

М. В. АЛПАТОВ

Хождение Пимена в Царьград

(Древнерусская литература и живопись)

Уже в начале нашей эры Григорий Двоеслов признал, что живопись должна служить в первую очередь неграмотным людям как наглядное изображение церковных догматов.¹ Эта мысль о тесной связи живописи и священной литературы легла в основу многих постановлений Вселенских Соборов. Художник приравнивался к «технику» (τεχνη), он, по определению диакона Епифания, должен был передавать канонические типы.² Такое представление отвечало устойчивости традиционных изображений в романском и византийском искусстве. Связь изображений с текстом осуществлялась в надписях, так называемых титулах,³ в которых каждой фигуре придавался определенный текст. Эта тенденция сблизить надпись с образом проходит через все средневековое искусство Запада и Востока.

Но художники не могли ограничиваться ролью послушных иллюстраторов священных текстов. Они пошли самостоятельной дорогой, кое в чем опережали литературу, и в результате этого искусство обрело самостоятельность. Оно «выросло» за пределы текста и стало передавать через «видимое» «невидимое».

Только в рукописях текст подчинил себе иллюстрации. В древнерусском искусстве такими иллюстрациями были миниатюры в Радзивилловской летописи XV в., «Царственной книге» 1560—1570 гг., «Книге избрания на царство Михаила Федоровича» XVII в. В житийных миниатюрах византийских святых, например Николая, и древнерусских миниатюрах, начиная с Бориса и Глеба и Сергия, такая зависимость от текста ясно сохранилась.

Мы вынуждены в современных изданиях пользоваться этими миниатюрами, иллюстрирующими старинный текст, но эти иллюстрации часто отступают от текста, и многое в них передается недостаточно точно.

Несомненно, что начиная с древности в русской живописи было много общего с памятниками литературы. Это сходство обычно объясняется тем, что литература и живопись развивались параллельно и подвергались воздействию сходных стилей. Но такого рода сходство не всегда означало их взаимодействие. Они подчинялись развитию стиля и не были тесно связаны.

В мозаиках Софии Киевской XI в. отражены сцены Нового и Ветхого заветов. В алтарной мозаике «Причащение апостолов» лица невыразительны, все апостолы протягивают руки к Христу. Припомним, что митрополит Иларион в проповеди «О законе и благодати» перечисляет все свя-

¹ R. Assunto. La critica d'arte. Milano, 1961, p. 56; G. Millet. Recherches sur l'icongraphie de l'Evangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles. Paris, 1916, p. 1.

² Н. В. Покровский. Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских. СПб., 1892, с. IV.

³ J. Schloesser. Die Kunstliteratur. Wien, 1924, S. 24.

щенные сюжеты — это своеобразный признак недавнего принятия русскими новой веры.

Мозаика XII в. Михайловского монастыря отражает ту же тему «Причащение апостолов» по-иному: все фигуры тесно связаны друг с другом, склоняются вперед, вопрошают друг друга, шагают то медленно, то поспешно. В словах Кирилла Туровского XII в. рассказывается о горести Иосифа: «Вижу тя, милое мое чадо, на кресте висяща, бездушно, не имуща видения, ни доброты и горько уязвленной душою и хотел бы с тобою умерети». Каждое изображение теперь получает психологическое обоснование.⁴

В XV—XVI вв. в муромской Повести о Петре и Февронии рассказывается о горячей любви князя к простой крестьянке. В рассказе без всяких риторических украшений говорится о верности князя при жизни любимой и после ее смерти. Весь рассказ проникнут тишиной и спокойствием. Д. С. Лихачев справедливо заметил сходство в передаче человеческой сущности героев Повести и ангелов Андрея Рублева.⁵

Но говорить о прямом влиянии древнерусских писателей на живописцев вряд ли возможно. Возьмем самые значительные произведения русской литературы: «Слово о полку Игореве», «Сказание о Псковском взятии», «Житие Стефана Пермского» Епифания Премудрого, «Притчу о старом муже и молодой жене», «Повесть о Горе-Злочастии» и знаменитое сочинение протопopa Аввакума, где герои объясняются обыденными словами. Ничего подобного не было в древнерусской живописи.

В памятниках древнерусской живописи мы видим главным образом Христа, Богородицу, ангелов, святых и праведников, — следовательно, и речь о них изысканная, тонкая, легкая. В московской и новгородской живописи в годы расцвета, т. е. в XIV—XV вв., все сказано красочно и сочно. Где найдем мы аналогии к красному или синему в расцветке одежд и зданий, столько легкости, света и пространства? Русская иконопись создала свой огромный и прекрасный мир. Этот мир нельзя без натяжки сравнивать с литературой (некоторые наши современники признают его красочность равной живописи XX в.).

К тому же иконопись испытала прямое воздействие песен, которые распевали калики переходные.⁶ В духовных стихах рассказываются евангельские события, но сильно переделанные: «Вознесение», «Воскрешение Лазаря», «Страшный суд», «Житие Алексея человека Божьего». Они трогательно раскрывают душу человека, выражают его переживания.

Придет весна красна,
Все луга и болота разольются,
Древа листьями оденутся,
Запоют птицы все райские
Архангельскими голосами. . .

Многие евангельские сюжеты в русской иконописи, такие как «Рождество Христово», восходят к апокрифическим сказаниям. Апокрифы поражают непринужденным, простодушным отношением к библейским и евангельским персонажам. Например, об Адаме в раю говорится, что он видел сон и «убояся велми, не смея богу поведати того видения». Далее Адам изрек: «Господи владыко, тебе видех на кресте распята во Иерусалиме, а ученики твои видех ходяща — Петра в Риме, а Павла в Дамасце».⁷ Хотя в русских иконах не встречалось такого изображения Адама, но сво-

⁴ М. В. Алпатов. О мозаиках Михайловского монастыря. — ТОДРЛ, т. XXIV. Л., 1969, с. 83—84.

⁵ Д. С. Лихачев. Культура Руси времен Андрея Рублева и Епифания Премудрого. М.—Л., 1962, с. 81; Повесть о Петре и Февронии. Подгот. текста и исслед. Р. П. Дмитриевой. Л., 1979.

⁶ П. Бессонов. Калики переходные. М., 1861.

⁷ Памятники старинной русской литературы, издаваемые Г. Кушелевым-Безбородко, вып. 3. СПб., 1862, с. 13.

бодное отношение к персонажам библейской легенды было свойственно и иконе. Иконы северной школы обнаруживают иногда такое же нарочито грубое отношение к священным персонажам. Эти аналогии с апокрифами объясняют в некоторой мере ее демократический характер.

Между литературой и живописью не существовало параллельности, и не было прямого воздействия одного на другое. Скорее один вид искусства восполнял другой.

В литературе люди говорили ж и в ы м я з ы к о м, здесь начало русского «сказа». Живопись в ярких и блестящих красках передавала церковные сказания.

Говоря о значении для иконописи русской литературы, нужно припомнить возникшее в Муроме «Сказание о Марфе и Марии» начала XVII в.⁸ Еще Ф. И. Буслаев⁹ отметил, что в страсти движения обеих женщин заключается своеобразное сходство с «параллелизмом» русской иконописи.

Марфа и Мария были сестрами, но они разошлись, так как благодаря мужу одна была богата, другая же — славная по роду. Но после смерти обоих мужей каждая решила прийти к некоему месту близ Мурома. «И спидоша и поклонишася между себе и целовастася, но не познаетася, яко сестры еста, дондеже уведевше от вопрошения имен и отчества, и от того познашася, и начаша лобызатися со слезами и радостью».¹⁰

В древнерусской живописи были композиции, которые представляли такие встречи. На фреске вологовского храма конца XIV в. встречаются Мария и Елизавета. В таких сценах мастера стремились подчеркнуть сверхчеловеческий характер изображаемого. Широкий шаг одной из обнимающихся должен был доказывать, что встреча Марии и Елизаветы не была нечаянной, но торжественной и праздничной. На фоне картины два строения, в которых сидят люди, занятые своим делом. В этой сцене художник хотел подчеркнуть отрешенность от действия.¹¹ В русской иконописи XV—XVI вв. те же черты наблюдаются в иконах на тему встречи Иоакима с Анной, где одна фигура в объятиях другой (Реклингаузен, Музей).¹²

В древнерусской литературе можно наблюдать случаи смены жанров в различных сюжетах. В «Житии Стефана Пермского» и «Житии Сергия Епифания Премудрого» рассказ ведется совсем иным слогом, чем в его «Письме к Кириллу Тверскому». В первых произведениях нас поражает обилие «плетений словес». В письме к Кириллу Тверскому не заметно такой повторности слов.¹³ Видимо, древнерусский писатель не находил нужным в тексте, написанном к своему другу, прибегать к тем же приемам, которые так ясно выступали в его писаньях «для всех». Характеристика работы Феофана звучит приподнято, автор с восхищением описывает ее. В блестящем слогом он сумел выразить свое восхищение художником и человеком. О быстроте кисти и ума Феофана свидетельствует его готовность представить своему собеседнику, просившему «портрет» храма св. Софии, «часть» вместо «целого». Все письмо написано так складно, что мы верим

⁸ Памятники старинной русской литературы, издаваемые Г. Кушелевым-Безбородко, вып. 1. СПб., 1860, с. 58.

⁹ Ф. И. Б у с л а е в. Сочинения, т. 2. СПб., 1910, с. 251.

¹⁰ См.: Памятники старинной русской литературы, издаваемые Г. Кушелевым-Безбородко, вып. 1, с. 58.

¹¹ М. В. А л п а т о в. Фрески церкви Успения на Вологовом поле. М., 1977, табл. 42. — В миниатюре «Встреча Анны с Иоакимом» в Ватиканском Менологии нет никакого стремительного движения в обеих фигурах (The Kahriye Djami, 4, Princeton, 1975, fig. 10). В изображении «Встреча Марии и Елизаветы» в рукописи XIV в. в ГИМ точно так же в движениях обеих фигур проявляется лишь ласка (M. A I p a t o f f. Byzantine Illuminated Manuscript. — The Art Bulletin, 1930, XV). Такое движение, как в вологовской фреске, отсутствует. А в венецианской Академии висит картина Чима де Кавнельяно «Встреча Елизаветы и Марии», задуманная и выполненная в духе византийской традиции.

¹² Ikonen-Museum, Recklinghausen, 1960, Nr. 151.

¹³ Изборник (Сборник произведений литературы Древней Руси). М., 1969, с. 398.

в нем каждому слову и видим в его авторе создателя художественной критики в России.

Аналогичное явление бросается в глаза в «Хождении Пимена в Царьград». Все повествование его о венчании императора Мануила включено в «Патриаршую, или Никоновскую, Летопись» за 1386 г.¹⁴ Неизвестно,



Встреча Марии и Елизаветы. Фреска храма Успения в Володове близ Новгорода. Конец XIV в.

кто был автором «Хождения», может быть, Игнатий. Но в разделе под названием «Во Иерусалиме хождение» автор в высшей степени наивно замечает по каждому поводу: «там есть» та или другая достопримечательность. Таким образом, мы узнаем, что «там есть камень», «там есть церковь», «с той горы Христос вознесся на небо», там есть «впечатанная стопа Господня аки на воску». Он добросовестно перечисляет все увиденное в Иерусалиме и не делает по этому поводу своих выводов.

Иначе поступил он, когда ему пришлось как свидетелю описать торжественную церемонию венчания на царство Мануила, увиденную в Софийском соборе «месяца февраля в 11 день в неделю о Блудном сыне».

Отрывок заключает в себе то, что видел собственными глазами его автор. Некоторые детали так метко охарактеризованы, что удивительно, как запомнил он их с одного раза. Он видел роскошное зрелище и изумился богатству византийцев.

Во-первых, он отмечает, что «видехом» императора (и его супругу) «благоговейно поставленного патриархом Антонием». Во-вторых, он подметил огромное стечение народа, собравшегося на всенощную в Софийском соборе. Из его отчета видно, что это редкое событие переполняло его

¹⁴ ПСРЛ, т. 11. СПб., 1897, с. 101.

исключительным восторгом: поставление царя на царство «происходило сичево».¹⁵

Ему бросилось в глаза отделение мужчин от женщин. Мужчины стояли в помещении храма, женщины — на палатах, на хорах. Закрытых шелковыми занавесами женщин и лиц их никому не дано было видеть. Но женщины видели все беспрепятственно. В этой хитрости автор видел нечто дивное и даже согласное с философским смыслом («любомудро»).



Встреча Иоакима и Анны. Конец XV—XVI вв.
(ФРГ, Реклингаузен, Музей).

Дальше описываются «украшенные чудно» певцы. Они стояли в ризах, как в священных широких и длинных стихарях, с рукавами долгими, длинными. Одни одеты были в одежду из простой ткани, другие же — из шелка. На плечах их он заметил наплечники с золотом, бисером и кружевами. Такое множество певцов выступало, что казалось, будто они «написаны». Это замечание «написаны» нужно особо отметить.¹⁶ Оно явно указывает на картинный характер этого замечательного зрелища. Таких наблюдений не встречается в древнерусской письменности. Действительно, жизненное явление напрашивается на сравнение с «написанным» на доске, ему придается особое значение.

Дальше автор отмечает, что старейший выделялся своим ростом и красотой и белой как снег сединой. Действительно, в образе седого старца есть живописный момент.

¹⁵ G. Duthuit. *Le feu des Signes*. Geneve, 1962, p. 6, 60, 61.

¹⁶ См.: Срезневский, Материалы, т. II, стб. 308.

Автор описывает дальше персонажей, прибывших в Константинополь из разных мест: римляне из Рима, немцы из Испании, фряги из Галаты и т. д. Каждый чин достоин удивления. От каждой земли выступало по два человека, которые имели различную бархатную одежду: багровую, вишневую, темно-синюю и черную. Каждый чин на груди носил свое знамя. Некоторые — жемчужные, некоторые — золотой убрus, некоторые — из золотой цепи.

Общий порядок приобрел величественный и стройный характер. Все участники стояли по своему чину. Толпа людей напоминает композицию большой иконы «Покрова Богоматери», которая находится в Русском музее в Ленинграде.¹⁷ Эта икона школы Дионисия конца XV или начала XVI в. представляет событие с Богоматерью, оказавшей покровительство жителям Константинополя. Разница сюжета Покрова и церемонии венчания на царство не исключает их структурного сходства. Здесь, как и в иконах «О тебе радуется», древнерусские мастера изображали нечто огромное, космическое, подобное всему миру. Отдельно стоят между колоннами храма апостолы, среди которых выделяется Петр, святые мученики, святители, среди них Василий Великий и Иоанн Златоуст, монахи и святые жены, одна из них с ребенком. Внизу в середине иконы стоят Роман Сладкопевец и певцы, поющие похвалы Богоматери. Здесь же стоят на возвышении император, императрица и сам патриарх. В правом углу иконы находится Андрей Юродивый и Иоанн Креститель. Некоторые участники поставлены перед завесой. Место действия — Влахернский храм. Не забыт и конный памятник Юстиниану, который стоял в другом конце города около Софийского собора.¹⁸

Композиция всей иконы определяется сильным движением к небу. Это стремление вверх подчеркивается самым необычным в русской иконописи форматом иконы. Поскольку здесь предстояло разместить множество людей, было бы естественно выбрать более широкий формат.¹⁹ Однако выбран формат, почти равный двум квадратам, поставленным один над другим. Таким образом в иконе создана была необычная атмосфера напряженности. Это напряжение явно чувствуется в храме, который завершается кокошниками. Фигуры подчиняются этому движению. Особенно сильно это заметно в фигуре Романа Сладкопевца, стоящего на высоком постаменте. Удлиненность фигур большая, чем обычно у Дионисия.²⁰ Мы видим это и в колоннах, и в удлиненных окнах. На иконе все стремится вверх, становится легким, воздушным, все охвачено единым порывом.

Красота иконы носит торжественный, ликующий характер. Красный цвет распределен по различным частям иконы, и это придает колориту праздничный характер. Ему противостоит только темно-зеленый. Во многих новгородских иконах «Покрова» (Третьяковская галерея, Русский музей) мастера ограничивались святителями и ангелами.²¹ Икона «Покров» Русского музея занимает в этом отношении исключительное положение.

Не следует забывать, что восторженно описанная церемония в Софийском соборе, роскошь и блеск красок сопровождалась тем, что «певцы пояху пречудно, и странно, и несказанно, ум превосходит». Это постоянная формула для передачи удивительного впечатления от пенья и красоты в мире, непостижимой уму человека. В переданной этими словами картине

¹⁷ М. В. Алпатов. Древнерусская живопись. М., 1974, табл. 167. См.: Живопись древнего Новгорода и его земель XII—XVII столетия. Каталог выставки. Л., 1974, с. 81.

¹⁸ А. И. Некрасов. О явлениях ракурса в древнерусской живописи. — Труды секции искусствознания Института археологии и искусствознания РАН ИОН, 1926, I, с. 18.

¹⁹ Живопись древнего Новгорода. . . , табл. 66, новгородская композиция «Покрова» в квадрате.

²⁰ Ср.: И. Е. Данилова. Фрески Ферапонтова монастыря. М., 1970, табл. 29—30.

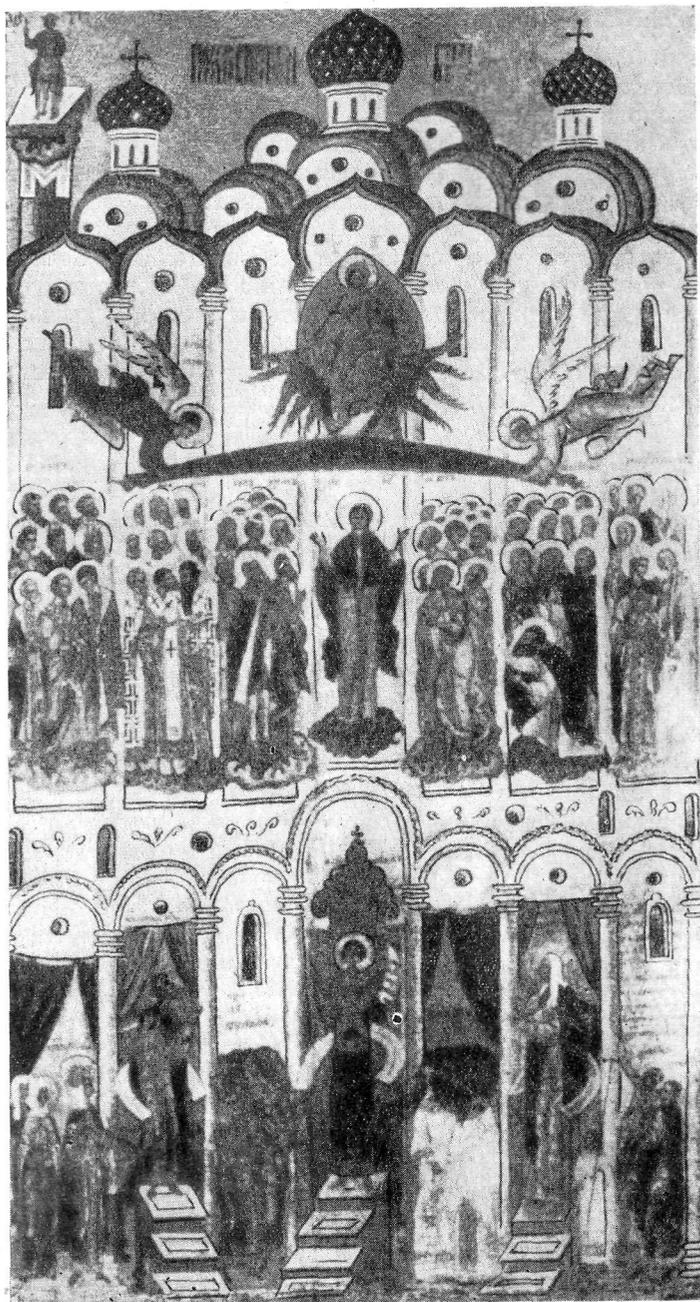
²¹ См.: Живопись древнего Новгорода. . . , табл. 24, 50, 51.

отмечен различный облик людей, одежда, ткани. Сказочно-роскошная картина, видимо, переполнила приезжего из далекой Московии неподдельными эстетическими переживаниями.

Вторая половина описания не содержит такого зрительно выразительного момента, как первая. Здесь рассказчик переходит к описанию двенадцати оружейников, закованных в железо, перед царем идут два черноволосых знаменосца в красных одеяниях и шапках. Ему, сидящему на «столе златом», надевают священную фелонь, приносят царский венец на блюде, устраивают встречу с мраморщиками и гробоздателями. Согласно уставу во всем, что происходило, соблюдалась чинность, простота и тишина. Все кончается тем, что царь осыпается монетами и народ хватает их.

В основе рассмотрения литературы и живописи лежит принцип «взаимного изучения искусств».²² Этот принцип противостоит принципу изучения литературы и живописи в их воздействии друг на друга.

²² Ср.: O. W a l z e l. Wechelseitige Erhellung der Künste. Berlin, 1917.



Икона «Покров Богородицы». Конец XV—начало XVI в.
(ГРМ, ДРЖ, № 2142).