

Заметка о методе оживления традиций иконописи в русской живописи XV—XVI веков

В России, как, впрочем, везде, к концу средних веков наблюдается постепенное включение реальной жизни в изображения традиционных религиозных сюжетов. Этот процесс начинается не повсюду одновременно и развивается более или менее быстро и широко, к нему прибегают то робко, то смело. Типично при этом, что окружающая художника жизнь не становилась сразу темой изображений новых категорий, а выражалась в новых толкованиях старых тем и в их оживлении.

В настоящей краткой статье я приведу лишь несколько примеров этого процесса на русской почве, относящихся к одной из двух самых типичных категорий изображений, которые подвергались такому обновлению. Это иллюстрации к житиям национальных святых. Среди них первое место занимают иллюстрации к житиям Бориса и Глеба, которые когда-то привлекли внимание моего первого учителя Д. В. Айналова. То же наблюдается в иллюстрациях к эпизодам из жизни московских митрополитов Петра и Алексея и целого ряда канонизированных основателей монастырей — от Троице-Сергиевой Лавры до Соловков.

И ограничусь в данной статье лишь упоминанием всех этих изображений первой категории и примеров отражения в них реальной жизни, действий отдельных лиц и исторических событий, чтобы остановиться подробнее на произведениях искусства второй группы, где наблюдается то же сближение с окружающей жизнью. Эти произведения связаны не с житийными сюжетами, а с темой «молящихся».

Можно было бы подумать, что такого рода оживление выводило живопись за пределы того, что церковная власть включала в круг религиозного искусства. Но постановление Стоглавого собора, созванного в Москве в 1551 г. по инициативе Ивана Грозного, свидетельствует об обратном. Сомнения по этому поводу возникли не у духовенства, а у царя, который в одном из своих вопросов, сбранных к собору, спрашивает о том, дозволено ли изображать на иконах лиц еще живых, хотя бы и царей, князей или народ, как это делается на иконах Воздвижения креста, Покрова, Страшного суда, а также в сценах «Деяний» Богородицы. Законны ли эти изображения «бесчисленного множества народа»? Собор ответил: «Дозволено» и сослался при этом на прецеденты в прошлом.¹

На наш взгляд, эти прецеденты не очень убедительны, но очевидно и важно то разграничение, которое русские церковные деятели XVI в. — очень консервативные в других случаях — делали между изображениями собственно религиозных сюжетов, которые нужно было воспроизводить

¹ Прьския вопросы и соборныя ответы о многоразличных церковных чинех. (Стоглав). М., 1890.

по старым образцам, ограничиваясь тем, что входит в традицию, и изображениями того и тех, кто «окружал» эти религиозные сюжеты. Это разграничение открывало путь к «оживлению», о котором мы говорим выше, и по крайней мере облегчало его. Мне кажется, что в этом разграничении нужно видеть отзвук какого-то обновления мысли, которое нельзя не поставить в связь с началом нового времени, с XV и XVI вв. Стоглавый собор закреплял убеждения, появление которых находило отражение в иконографии начиная с XIII и особенно с XV в.

Начнем с общеизвестной иконы XV в. (открытая теперь надпись датирует ее 1467 г.), существующей под названием «Молящиеся новгородцы».² На этой иконе два ряда фигур. Верхний ряд воспроизводит традиционный «Деисус», тогда как нижний ряд занят изображением двух детей и шести фигур взрослых людей в молитвенной позе. Предполагается, конечно, что они молятся перед иконой деисуса. Это члены одной семьи Кузьминых (пять мужчин, двое детей и одна женщина), они показаны в тех костюмах и головных уборах, которые носили. Перед нами семья именитых граждан Новгорода XV в.

Интерес к изображению представителей современного русского общества (на этот раз московского) можно наблюдать на других произведениях искусства — иконах и шитье — той же эпохи, из которых я выделяю два. Остановлюсь на них подробнее. В обоих случаях это произведения московских мастерских, скорее всего, конца XV в. В обоих случаях центральной фигурой является Богородица, но наряду с ней изображена также толпа молящихся. Оба памятника хранятся в Государственном Историческом музее. Первое из этих изображений написано на деревянной доске. Это обычная икона (рис. 1). Второе вышито шелками на ткани. И то и другое не раз воспроизводилось в новейшее время, но только шитье, если не ошибаюсь, было предметом особого исследования, к которому я вернусь ниже. На иконе Богородица изображена во весь рост и обращена вправо, ее руки протянуты вперед (в одной из них она держит свиток).³ Это соответствует иконографическому типу «Боголюбской Богородицы». Согласно традиции этот тип в России (в Византии и южнославянских странах то же изображение носит другие названия и встречается довольно часто) восходит к иконе, которая принадлежала Андрею Боголюбскому и почиталась им лично. Обычно произведения икон этого типа ограничиваются изображением Богородицы, т. е. самой иконы, принадлежавшей Андрею Боголюбскому, тогда как икона Государственного Исторического музея вносит два нововведения: сама Богородица изображена сохраняющей традиционную позу, во весь рост, и стоящей на земле (а не в виде иконы на особой доске), и перед ней изображены опирающиеся на ту же землю склонившиеся перед ней многочисленные представители московского общества. Они одеты в разные костюмы, определяющие их социальное положение. На некоторых из них головные

² Икона «Молящиеся новгородцы» изображает семью бояр Кузьминых и датируется 1467 г., судя по надписи, которую мог расшифровать еще в 1849 г. Г. Л. Филимонов: «В лето 7975 индикта 15 повелением раба божия Антипа Кузьмина на поклонение православным». Следует обратить внимание на последние слова этой надписи, из которых следует, что эта икона с портретами членов только одной семьи предназначалась не для их домашнего обихода, а для «всех православных», которые приглашались поклоняться ей, т. е., конечно, деисусу, занимающему верхнюю половину иконы. Мы имеем перед собой редчайший пример указания современника иконы, что и те из икон, которые являются плодом индивидуального благочестия (подчеркнутого здесь присутствием семейных портретов), предназначались для хранения в церкви и должны были служить для всеобщей духовной пользы. См.: В. Н. Лазарев. Искусство Новгорода. М.—Л., 1947, с. 119, табл. 110—111.

³ Описание и воспроизведение иконы Богоматери Боголюбской с толпой молящихся см.: Древнерусское искусство. Зарубежные связи. М., 1975, с. 347—349.

уборы разного типа. Есть старые и молодые, преобладают мужчины, но есть и женщины.

В целом икона представляет сцену, которая разыгрывается в одном и том же пространстве и в которую включены и эта толпа и фигура Богородицы. Мария как бы вышла из иконы (типа Боголюбовской) и остановилась перед людьми, которые ждут ее заступничества.

Автор пытается посредством живописи передать реальную сцену, которую можно было наблюдать в России тех времен, превращая иконное изображение Богородицы как бы в живую фигуру Марии, показывая ее такой, какой она могла представляться тем, кто молился перед ее иконой.

Мой следующий пример, как я уже сказал выше, — шитая пелена, современная только что рассмотренной иконе.⁴ На этой пелене (рис. 2) изображена та же московская толпа, но в более сложной и полной редакции, и та же икона Богородицы, к которой обращены все персонажи. На этот раз Богородица не выходит из иконы, окруженной толпой молящихся. Эта икона воспроизводит один из самых распространенных иконографических типов Богородицы, так называемую Одигитрию. В этом отношении пелена не представляет собой ничего нового. Новое только в том, что икону окружает толпа и что автор пелены изображает русских людей, своих современников.

Как и в предыдущем случае, традиционный образ Богоматери представлен на фоне реальной современной русской жизни. На пелене изображены великий князь с княгиней, и там же — третье лицо княжеской семьи, несколько епископов, бояре, монахи, простой народ всех званий и немало женщин. По византийскому обычаю нимбы окружают головы князя и княгини, и — скорее по русской инициативе — также голову первого из иерархов, который, судя по этому, — глава русской церкви, митрополит московский.

Тоже скорее всего русского происхождения те два огромных зонтика (солнечника), существование которых в Москве засвидетельствовано текстами (в Византии они, вероятно, тоже существовали, но неизвестны ни по текстам, ни по иконографии). Эти зонтики — знаки почетного отличия — осеняют головы княгини и митрополита.⁵

⁴ А. Н. С в и р и н. Древнерусское шитье. М., 1963, с. 52—54, воспроизведение на с. 55. Это замечательное и единственное по своему сюжету шитье было впервые воспроизведено в Трудах VIII археологического съезда в Москве в 1890 г. (т. IV, М., 1897, табл. XXII). Исследование об этой пелене см.: М. В. Щ е л к и н а. Изображения русских исторических лиц в шитье XV века. — Труды Государственного Исторического музея, т. XII. М., 1954.

⁵ О зонтиках, которые в древней Москве назывались «солишник», «солнотник» или «зонт», см.: И. З а б е л и н. Домашний быт русских царей, т. I. М., 1869, табл. I, описание на с. VII; С. П и с а р е в. Домашний быт русских патриархов. Казань, 1904, с. 150. Вне России (и, вероятно, в старой Москве) открытый зонт служил знаком почетного отличия и, может быть, был привилегией определенных лиц. Древнейший пример — один из рельефов Персеполиса, где слуга держит открытый зонт над персидским царем. В знаменитой каролингской Утрехтской псалтыри, иллюстрации которой большей частью следуют моделям V в. н. э., в одной из сцен крылатый ангел держит зонт над молящимся царем Давидом (De Wald, 1930, табл. 25, XV в.). Изображение этого зонта соответствует словам написанного рядом псалма 27 (28), стих 7, где говорится, что бог является щитом молящихся, но это не значит, что иллюстратор не был знаком с темой зонта, раскрытого над царем. Не думаю, чтобы зонты, изображенные на русском шитье, имели символический смысл, но он не исключается, о чем свидетельствуют другие примеры, из которых укажу два: зонт над фигурой папы на фресках римской церкви Quattro Coronati (XIII в.) и зонт над несколькими изображениями Сасанидского царя Хозроя на знаменитых рельефах VI в. на скале Так-и-Бостан в Персии. Если не ошибаюсь, такого рода почетный зонтик несли над головой эфиопского негуса до последнего времени.

Все это говорит о русской действительности, и поэтому неудивительно, что М. В. Щепкина в 1954 г. предложила истолковать эту сцену как изображение одного конкретного события, датируемого 1498 г.⁶ Мы укажем ниже (см. примеч. 6), что наблюдения М. В. Щепкиной не точны и что поэтому ее выводы не вполне обоснованы. Но прежде всего нам кажется важным указать на одьбу деталь шитья, которая как будто предполагает наличие какого-то византийского образца, хотя бы для центральной части изобра-

⁶ Подробный анализ сцены, вышитой на рассмотренной нами пелене Государственного Исторического музея, привел М. В. Щепкину в 1954 г. к выводу, что эта сцена изображает конкретное историческое событие, а именно крестный ход и молебен, которые имели место в Кремле в Вербное Воскресение 1498 г. около 9 часов утра. Эта необыкновенная точность для покойного А. И. Свирина стала доказательством правильности наблюдений и выводов М. В. Щепкиной, и он использовал их в своей работе «Древнерусское шитье».

Мне кажется, однако, что это не более чем гипотеза, которую я лично считаю неправдоподобной, но не отбрасываю ее окончательно только потому, что иконописцы XV в. не стремились точно воспроизводить события, которые им случалось изображать. Поэтому, если бы мы заказали картину крестного хода 1498 г., упомянутого М. В. Щепкиной, они могли бы внести в свое произведение те или другие элементы, которые я приведу ниже и которые не соответствуют тому событию, которое М. В. Щепкина нашла возможным идентифицировать с изображенным на этом шитье.

Перечислю главные из этих элементов, не пытаясь называть их в порядке важности. Растения в верхней части изображения дали основание М. В. Щепкиной отнести крестный ход к какому-то Вербному Воскресению. Но эти ветви с листьями не вложены в руки участников церемонии. Ни один из них не держит эти ветви, как это делалось в таких случаях, и, следовательно, предложенное указание на Вербное Воскресение отпадает. То же можно сказать относительно наблюдения М. В. Щепкиной, что на вышивке представлена встреча двух крестных ходов. На самом деле такой встречи двух процессий нет; если бы речь шла о встрече церковных процессий из Благовещенского и Успенского соборов, то с каждой стороны во главе процессии шли бы духовные лица, и те из них, которые шли бы из Благовещенского собора, несли бы иконы. Таков был порядок, засвидетельствованный текстом. Но этого нет на пелене, где толпа построена симметрично и с каждой стороны включает три ряда фигур. Верхний и нижний мало отличаются один от другого по своему составу. Эта симметрия проявилась даже в расположении двух огромных «солнечников» — зонтов от солнца: с каждой стороны особый служащий несет огромный открытый зонт. По московскому обычаю (см. упомянутые работы И. Забелина и С. Писарева) «солнечники» носились над великой княгиней и позже над патриархом. Может быть, той же чести удостоивался и великий князь, но я не нашел на это письменных указаний.

Но между этими двумя рядами различных лиц представлены главные персонажи: слева великий князь и члены его семьи в сопровождении нескольких женщин, справа — четыре епископа и за ними две мужских фигуры, может быть, светские лица. Другими словами, художник изобразил не две церковные процессии, а как бы две дополняющие друг друга группы главных персонажей: с одной стороны, князь и его двор, с другой — высшее духовенство. Это над ними несут зонты, и головы главных из них окружены нимбами. Такой нимб окружает голову только первого из архиереев — это, конечно, московский митрополит. Два других нимба выделяют головы князя и княгини, имена которых нам остаются неизвестными. Между ними, в княжеских одеждах и в короне, молодой человек без нимба. Я считаю, что это сын княжеской четы, и не вижу оснований вслед за М. В. Щепкиной признавать в той, безусловно, женской фигуре в княжеских одеждах, которую мы считаем супругой князя (откуда ее нимб), какое-нибудь историческое лицо, а именно Димитрия, сына Елены Стефановны (Волошанки), первой жены великого князя Ивана III. Всякая идентификация этих фигур произвольна, и вместе с ней отпадает основание видеть в данной картине определенный крестный ход с участием великого князя Ивана III, Софии Палеолог и княгини Елены (Волошанки). М. В. Щепкина считала Еленой ту княжескую фигуру рядом с князем, в которой мы узнаем сына князя, и отождествляла Софию Палеолог (бывшую в опале в день изображенного события) с последней слева женской фигурой. Эта гипотеза в глазах ее автора подтверждается тем, что на плече у этой женщины видно какое-то округлое пятно. М. В. Щепкина считает, что это тавлион, т. е. нашивка, якобы обозначавшая царское происхождение ее носителя. Но византийский тавлион прямоугольный, а не круглый; он нашивался на некоторые мужские одежды и не был знаком, присвоенным членам царской семьи. Мы перечислили важнейшие из элементов иконографии шитья. Они единогласно свидетельствуют против идентификации, предложенной М. В. Щепкиной.

жения. Я имею в виду фигуру лица, которое держит икону Одигитрии, и своеобразную позу этого персонажа. Обычно носящий икону держит двумя руками вертикальный шест, на верхнем конце которого укреплена икона. Две планки наискось соединяют шест с нижними углами иконы для большей прочности. Такой же шест с боковыми планками изображен и на московской ткани, но несущий икону не держит шест в руках: нижний конец его как бы заткнут у него за край одежды, на которую крест-накрест наложены две полосы материи (вроде перекрещенного ораля на груди диакона). Мне кажется, что художник не представлял себе точно, на чем держалось древко иконы, но одно он знал наверное: несущий икону протягивал руки в обе стороны во всю их длину. Он казался как бы распятым, и именно эта поза объясняет, вероятно, всю странность этого изображения в целом. И вот почему.

Оригинальная икона Одигитрии хранилась в Константинополе, вероятно, начиная с V в. и почиталась там и на всем византийском востоке как одна из самых больших святынь. Ее неоднократно переносили из одной церкви в другую или во дворец императоров, но среди этих церемоний одна была особенно известна, потому что она возобновлялась в течение веков, каждый вторник. В XIV—XV вв., т. е. в эпоху, непосредственно предшествовавшую исполнению московской пелены, два путешественника присутствовали при этой церемонии и описали ее. Около 1350 г. это был русский паломник Стефан Новгородец, а в 1437/38 г. — испанский путешественник Гонзалес Клавихо.⁷ Оба утверждают, что церемония перенесения Одигитрии была связана с особым «чудом». Мы узнаем, что эта икона была особенно большой и исключительно тяжелой, потому что она была написана не на дереве, а на каменной плите. Не было человека, который был бы в состоянии ее нести, как любую другую икону, но каждую неделю повторялось то же «чудо»: в нужный момент появлялась группа каких-то силачей, одетых в длинные одежды. Помогая друг другу, они взваливали тяжелую икону на плечи одного из них; этот грузчик удерживал ее на своей спине и протягивал руки в обе стороны; как распятый на кресте, он шел вперед с иконой над собой. К этому прибавляли, что он шел, качаясь из стороны в сторону. Это положение рук и неуверенную походку объясняли действием чудесной силы (один из описателей прибавляет, что носящему икону завязывали иногда глаза), но, конечно, движение распостертых рук служило тому, чтобы не потерять равновесие (как это делают все акробаты, идущие по канату или по проволоке), а качание вызывалось тяжестью иконы.

Московское изображение так своеобразно — особенно из-за положения рук несущего икону (того самого положения, которое описывает Стефан Новгородец), что оно необъяснимо вне какого-то особого источника. Несмотря на то что толпа изображала несомненно русских, в их костюмах и головных уборах, этот источник, по всей вероятности, был византийского происхождения и так или иначе восходил к изображению процессии перенесения цареградской Одигитрии. Но автор композиции шитой пе-

⁷ О первоначальной иконе Одигитрии в Константинополе и связанных с ней церемониях см.: R. Janin. *La géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin*, t. I, 3. Paris, 1953, с. 175—176, 203; Р. Г. де Клавихо. *Дневник путешествия ко двору Тимура в Самарканд в 1403—1406 гг.* — СОРЯС, т. XXVIII, 1881, № 1, с. 82, гл. 44. «Странник» Стефана Новгородца: М. Н. Сперанский. *Из старинной новгородской литературы XIV века*. Л., 1934. Привожу цитату из «Странника» Стефана Новгородца: «Ту икону в всякой вторник выносят. . . Икона же та велика велми. . . единому человеку вьставят на плеща, а он руке распострет, аки распят. . . видети грозно, по буювищу мычет его семо и овамо, велми силго повертывает им а он не помнится куды его икона носит». Мы узнаем от Клавихо, что икона Одигитрии была написана на каменной доске.

лены мог быть осведомлен о таких изображениях разными путями. Он мог знать об этом из описания Стефана Новгородца, которое мы привели выше (оно было написано за сто с небольшим лет до шитья), или по рассказам или описаниям других паломников; наконец, до него могла дойти икона или миниатюра, греческая или южнославянская, посвященная тому же сюжету. Это последнее предположение не невероятно, потому что сцена почитания иконы Одигитрии в присутствии правителей и толпы вошла в XIV в. в состав иллюстраций акафиста Богородицы, цикл которых воспроизводился не раз. Мне известны три изображения этой сцены в стенописях XIV в. в Югославии и Румынии (Марков монастырь возле Скопье,⁸ Матеич в той же области,⁹ Козия в Валахии)¹⁰ и один пример среди иллюстраций рукописи псалтири (болгарская псалтирь Томича, хранящаяся в Москве).

Связь иконографии пелены Исторического музея с иллюстрациями акафиста как будто подтверждается тем, что та особенная манера нести икону Одигитрии, которую мы наблюдали на пелене, повторяется на одной из иллюстраций акафиста в Ферапонтовом монастыре (1500 г.). Это та же поза, но воспроизведенная менее ясно: так бывает в случаях, когда копист воспроизводит мотив, понимая его хуже, чем автор образца, которым он пользуется. Уже автор композиции шитья не совсем ясно себе представлял положение нижнего конца шеста, на котором держалась икона, но автор фрески знал об этом еще меньше. Для него это была всего лишь схема, и стиль его живописи позволял ему не углубляться в эту реалистическую деталь. Но, по-моему, можно считать установленным, что ядро картины на шитой пелене Исторического музея восходит к сцене из акафиста, и это хорошо определяет то сложное искусство, которым пользовались русские иконографы самого конца средних веков и в котором сочетались старые и новые византизмы и наблюдения над окружающей действительностью, особенно над организованной частью (церемонии, процессии и т. д.) общественной деятельности московской столицы.

⁸ О стених росписях церкви Маркова монастыря вблизи Скопье в Македонии см.: G. Millet — T. Velmans. *La peinture du moyen âge en Yougoslavie*, IV. Paris, 1969, pl. 80, 81, 153, 154. С. XXXIV с библиографией; T. Velmans. *Une illustration inédite de l'Acathiste et l'iconographie des hymnes liturgiques à Byzance*. — In: *Cahiers Archéologiques* t. XXII. Paris, 1972, p. 131, fig. 28, 29; G. Babić. *L'iconographie constantino-politaine de l'Acathiste de la Vierge à Cozia (Valachie)*. — In: *Recueil des travaux de l'Institut des études byzantines*, Belgrad, XIV—XV, 1973, c. 173—190; V. D. Lihacheva. *The illustration of the Greek Manuscript of the Acathiste Hymne (Moscou, State Hist. Mus. Synodal gr. 429)*. — In: *Dumbarton Oaks Papers*, XXVI, 1972, p. 253. (Сцена иконы с Одигитрией не воспроизведена). Ни в одной из выше указанных статей не упоминаются ни древнерусская шитая пелена, которую мы изучаем, ни те указания на константинопольские процессии, о которых я говорил выше. Об этих процессиях в связи с Одигитрией я упоминаю в статье: A. Grabar. *L'Odigitria et l'Eléousa*. — In: *Зборник за ликовне уметности*, № 10. Нови Сад, 1974, с. 13; На одной из журнальных иллюстраций (*Cahiers Archéologiques*, t. XXV, Paris, 1976, p. 195, fig. 1 (Марков монастырь)) показан несущий икону, но иначе, чем на русской пелене.

⁹ G. Millet — T. Velmans. *La peinture...*, pl. 47, fig. 96; pl. 48, fig. 97.

¹⁰ G. Babić. *L'iconographie...* fig. 4, 6.