стремление к вертикальной и горизонтальной симметрии изображения, развернутого в плоскостном предстоянии, отвечают принципу иерархической упорядоченности и причинно-следственной обусловленности мирового бытия. В изучаемой иконе нашли себе место основные компоненты средневековой картины мироздания. В ней одновременно присутствуют три пространственно-временных яруса.<sup>4</sup> Низ — земля, настоящее, материальное — царь земной с царицей и сыновьями; верх — небо, будущее, духовное — царь небесный.<sup>5</sup>

Противопоставление верха и низа, небесного и земного, материального и духовного сочетается с идеей их связи, воплощением которой является древо, прорастающее через все три яруса вселенной. Древо, выступающее в качестве посредствующей вертикальной оси, включает в себя также и среднюю зону, занимаемую изображениями московских угодников. В пространственно-временной триаде они представляют земное и прошлое, поскольку олицетворяют историю России и ее венценосных государей, и одновременно соотносены с будущим и небесным, так как приобщены к горным ангельским силам. Роль соединительного звена между небом и землей, которую играют московские угодники, предопределена центральной идеей христианства, идеей преодоления оппозиции человеческого и божественного. В наиболее концентрированном виде эта идея выражается в образе Богородицы, чье изображение, помещенное в центре иконы, замыкает на себе всю композицию, а тексты в свитках, называющие Богородицу «древом благоплодовитым», «богонасажденным виноградом», суммируют ее основные содержательные компоненты.<sup>6</sup> Как показал С. С. Аверинцев, в христианской традиции Богородица как посредница между богом и людьми, символизировавшая собой церковь, была тесно связана с образом храма.<sup>7</sup> Добавим, что храм, выражая идею иерархической лестницы между земным и небесным, так же как и Богородица, воплощает собой семантическую структуру древа, сада, которые, таким образом, соотносятся с комплексом таких софийных мотивов, как заградительная стена, богохранимый град, священная держава.

В нашу задачу не входит выяснение идеи древа и сада в их философско-богословской и иконографической эволюции, так же как и анализ сим-

<sup>3</sup> В. Н. Топоров. Мировое древо. Древо жизни. — В кн.: Мифы народов мира. Энциклопедия, т. 1. М., 1980, с. 396—406.

<sup>4</sup> О пространственном изображении времени в иконе в связи с анализом Степенной книги см.: Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1971, с. 315.

<sup>5</sup> По сторонам от фигуры Христа расположены надписи с текстом из Апокалипсиса.

<sup>6</sup> В каплице Успенской церкви во Львове находится икона, датируемая серединой XVII в., «Богородица-древо жизни», которую можно рассматривать как аналогию изучаемой иконе Симона Ушакова.

<sup>7</sup> С. С. Аверинцев. К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской. — В кн.: Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси. М., 1972, с. 39—46.

волических сцеплений между отмеченными выше понятиями. Гораздо большее значение для выбранной нами темы будет иметь раскрытие тех особенностей интерпретации и осмысления этого комплекса, которые являются в художественной культуре России во второй половине XVII в.

В интересующую нас эпоху образ дерева и сада получил необычайно широкое распространение во всех сферах русской культуры. Во второй половине XVII—начале XVIII в. их изображение становится принадлежностью целого ряда символично-аллегорических икон софийного содержания. В церковных фресках, картинах и особенно гравюрах этого времени часто используются композиции генеалогического дерева и процветшего креста. Мотив виноградной лозы, ее гроздьев и цветов бесконечно варьируется в произведениях декоративно-прикладного искусства. Писатели в своих сочинениях постоянно обращаются к евангельским притчам о горчичном зерне, бесплодной смоковнице, насаждении винограда.<sup>8</sup> Метафоры, восходящие к символу священного дерева, культивируются поэтами-силлабиками, любившими обыгрывать такие его части, как корень, плод, ветви. Различными символами дерева были насыщены церковные проповеди и панегирические речи, полемические трактаты и официальные государственные документы, дипломатическая и частная переписка. Без преувеличения можно сказать, что люди этого времени мыслили образами дерева. Само по себе это было характерно для средневекового сознания. Однако в русской культуре второй половины XVII в. традиционная для христианства флористическая тематика обретает новые черты, выступает в новых формах, выходящих за рамки древнерусской церковной традиции и появившихся в ней под воздействием южнорусской культуры. В ней эта тема переживалась в идейно-художественном и стилистическом контексте барокко, внесшего в общехристианскую символику дерева новое смысловое наполнение. В художественном сознании барокко складывается стройная система образности, в центре которой стоит сложная, многосоставная аллегория Вертограда, отвечающая глубокой потребности барокко в символическом познании мира, в создании его универсальной метафорической модели.<sup>9</sup> Носителями и проводниками идеи Вертограда на Руси были ученые-книжники украинского и белорусского происхождения, игравшие видную роль в русской культуре этого времени. Своим образованием, культурной и политической деятельностью все они так или иначе были связаны с Киево-Печерской лаврой и Могилянской коллегией, откуда происходит один из центральных памятников вертоградской тематики в России — Киево-Печерский Патерик 1661 г. Это первое печатное издание Киево-Печерского Патерика на церковно-славянском языке увидело свет «повелением и благословением» печерского архимандрита Иннокентия Гизеля, выдающегося деятеля украинской культуры XVII в. Напечатанная в лаврской типографии книга богато украшена гравюрами. Предваряющая Патерик торжественная форта, гравированная мастером Илийей, явилась для Симона Ушакова одним из главных иконографических источников при создании иконы «Древо Московского государства». В этой гравюре присутствует основная композиционная схема, которую царский изограф использовал в своей иконе, — здание церкви с вырастающей из нее лозой, проросшей цветами, которым угодоблены святые (в данном случае это печерские преподобные), и стоящие по сторонам от церкви фигуры в рост (в данном случае это «Первоначальники российских иноков» — Антоний и Феодосий).

<sup>8</sup> См.: О. А. Державина. Метафоры и сравнения в исторической повести начала XVII века. — В кн.: Культурное наследие Древней Руси. М., 1976. с. 179—183.

<sup>9</sup> О характерном для барокко метафорическом осмыслении действительности см.: А. А. Морозов. Из истории осмысления некоторых эмблем в эпоху Ренессанса и Барокко (Пеликан). — В кн.: Миф. Фольклор. Литература. Л., 1978, с. 38—67; А. А. Морозов, Л. А. Софронова. Эмблематика и ее место в искусстве барокко. — В кн.: Славянское барокко. М., 1979, с. 13—39.



Фронтиспис из «Патерика, или Отечника печерского». Киев, 1861 г.

В основе данной иконографии лежит композиция «Древа Иисеева», чрезвычайно популярная в украинском искусстве XVII—XVIII вв. Мотив виноградной лозы, на ветвях которой в чашечках цветов располагаются полуфигуры святых, получил широкое распространение в декоративной резьбе иконостасов,<sup>10</sup> в орнаментике окладов богослужебных книг.<sup>11</sup>



Фронтиспис из «Акафистов». Киев, 1663 г.

Самым ранним из известных нам примеров соединения этого мотива с изображением храма является серебряная панагия, датируемая 1655 г., работы мастера Федора, на которой выгравирован Успенский собор Киево-Печерской лавры, как бы вырастающий из ствола «Древа Иисеева», чьи боковые ветви охватывают здание церкви наподобие венка.<sup>12</sup> Особенно богатый материал, позволяющий проследить генезис и эволюцию интересующей нас иконографии, содержит украинская книжная гравюра. Так, в гра-

<sup>10</sup> См.: М. Драган. Українська декоративна різьба. XVII—XVIII ст. Київ, 1970.

<sup>11</sup> М. З. Петренко. Українське золотарство XVI—XVIII ст. Київ, 1970.

<sup>12</sup> КПЛ, инв. № 1898. См.: там же, с. 93.

вию мастера Или, датированной 1658 г., впервые встречается композиция с корящейся в Успенской церкви лозой, которую вскапывает лопатой Антоний и поливает из кувшина Феодосий. Из этой гравюры, помещенной



Фронтиспис из книги Иоанна Максимовича «Алфавит собранный, рифмами сложенный от святых писаний». Чернигов, 1705 г.

в лаврском издании «Акафистов» 1663 г., Ушаков мог заимствовать центральную группу делателей винограда в качестве образца при изображении Ивана Калиты и митрополита Петра.<sup>13</sup> В иной комбинации с фигурами

<sup>13</sup> Не исключена возможность, что кроме гравюр в поле зрения Ушакова мог находиться и другой прототип той же иконографии, в частности книжный оклад. В качестве аналогий можно привести оклады, воспроизведенные в кн.: М. З. Петренко. Українське золотарство XVI—XVIII ст., с. 75—94. — В этой связи следует

предстоящих Антония и Феодосия возле перестроенной Успенской церкви то же самое древо появляется в следующем издании «Акафистов» 1674 г. О развитии сложившихся на протяжении XVII в. приемов построения свидетельствует гравюра Леонтия Тарасевича — фронтиспис к Киево-Печерскому Патерику издания 1702 г. И, наконец, то же самое композиционное решение повторяется в форте, украшающей книгу Иоанна Максимовича «Алфавит, собранный от святых писаний», изданную в 1705 г. в Чернигове. Но вместо Антония и Феодосия здесь изображаются князь Владимир и княгиня Ольга, а Печерские преподобные заменены портретами русских князей и царей, что знаменует собой шаг к секуляризации данной иконографии.

Таким образом, мы видим перед собой устойчивую композиционную формулу, сохранившуюся в неизменном виде вплоть до начала XVIII в. В ней получила одно из своих изобразительных воплощений аллегория Вертограда, содержание которой раскрывается в целом ряде литературных памятников. Одним из них является вышеупомянутый Киево-Печерский Патерик в редакциях XVII в., принадлежавших Сильвестру Коссову, Иосифу Гривне и Иннокентию Гизелю.<sup>14</sup> В соответствии с требованиями времени они дополняют древний текст Патерика посвящением книги Христу и Богородице, предисловием к читателям и вступлениями к житиям, образующими так называемую риторическую мантию.<sup>15</sup> в которой тема Вертограда разрабатывалась на почве школьного барокко с его традициями схоластической учености, облеченной в риторическую форму «красноглаголанья» и «хитрословия».

Как уже было сказано выше, мы не берем на себя сложнейшую задачу анализа богословской основы аллегории Вертограда. Мы попытаемся лишь конспективно отметить ее основные опорные точки.

Итак, Патерик посвящен Христу и Богородице. Начнем с последней. В соответствии с новозаветными толкованиями Песни песней Соломона, являющейся библейской первоосновой интересующей нас аллегории, авторы посвящения восхваляют Богородицу как владычицу Вертограда, символизирующую церковь, и обращаются к ней с такими словами: «Ты основала еси святое сие место, ты в Вертограде сем сия насади цветы, ты на сем Российском небе сия оумножи звезды, в винограде сем сия оуплодоноси гроздия, тобою таковыми просияша чудесы на земле».<sup>16</sup> Среди славословий в ее честь мы встречаем традиционные сравнения, соединяющие образ Богоматери с восторженным софиологическим мотивом. «Ты изряднейший между богом и человеком сосуд», «Ты врата небесная, лестница благословенных», «Красота веков обоих», «Ты еси град царя великаго», «Ты еси лоза плодovitа в странах дому его». О печерских преподобных в посвящении говорится, что они «яко ветви от корени (Богородицы) израстоша».<sup>17</sup>

Однако мариологический аспект отнюдь не исчерпывает аллегории Вертограда, содержание которой развертывается на основе сопряжения и взаимодействия нескольких смысловых пластов. Наиважнейший из них заключается в идее насаждения и делания винограда. Ее источник — притчи из Евангелия от Матфея (XXI, 33; XXI, 17) — содержит в себе образы и фразеологию, особенно широко использовавшиеся в русской и

отметить сходство общего композиционного построения изучаемой иконы и целого ряда книжных окладов второй половины XVII—начала XVIII в. как украинской, так и русской работы.

<sup>14</sup> Об этих редакциях см.: Д. И. Абрамович. Исследование о Киево-Печерском Патерике как историко-литературном памятнике. СПб., 1902, гл. II, с. 96—120.

<sup>15</sup> В. Н. Петец. Киево-Печерский Патерик в польском и украинском переводе. — В кн.: IV Международный съезд славистов. Славянская филология, вып. III, М., 1958, с. 176—177.

<sup>16</sup> Патерик, или Отечник Печерский. Киев, 1661. Посвящение (б. п.).

<sup>17</sup> Там же.



украинской книжности второй половины XVII—начала XVIII в. В частности, они имеются в Патериковых вступлениях к житиям, где печерские преподобные во главе с «насадителями иноческого жития в России» Антонием и Феодосием восхваляются как добрые делатели «Винограда Христова». Например, житие преподобного Никона в редакции Иосифа Тризны начинается такими словами: «Егда восхоте Господь водруженну ветвь в России многоплодну сотворити. Приведе добра делателя к делателю искусну и трудолюбну в содружество».<sup>18</sup> В редакции Патерика 1661 г. Иннокентия Гизеля есть такое вступление: «Егда благоволи Господь насажденную в России ветвь жития иноческого многоплодну сотворити приведе к насадителю искусну и трудолюбиву копающею землю, сего доброго содельника».<sup>19</sup>

Из приведенных отрывков становится понятно, что центральная группа двоицы, насаждающей и возделывающей лозу (Антоний с Феодосием в гравюре Или и митрополит Петр с Иваном Калитой в иконе Симона Ушакова), символизирует добрых делателей винограда из евангельской притчи. Однако смысл, вкладывавшийся в притчи интересующей нас эпохой, гораздо шире. Обратимся к проповедям современников Симона Ушакова, Симеона Полоцкого и Лазаря Барановича, предлагавших читателям толкования евангельских притч в своих печатных сборниках «Обед душевный» и «Меч духовный». В помещенных здесь «Словах» на текст евангелия от Матфея «Человек некто насади виноград» (XXI, 33) под виноградом традиционно подразумевается, во-первых, дом Израильский, во-вторых, Христианская церковь, в-третьих, человеческая душа. Для нас особенный интерес представляют два первых значения винограда, непосредственно вошедших в содержание изучаемой иконы. У Симеона Полоцкого читаем: «Насади виноград иже по первому письменному разуму есть дом израильский, о нем же велегласный Исая глаголет сице „Виноград Господа Саваофа — дом Израилев есть“, а царствующий пророк о нем сицеву молитву деет: „Боже сил обратися и призри с небесе и виждь и посети виноград сей и соверши, его же насади десница твоя“».<sup>20</sup> Ветхий завет для объяснения первого значения винограда привлекает и Лазарь Баранович. Он так же, как и Симеон Полоцкий, цитирует в своей проповеди вышеприведенную 15-ю строфу 79-го псалма Давида,<sup>21</sup> текст которой помещен также и на иконе по сторонам от фигур делателей винограда. Это указывает на то, что при составлении программы иконы ее создатели, руководствовавшиеся нормами современной гомилетики, под домом Израильским понимали богоизбранный русский народ.

В контексте толкования притч могут быть рассмотрены и такие иконографические элементы композиции, как храм и стена. Лазарь Баранович пишет, что бог, призревший насажденный им виноград, «якоже подобаше сверши его — . . . оплотом огради. . . ископа в нем точило. . . (т. е. алтарь). . . созда столп (т. е. храм). . . и даде его делателем».<sup>22</sup>

Таким образом, круг софиологических мотивов в аллегории Вертограда, о которых мы говорили в связи с ролью Богородицы, получает новую реализацию в проекции на евангельскую притчу о винограде, хозяином которого является Христос.

Вернемся к Киево-Печерскому Патерику. В своем обращении к Христу авторы посвящения пишут: «Приятны тебе некогда бяху жертвы от вещей полных, оградных и от гроздия лозного. Веруем яко и от нашего Печерского Вертограда сие гроздие и цветы тебе яко цвети и лозе Вертограда Небесного в сей книзе от нас принесенные будут приятны».<sup>23</sup> В этом

<sup>18</sup> ГБЛ, собр. Троице-Сергиевой лавры, ф. 304, № 714, л. 187.

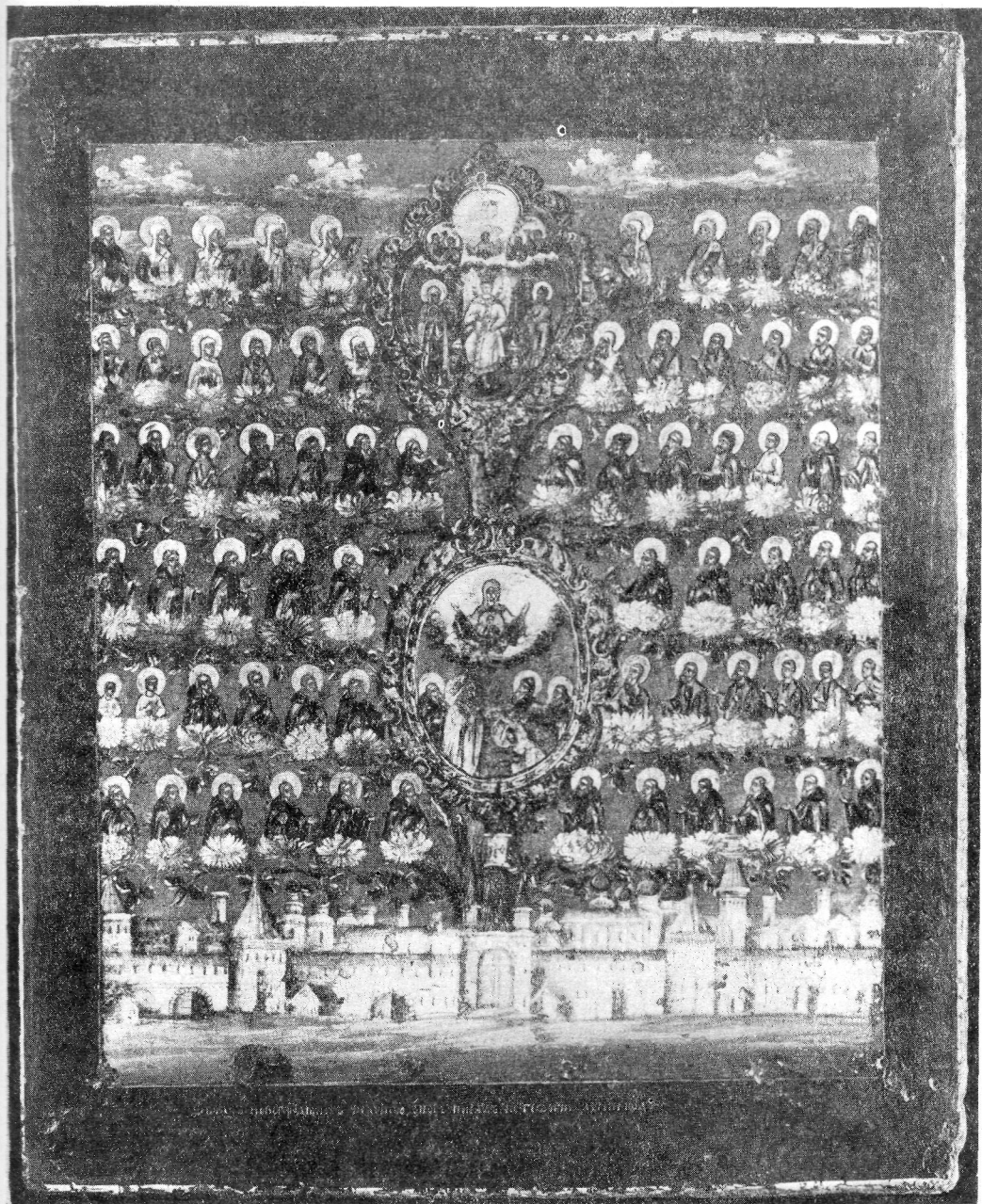
<sup>19</sup> Патерик, или Отечник Печерский, л. 126 об.

<sup>20</sup> Симеон Полоцкий. Обед душевный. М., 1681, л. 26.

<sup>21</sup> Лазарь Баранович. Меч духовный. Киев, 1666, л. 173.

<sup>22</sup> Там же.

<sup>23</sup> Патерик, или Отечник Печерский. Посвящение (б. п.).



Поп Георгий. Икона «Новгородские чудотворцы». (ГТГ, инв. № 14297, 1728 г., 31,2×  
×21,7).

содержательно насыщенном отрывке нам хотелось бы подчеркнуть две мысли: акцентирование космической полноты, устроенности и замкнутости Вертограда, в которых выражается софийное начало аллегии, и знаменитое евангельское уподобление Христа виноградной лозе (Иоанн, XV, 1), древу, соединяющему земной и небесный Вертограды.

В связи с вышесказанным появляется возможность внести ясность в вопрос об атрибуции названия иконы. «Богоматерь Владимирская», «Древо Московского государства», «Похвала Богоматери Владимирской» — общепринятые названия иконы, к которым можно добавить четвертое, отражающее христологический аспект аллегии Вертограда. Но каждое из них в отдельности не адекватно ее содержанию. Поэтому в «Каталог древнерусской живописи» В. И. Антоновой и Н. Е. Мневой икона внесена сразу под тремя известными наименованиями. Между тем их следует рассматривать как составляющие единого комплекса Вертограда.

Интересующая нас аллегория обладает одним важным свойством — это подвижная, открытая и разомкнутая система. Подобно дереву, порождающему в своем росте все новые и новые ветви, аллегория Вертограда обладает способностью разворачивать свое содержание в цепи последовательных иносказательных переосмыслений винограда на все новых и новых семантических уровнях. В качестве универсальной метафорической модели мира аллегория Вертограда претендовала на вселенскую масштабность, тесно связанную с космологическим смыслом, заключенным в таких понятиях, как церковь, человек, книга, богоизбранный народ, священная держава. Каждое из этих понятий могло быть уподоблено Вертограду, исходное значение которого тем самым множилось в бесчисленных преломлениях.

В проповеди Лазаря Барановича это направление в развитии темы Вертограда запечатлено в следующем отрывке: «Виноград от Бога насажденный. . . есть коемуждо своя душа, насажденная в земли тела, пастыри свое словесное стадо, цареви свое царство, старейшему свои повинующиеся. . . От них же койждо аки виноград требует о себе от своего строителя делания да плоды добродетельные принесет».<sup>24</sup>

Вышеназванные уподобления воплотились в целом ряде памятников вертоградской тематики, назовем лишь некоторые из них. Наибольшей известностью пользуется «Вертоград многоцветный» — стихотворный сборник Симеона Полоцкого, реализовавшего в нем метафору «книга — сад». В прозаическом предисловии к сборнику книга сравнивается с садом, стихи — с цветами, а их создатель, хозяин Вертограда, — с искусным цветочервником.<sup>25</sup>

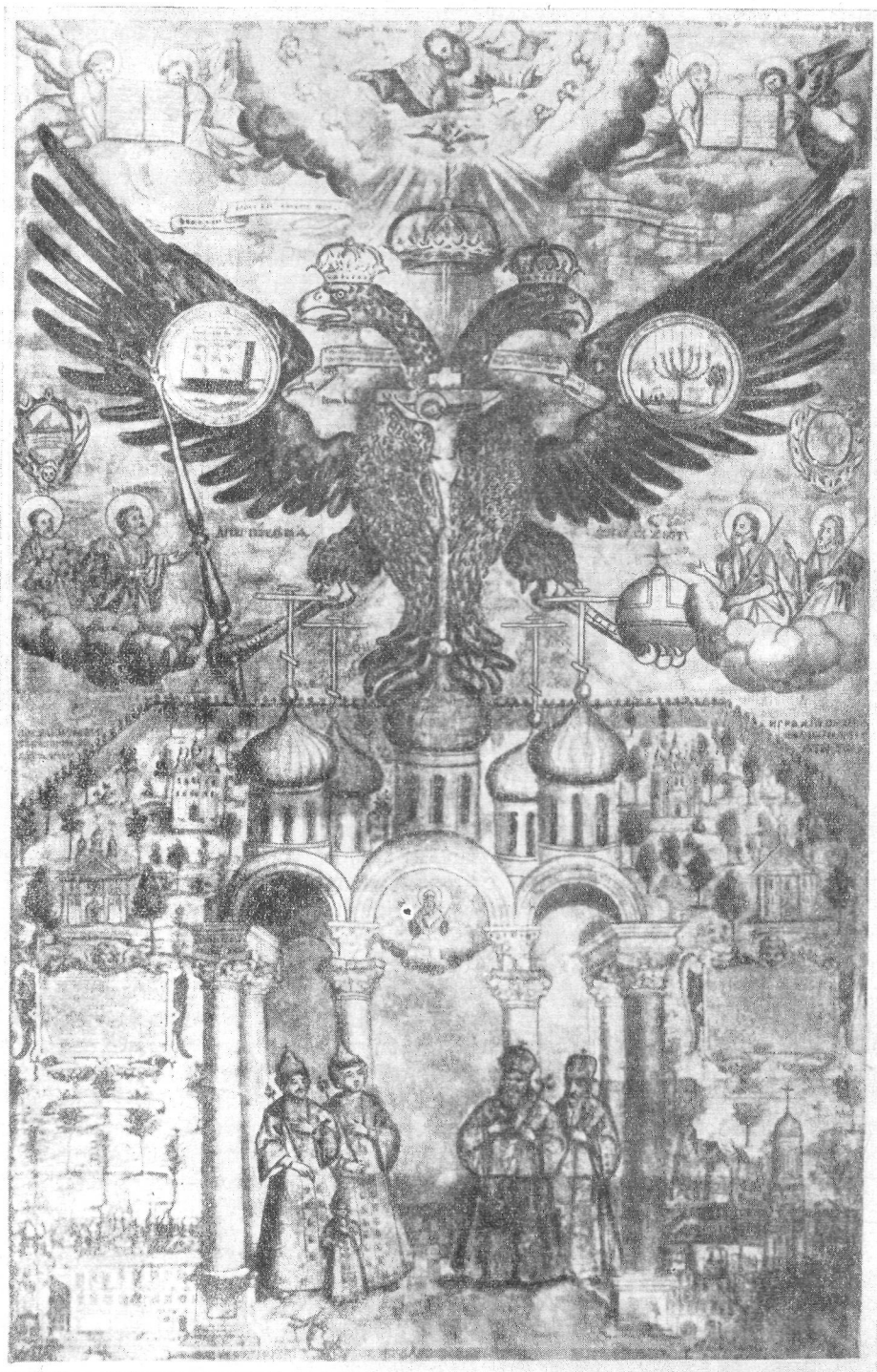
В системе барочного мышления в качестве Вертограда осознавались также наука и искусство. В 1632 г. в Киеве был создан панегирический сборник, сочетающий христианские символы с образами античной мифологии, так называемый «Евхаристион альбо Вдичность», в котором студенты риторического класса Могилянской коллегии описывают два сада уместностей. В переем — «Геликоне» — растет восемь корней: грамматика, риторика, диалектика, арифметика, музыка, геометрия, астрономия и восьмой — корень всех уместностей — теология. Второй сад — Парнас — украшен девятью летораслями, т. е. девятью музами. Добрыми делателями этих садов соответственно являются: богослов, ритор, математик, поэт, музыкант и т. д. «Кролевой райских садов» и «патронкой всех наук» по традиции признается дева Мария.<sup>26</sup>

«Размаитыми цветами словес» насаждает сад Богородицы и Антоний Радивилловский, автор сборника проповедей «Огородок Марии Богородицы»

<sup>24</sup> Лазарь Баранович. Меч духовный, л. 173.

<sup>25</sup> Симеон Полоцкий. Избранные сочинения. М.—Л., 1953 (сер. «Литературные памятники»). с. 205—210.

<sup>26</sup> См.: Ф. Титов. Типография Киево-Печерской лавры. Исторический очерк. (1606—1616—1721), т. 1. Приложения. Киев, 1918, с. 293—304.



Конклюдия Кариона Истомина (ГПБ, № Эгр. 19401, 1693 г., 138,5×85,5).

(Киев, 1676 г.). В России XVII в. читали «Вертоград душевный» Фикары Святогорца (Вильно, 1620 г.) и «Вертоград здравия» — травник, предназначенный для исцеления телесных недугов.<sup>27</sup>

Исходное, библейское значение райского сада как образа церкви легло в основу уподобления Вертограду монастырей и крупных религиозных центров. Показательно, что первое издание Иверской типографии, прославляющее патриарха Никона и основанную им на Валдае Иверскую обитель, носит название «Рай мысленный» (1659 г.), а рукопись начала XVIII в., вышедшая из Соловецкого монастыря, озаглавлена «Сад спасения».<sup>28</sup> Образ новгородского Вертограда являет икона 1728 г., подписанная попом Георгием «Новгородские чудотворцы».<sup>29</sup> Характерно, что в этой иконе, иконографически близкой произведению Ушакова, использована уже известная нам изобразительная формула Вертограда, выработанная в украинском искусстве XVII в.

В барочно усложненном виде картина Вертограда предстает перед нами в целом ряде гравюр-конклюдий. В наиболее развернутом варианте, сочетающем различные элементы софийной эмблематики, она присутствует в «Конклюдии Кариона Истомина» (М., 1693 г.).<sup>30</sup>

В первой половине XVIII в. к аллегории Вертограда обращается Семен Денисов — выговский настоятель, создавший старообрядческий мартиролог «Виноград Российский». В этом сочинении значение Вертограда распространяется на всю Русскую землю, которую автор называет «Предивным и сладчайшим виноградом», сень которого «до Каспийского прострашоя моря и до Черного. К востоку оубо до Хинских стран граница своя поставиша, к западу же до моря Варяжьского, к северу Великого окияна залив поткоша, в Полунощное море великое Ледовитое и реку великую Обь грани Российские земли всеизрядную устройша».<sup>31</sup>

Но на первом месте по значению для нашей темы, несомненно, стоит понятие царского Вертограда, положенное в основу ушаковской иконы и широко распространенное в западноевропейских странах под названием «Сад королей», или «Королевский сад».<sup>32</sup> Оно было введено в сферу русской государственной политики Симеоном Полоцким, ориентировавшимся на западные образцы. Но в то же время, говоря о царском Вертограде, «украшенном многовидными цветами», в трактате 1667 г. «Жезл правления», Симеон Полоцкий не погрешает и против древнерусской традиции, в русле которой в XVI в. был создан такой фундаментальный памятник, как Степенная книга царского родословия. В предисловии книги перед читателем предстает величественная картина «многоплодного и зрелого, благоцветущего лествием сада», в котором русские скипетродержатели «яко райская древеса насаждени».<sup>33</sup> Вышесказанное указывает на общехристианские корни генеалогической символики, благодаря которым привнесенная с Запада идея царского Вертограда была легко воспринята в Москве. Здесь она привилась на почве придворной культуры, чему в немалой степени способствовали заключенные в ней бога-

<sup>27</sup> А. И. Соболевский. Переводная литература Московской Руси XIV—XVII веков. СПб., 1903, с. 252.

<sup>28</sup> ОРГП Музеев Кремля, № 6509 соб.

<sup>29</sup> ГТГ, 31.2×21.7, инв. № 14297. См.: Русская живопись XVII—XVIII веков. Каталог выставки. Л., 1974, с. 98.

<sup>30</sup> ГПБ, 138.5×85.5. Эгр 19401. См.: Портрет Петровского времени. Каталог выставки. Л., 1973, с. 224—225.

<sup>31</sup> Семен Денисов. Виноград Российский. М., 1906, л. 1—1 об.

<sup>32</sup> В России XVII в. был известен «Сад королевский» Бартоша Папроцкого. См.: А. И. Соболевский. Переводная литература Московской Руси. . . , с. 80. — Украинский монах Арсений Сатановский в 1652 г. переводил с латинского книгу «Оград царский». См.: В. О. Эйнгорн. О сношениях малороссийского духовенства с московским правительством в царствование Алексея Михайловича. — ЧОИДР, 1893, кн. II, с. 39.

<sup>33</sup> ПСРЛ, т. XXI, ч. 1. СПб., 1908, с. 5.

тые панегирические возможности. Характерно, что в отличие от сада «Степенной книги» у царского Вертограда второй половины XVII в. кроме бога появляется еще один хозяин, добрый делатель — царь Алексей Михайлович, прославление и восхваление которого составляло главную обязанность Симеона Полоцкого. Таким образом, придворный поэт использует аллгорию Вертограда в панегирических и дидактических целях, аналогичных тем задачам, которые стояли и перед придворным иконописцем. При создании своей иконы Симон Ушаков опирался на литературно-панегирическую традицию, представленную не только Симеоном Полоцким, но и другими учеными киевлянами. Так, большую роль в создании программы иконы сыграла вышеупомянутая книга Лазаря Барановича «Меч духовный», адресованная автором лично царю.<sup>34</sup> В посвящении книги «До его Пресветлого Царского Величества» отчетливо выступает общность содержания иконы и литературного произведения. Главная мысль посвящения заключается в прославлении Алексея Михайловича, которого Лазарь Баранович называет «богодуховным царем». Его царство писатель уподобляет винограду из евангельской притчи, а самого царя — человека Божьего Алексея — называет добрым делателем, который «изыде на дело свое и на делание свое до вечера, яко истинный в винограде своем делатель». Земное Московское царство Лазарь Баранович соотносит с Небесным царством, которое, в свою очередь, под пером искусного риторика оказывается уподобленным Алексею Михайловичу. «Царствие Небесное еже уподобися человеку царю, наипаче человеку Божию Вашему Пресветлому Царскому Величеству Алексею царю». Используя характерный для литературы барокко панегирический прием богоуподобления, автор посвящения, сравнивая земных царей с царями небесными, акцентирует непосредственность общения между Алексеем Михайловичем и Христом, с одной стороны, и Марией Ильиничной и Богородицею — с другой. «Царица земная Мария с всею пресветлой царской породю с Благоверным Государем Царевичем и великим князем Алексеем Алексеевичем... смотрит на царицу Небесную Марию»; и дальше: «Царь Небесный в Троице славимый Вашему Пресветлому Царскому Величеству своему помазаннику царский венец подает».<sup>35</sup> Во всем этом нетрудно заметить прямую переключку с содержанием иконы, в которой изображено то, о чем написано в посвящении. Для прославления царя автор посвящения использует весь арсенал риторических средств. Прибегая к апокалиптическим образам, Баранович пишет: «А царь Неба, что обещает своему побеждающему (т. е. Алексею Михайловичу) св. Иоанн изъяви нам: Побеждающему дам сести со мною на престоле моем якоже и аз победих и седох с отцем моим на престоле его».<sup>36</sup>

Эта мысль соответствует эсхатологической стороне символики иконы. Надписи по сторонам от фигуры Христа цитируют другие места из Апокалипсиса, однако их общий смысл от этого не только не меняется, но углубляется, так как проясняет еще одно значение Алексея Михайловича в иконе Симона Ушакова. Ибо царь представлен в ней не только как добрый делатель и хозяин царского Вертограда, обращающийся к Христу со словами молитвы «Спаси Господи люди своя и благослови достояние свое», но и как ангел церкви. На это указывают слова из апокалиптических посланий к ангелам церквей, которые Христос адресует Алексею Михайловичу. Слева от фигуры Христа помещен текст из послания ангелу Сардийской церкви (III, 5): «Побеждая облечется в ризу белу и не испи-

<sup>34</sup> См.: Письма Преосвященного Лазаря Барановича. Чернигов, 1865, с. 21, 24, 28—29, 73—74. — Деньги на издание книги Баранович получил от царского правительства за оказанные Москве политические услуги. См.: В. О. Э й н г о р н. О снепениих малороссийского духовенства с московским правительством... с. 262.

<sup>35</sup> Л а з а р ь Б а р а н о в и ч. Меч духовный. Посвящение (б. п.).

<sup>36</sup> Там же.

шут имени его от книги животных». Справа — текст из послания ангелу Смирнской церкви (II, 10): «Буди мне верен до смерти и дам ти венец живота». Такое понимание двойной роли царя в иконе подтверждается следующим отрывком из посвящения «Меча духовного»: «Яко же приставлен бе от господа херувим с пламенным оружием да хранит рая: сице Ваше Пресветлое Царское Величество поставлен есть царь от него да царство свое аки (ангел) рай храниши изрядно».

Множество параллелей «Посвящения» Лазаря Барановича и иконы Симона Ушакова не только выявляют общность содержания и сходство панегирических приемов, применяемых художником, следовавшим за писателем, но и позволяют усматривать более прямую связь, существовавшую между сочинением украинского книжника и иконой царского изографа. Постараемся обрисовать контуры тех политических событий, которые послужили историческим фоном для произведений Лазаря Барановича и Симона Ушакова.

Свою книгу «Меч духовный» Лазарь Баранович привозит в Москву в 1666 г., куда он прибыл для участия в священном соборе 1666—1667 гг., судившем патриарха Никона.<sup>37</sup> Сочинение черниговского епископа имело большой резонанс при московском дворе. Панегирические каскады, содержащиеся в посвящении книги, пришлись по вкусу царю, который не только обласкал и щедро наградил автора, но и распорядился разослать экземпляры «Меча духовного» по монастырям и епархиям.<sup>38</sup> Однако не только любовь царя к пышным славословиям побудила правительство взять на себя распространение тиража книги по всему государству.

Лазарь Баранович сумел уловить основную политическую тенденцию в развитии русской государственности второй половины XVII в. Его посвящение «Меча духовного» подчеркивало «божественность» и могущество царской власти, идеальные качества монарха, в руки которого черниговский епископ, по его собственным словам, метафорически вложил своей книгой духовный меч. Сделал он это вопреки давней традиции, упорно отстаивавшейся Никоном, согласно которой духовным мечом могла владеть лишь церковь.<sup>39</sup> Вышесказанное обнажает перед нами суть конфликта между царем и патриархом, достигшего наивысшего накала на заседаниях собора 1666—1667 гг., где присутствовал и Лазарь Баранович. То, что понравилось в «Мече духовном» царю, естественно, вызвало отрицательную реакцию со стороны поверженного патриарха, составившего на книгу Лазаря Барановича специальный свиток обличений. Он, к сожалению, не дошел до нашего времени. Но сохранилось ответное «Послание ко бывшему патриарху Никону обсуждающему через писание книгу именуемую „Меч духовный“» автора сборника. Значительное место в послании занимает полемика по поводу торжественной форты, украшающей издание «Меча духовного» и вызвавшей особое недовольство Никона. На этой гравюре, насколько нам известно, впервые в произведении изобразительного искусства появляется вырастающее из фигуры князя Владимира генеалогическое дерево семьи Алексея Михайловича, построенное по типу несомненно известного Никону родословного древа Христа. Именно это древо вызвало критику Никона, видимо усмотревшего в нем унижение церкви. Разъясняя в послании смысл композиции, Лазарь Баранович пишет, что оно «могуще толковатися праведно... егда не о наследии Владимира святого сказается, но о державе и владетельстве Российского царства. Еже божиею благодатию благочестивейший государь царь и великий князь Алексей Михайлович всея Великия и Малыя и Белья

<sup>37</sup> В. О. Эйнгорн. Книги Киевской и Львовской печати в Москве в третью четверть XVII века. М., 1894, с. 4.

<sup>38</sup> Там же.

<sup>39</sup> Н. Ф. Каптерев. Патриарх Никон и царь Алексей Михайлович, т. II. Сергиев Посад, 1912, с. 127—129, 182.

Росии самодержец наследием восприял есть... Азанеже промышление божие сочетало ему баше в святое супружество... государыню царицу и великую книгиню Марию Ильиничну. Того ради и на том древе и ея



Гравюра из книги Лазаря Барановича «Меч духовный». Киев, 1666 г.

государыни яко помощники царевы образ в лепоту напечатася... Ибо сие древо не знаменует рода, но державу царствия».<sup>40</sup>

Очевидно, эта полемика учитывалась при создании иконы Симона Ушакова, в которой, конечно, присутствует мысль о преемственности власти от предков. Но пафос иконы заключается в ином — в утверждении идеи «владательства» царя державой.

<sup>40</sup> ГИМ, Синодальное собр., № 130, л. 213.



Именно вокруг этой идеи разгорелись ожесточенные дебаты на соборе 1667 г., когда после окончания дела Никона его участники занялись рассмотрением возбужденного низложенным патриархом вопроса о главенстве «священства над царством». Эти взгляды Никона на взаимоотношения высшей духовной иерархии со светской властью получили активную поддержку в среде высшего русского духовенства, активно отстаивавшего выдвинутый бывшим патриархом тезис, — «священство честнейше царства есть» и «степень священства выше степени царского». <sup>41</sup> Такое положение вещей противоречило насущным целям формирующегося русского абсолютизма, боровшегося за подчинение церкви. Однако оппозиция со стороны высших представителей церкви на соборе была настолько сильна, что правительству не удалось провести удовлетворяющее его решение. По предложению восточных патриархов Паисия Александрийского и Макария Антиохийского, присутствовавших на соборе, был выбран средний путь — «царь имеет преимущество в делах гражданских, а патриарх — в церковных». <sup>42</sup>

Сохранение «стройности церковного учреждения» мыслилось на основе древнего византийского принципа «премудрой двоицы», «богоизбранной сугубицы», закрепленного в так называемой заповеди императора Юстиниана. Она следующим образом регулировала взаимоотношения двух властей: «Великая паче ипех иже в человецех еста дара божия — священство и царство: ово убо божественным служба, иже человеческим владеа и пекийся. От единого же и тогожде начала обоя происходят, человеческое украшающе житие». <sup>43</sup> Однако такой компромисс не мог удовлетворить царское правительство, политика которого была направлена на ликвидацию опасности двоевластия. Сложность и неприемлемость для правительства создавшейся после собора ситуации заключаются в том, что принятое решение о «симфонии» властей создавало теоретическую основу для образования независимой и обособленной от государства церкви. <sup>44</sup> В этих условиях икона Симона Ушакова приобрела значение важнейшего идеологического документа своей эпохи.

Ее появление было вызвано необходимостью зримого воплощения политической доктрины, проводившейся при дворе и утверждавшей главенство царя над патриархом и неограниченность его самодержавия.

В свете описанных событий и следует истолковывать замысел иконы, символика которой, поставленная на службу интересам государственного строительства, была наполнена конкретным историческим содержанием. Так, становится понятным, что две фигуры делателей винограда из евангельской притчи, насаждающих древо Российского государства, князя Ивана Калиты и митрополита Петра, олицетворяли для современников богомудрую двоицу из заповеди Юстиниана, являясь прямой иллюстрацией предложенного собором 1667 г. компромисса между церковью и государством. Иллюзорность же гармонии священства и царства для России второй половины XVII в. по сравнению с реальностью политических притязаний царя подчеркнута в иконе тем, что символизирующие эту гармонию князь Иван Калита и митрополит Петр, стоявшие у истоков величия Москвы, принадлежат ее истории, ее прошлому. В настоящем мы видим Алексея Михайловича, нераздельно совмещающего в своем лице две роли — стоящего на страже хозяина Российского Вертограда, возносящего молитву о благословении всего достояния божия, и победоносного ангела русской церкви, которому царь небесный посылает в награду за верность «белу ризу» и «венец живота». На иконе Алексей Ми-

<sup>41</sup> Н. Ф. Каптерев. Патриарх Никон и царь Алексей Михайлович, т. II, с. 209—255.

<sup>42</sup> Там же, с. 244.

<sup>43</sup> Кормчая. М., 1650, л. 306 об.

<sup>44</sup> Н. Ф. Каптерев. Патриарх Никон и царь Алексей Михайлович, т. II, с. 250.

хайлович представлен рядом с царицей и двумя сыновьями, наследующими царство отца в будущем, когда его имя будет навечно записано в книгу жизни.

Чрезвычайно интересно, что аналогичная концепция власти, воплощенная в той же аллегории Вертограда, вынашивалась в кругах высшей церковной иерархии. Обратимся к стихотворному циклу, написанному в честь новоизбранного патриарха Иоасафа Симеоном Полоцким, игравшим видную роль на соборе. В стихах поэта патриарх выступает как добрый делатель и хозяин винограда, которому «власть вручися над Руси землею».<sup>45</sup> Трудями патриарха

... плод Христов с его вертограда  
мног принесеши до Сиона града.  
Плод зело честный людие Христови  
иже служити ему суть готови.<sup>46</sup>

В другом стихотворении поэт обращается к патриарху с такими словами:

— ангел ты у врат рая поставленный  
.....  
Церковь святая — рай богосажденный,  
В ней древо жизни и плод божественный  
Ты же святейший отче страж в ней еси  
Ангелом точный сущим на небеси.<sup>47</sup>

В пятом приветстве Симеон Полоцкий рисует образ патриарха, одержавшего победу в борьбе со злыми силами. За это поэт обещает:

... господь Бог изволит венчати  
по здешнем венце и в небесной славе  
вечности венец дадаст твоей главе.<sup>48</sup>

Мы видим, что стихотворения Симеона Полоцкого и икона Симона Ушакова характеризуются общим набором риторических формул с той принципиальной разницей, что героем стихотворений является патриарх, а иконы — царь.<sup>49</sup> Этот факт свидетельствует о причастности Симеона Полоцкого, связанного тесным сотрудничеством с Симеоном Ушаковым, к созданию программы иконы и одновременно добавляет новый штрих к характеристике придворной обстановки тех лет. Иеромонах Симеон Полоцкий, будучи опытным царедворцем, несомненно дорожил расположением нового патриарха. Но в то же время, состоя на государственной службе, он чутко следил за малейшими колебаниями политической конъюнктуры и умел не только мгновенно выполнять, но и предвосхищать желания своего венценосного покровителя.

Так, используя в иконе аллегорию Вертограда в прямо противоположном, нежели в приветстве патриарху, смысле, Симон Ушаков, скорее всего без участия Симеона Полоцкого, прибегает к излюбленному в придворном искусстве приему богоуподобления и сообщает сходство чертам царя Алексея Михайловича и Христа,<sup>50</sup> которому в данном случае придавалось особое значение. Христоморфность царя утверждалась с политической целью опровержения известного тезиса Никона, что

<sup>45</sup> ГИМ, Синодальное собр., № 287, л. 410—416.

<sup>46</sup> Там же.

<sup>47</sup> Там же, л. 414.

<sup>48</sup> Там же, л. 412.

<sup>49</sup> О стихах Симеона Полоцкого в честь патриарха Иоасафа см.: А. Н. Р о б и н с о н. Борьба идей в русской литературе XVII века. М., 1974, с. 238—239.

<sup>50</sup> См. об этом: там же, с. 287—309.

«патриарх есть образ жив Христов одоушевлен делеси и словеси в себе живописуя истину».<sup>51</sup>

Такая направленность содержания иконы разрабатывалась на основе целого ряда государственных документов, редактировавшихся лично царем. Их анализ в свете нашей проблематики занял бы слишком много места. Поэтому мы выделим лишь постановление собора 1660 г., в котором отражена основная мысль иконы: «Ему же царю свою церковь господь преда и закону ее пучатися день и ночь научи на устроение и вознаграждение сущим под рукою людям».<sup>52</sup>

Таким образом, икону можно рассматривать как полемический трактат, вобравший в себя важные публицистические идеи времени и служивший церковно-религиозным обоснованием политики царского правительства в период становления российского абсолютизма.

Подобная роль иконы отвечала требованиям, предъявлявшимся царским правительством к произведениям искусства, и получила развитие как в эстетических трактатах теоретиков придворного искусства, так и в официальных идеологических документах.<sup>53</sup>

К году создания иконы относится грамота трех патриархов, регламентирующая государственную политику в области культуры. В ней говорится, что «образы суть ученые неции и проповедники неусыпнии или ветии».<sup>54</sup> В полном соответствии с этой мыслью икона была, видимо, сознательно использована как средство идеологического воздействия на широкие народные круги. В этом, возможно, заключается одно из объяснений того факта, что она была помещена не в царских палатах, в которых ее видели бы лишь немногочисленные придворные, а в церкви Троицы в Никитниках, где каждый православный, пришедший в храм, мог лицезреть земного бога.

Подводя итоги работы, мы отдаем себе полный отчет в том, что в ней не только не исчерпаны, но даже не затронуты многие проблемы, связанные с иконой Симона Ушакова. Они свидетельствуют о том, что этот памятник заслуживает глубокого и всестороннего изучения, так как во многих отношениях является ключевым для русской культуры рубежа средневековья и нового времени.

<sup>51</sup> Г. В. Вернадский. Византийские учения о власти царя и патриарха. Сб. статей, посвященных памяти Н. П. Кондакова. Прага, 1926, с. 150—151.

<sup>52</sup> Н. А. Гиббенет. Исторические исследования дела патриарха Никона, ч. 1. СПб., 1882, с. 215.

<sup>53</sup> Ю. Н. Дмитриев. Теория искусства и взгляды на искусство в письменности Древней Руси. — ТОДРЛ, т. IX. М.—Л., 1953, с. 97—116.

<sup>54</sup> См.: там же, с. 104. — После сдачи настоящей статьи в печать были опубликованы следующие работы, содержащие литературоведческие изыскания, связанные с аллегорией Вертограда: В. К. Былинин. К проблеме поэтики славянского барокко: «Вертоград многоцветный» Симеона Полоцкого. — Советское славяноведение, 1982, № 1; Л. И. Сазонова. «Вертоград многоцветный» Симеона Полоцкого. (Эволюция художественного замысла). — В кн.: Симеон Полоцкий и его книгоиздательская деятельность. М., 1982.