

О. И. ПОДОБЕДОВА

Лицевая рукопись XVII в. «Сказания о граде Муроме и о епископии его, како преиде на Рязань»

Рукопись бывш. Лихачевского собрания № 50 (Отдел рукописей и древних актов ЛОИИ) содержит, помимо «Повести о Петре и Февронии», «Сказание о граде Муроме и о епископии его, како преиде на Рязань», или, иначе говоря, «Житие Василия Рязанского», — одну из поэтических повестей Муромского цикла.

Рукопись написана полууставом XVI в., напоминающим по своему типу лучшие рукописи второй половины столетия. Никаких отступлений ни в лигатурах, ни в буквах основного текста от типа XVI в. не замечается. Между тем бумага рукописи должна быть отнесена по своему водяному знаку к XVII столетию. Голова шута (la folie) — водяной знак рукописи — чаще всего относится ко второй половине XVII столетия; самые ранние из зарегистрированных памятников древнерусской письменности, выполненных на бумаге с филигранью, изображающей голову шута, датируются исследователями 1593 и 1604 гг.¹

Это противоречие между характером письма, свойственным XVI в., и филигранью заставляет особенно внимательно отнестись к вопросу о происхождении рукописи, выяснить в первую очередь историю становления текста «Сказания», а также попытаться связать время создания лицевой рукописи с теми или иными историческими событиями.

Текст «Жития Василия Рязанского», повествующего об обновлении града Мурома, возобновлении в нем епископской кафедры, а затем о восстании жителей Мурома против своего епископа, о чудесном переселении его в Рязанское княжество и перенесении туда епископской кафедры, известен в нескольких редакциях. Впервые оно встречается в так называемой средней редакции «Жития кн. Константина с чадами»,² сложившейся в середине XVI столетия (ГБЛ, муз. 364). Наиболее поздней считается пространная редакция «Жития», куда входит и «Сказание» (ММ, Патр. VI), относящаяся к XVII в.

¹ См.: Лихачев, Вод. зн., ч. II, стр. 413; L. Wi en e s. Etude sur les filigranes des papiers lorrains. Nancy, 1893, pl. XXI, № 2 (рукопись 1604 г.), pl. XV, № 5 (рукопись 1593 г.). — Однако Н. П. Лихачев к этим ранним датировкам относится с сомнением.

² В ряде списков, как например в списке XVII в. Патр. VI, «Сказание» помещено после похвалы кн. Константину и перед рассказом об обретении мощей или же в конце всего текста жития князя Константина, как например в рукописи ГБЛ (Муз. 364), опубликованной в «Памятниках старинной русской литературы» (в. V, СПб., 1860, стр. 227—237).

Текст отдельно существующего «Сказания» известен в двух редакциях. Более ранняя впервые встречается в числе произведений, приписываемых Ермолаю-Еразму, в сборнике XVI в. (Хлуд. 147-д) и с небольшими различиями повторяется в Милютинских Четьих Минеях (лл. 1120—1123 об.). Как и «Сказание», входящее в состав «Жития кн. Константина с чадами», эта группа текстов обнаруживает глубокие связи со всем циклом Муромских исторических повестей. В отличие от нее вторая, более поздняя редакция самостоятельно существующего «Сказания» (известная по списку быв. собр. Псковского церковно-археологического общества, № 403), содержит ряд сведений о жизни и деятельности Василия в Рязанской земле, о его смерти и погребении, о деятельности рязанского архиепископа Феодорита и князя Ивана Хворостинина, о нестроениях в Русской земле во время первого самозванца.

Рукопись бывш. Лихачевского собрания № 50 с некоторыми оговорками следует отнести к группе текстов, входящих в состав «Жития князя Константина Муромского». Прежде всего начальная историческая часть совпадает по содержанию с рукописью XVI в. (ГБЛ, Муз. 364). Так, в рассматриваемой лицевой рукописи читаем: «По преставлении ж благоверного князя Константина и чад его князя Михаила и князя Федора и после благоверного князя Петра и благоверной княгини Февронии, и после запустения града Мурома от неверных людей преиде из Киева в Муром град благоверный князь Георгий Ярославич». В рукописи Муз. 364 читаем: «По представлении же святого благоверного князя Константина с чады, многим летом минувшим и по запустении града Мурома от неверных людей, и после благоверного князя Петра и благоверных княгини Февронии тако же, многим летом мимошедшим, преиде из Киева в Муром град благоверный князь Георгий Ярославич».

Совпадая в основном своем содержании, рукопись собр. Лихачева № 50 изменяет порядок событий, восстанавливая правильную хронологию, т. е. сначала упоминает князя Петра и Февронию, а потом говорит о запустении града Мурома от «неверных людей» (под последними, видимо, подразумевается монгольское вторжение в Муром, о котором упоминается в летописи под 1281 и 1288 гг., соответственно восстановлению города князем Георгием Ярославичем относится к 1351 г.³), а не наоборот, как это излагается в рукописи Муз. 364.

Обращаясь к эпизоду оклеветания «врагом рода человеческого» епископа Василия, рукопись собр. Лихачева № 50 сокращает подробности событий, описываемых в так называемой средней редакции, т. е. Муз. 364: сначала указывает на «вражеские козни» против праведного епископа, потом говорит об общественной огласке предполагаемых «греховных» деяний епископа, затем передает новеллистические подробности эпизода — явления девицы, вбегающей по ступеням с «сапогами в руках» в покои епископа, и, наконец, приводит возмущенные речи муромчан, обличающих своего пастыря. Далее описываются все подробности поведения епископа перед его чудесным отплытием. Со знанием местоположения муромских зданий создатель рукописи передает рассказ о совершении всенощной в храме «князей Бориса и Глеба», о ночном молении епископа перед иконой Муромской богородицы, о совершении им литургии и последующем шествии к берегу Оки. Весь этот рассказ опять-таки почти полностью

³ В Лаврентьевской летописи (ПСРЛ, т. I, СПб., 1846, стр. 201) сожжение Муромы татарами упоминается под 1239 г., тогда как о монгольском вторжении в Муром говорится в Никоновской летописи (ПСРЛ, т. X, СПб., 1885, стр. 159, 167, 222) под 1281 и 1288 гг. См. также: Д. Иловайский. История Рязанского княжества. М., 1858, стр. 146.

совпадает с аналогичным повествованием в рукописи Муз. 364.⁴ Однако лицевая рукопись в ряде случаев опускает некоторые подробности текста, сокращает само повествование в первую очередь в целях экономии места, так как вся страница лицевой рукописи занята изображением, а для текста уделено место сверху, где размещается 4—5 строк. Иногда писцу не хватает места, и тогда он вписывает последнюю строку между зданиями архитектурного фонда миниатюры или же подписывает ее внизу, под изображением. Но и эта несколько сокращенная подпись ничего не теряет в передаче содержания «Сказания», так как сама миниатюра столь подробно изображает описываемый эпизод, что в совокупности с текстом передает все детали самой пространной редакции «Сказания». Миниатюры лицевой рукописи отличаются большой наглядностью и полнотой передачи содержания. Небольшим количеством композиционных приемов, бесхитростных и часто довольно примитивных, миниатюрист умеет привлечь внимание зрителя к каждому из эпизодов «Сказания», выявить суть данного эпизода, подчеркнуть его значение, умеет заставить почувствовать эмоциональную сторону каждого из событий.⁵ Уже в первой миниатюре, изображающей приезд Георгия Ярославича с дружиной на княжение в город Муром, мастер вводит читателя в сложную цепь повествования и вместе с тем раскрывает своеобразие и примечательные моменты данного события. Внимание зрителя невольно привлекает расположенное на светлом фоне изображение белого скачущего коня, направляющегося к въездной башне Мурома. Почти в центре композиции помещается и фигура восседающего на коне князя, голова которого окружена нимбом (со следами золота). За князем движется вереница дружинников. Направление их движения определяется не только положением человеческих фигур и коней, но еще и подчеркивается жестами рук князя, указывающего на городскую башню. Это ощущение движения усиливается и при взгляде на развевающиеся в том же направлении (внутри города) причудливой формы флажки на островерхих башнях.

Утвердившийся в Муроме князь Георгий Ярославич «начальствует» над муромскими боярами и посадом. Вспомним, что, согласно тексту «Сказания», он «постави себе двор в Муроме; такожде и боляре его и вси купци муромстии». В соответствии с этим миниатюрист изображает сидя-

⁴ Сравним оба рассказа:

Рукопись собр. Лихачева
№ 50

Рукопись Муз. 364

Святой Василий епископ понде из епископии своєю до реки, нарицаемая Оки, провождаша ж его вельможи града Мурома и вси народи, хотяху ему судно дати к отплытию. Святой же стоя с образом Богородичным на брезе...

...и понде из церкви Благовещения пресвятыя Богородицы и из епископии своєю до реки, нарицаемая Оки; провождающе же его вельможи града Мурома и весь народ, хотяще ему судно дати ко плаванию, святой же стоя со образом Богородичным на брезе...

⁵ Нужно отметить самостоятельность иконографического извода миниатюр, «Сказания о граде Муроме...». Несмотря на то что ряд мотивов «Сказания» имеет литературные аналогии в жизни Антония Римлянина, а также в жизни Иоанна Новгородского (с последним роднит «Сказание» и тема искушения епископа «врагом рода человеческого», принявшего облик девицы, и тема восстания городского мира против епископа, изгнание его из города и плавание по реке), иконографических аналогий с житийными иконами и циклами миниатюр, посвященных Антонию Римлянину и Иоанну Новгородскому, не имеется. Сравнение миниатюр «Сказания» с житийной иконой Иоанна Новгородского (XVI в.) и миниатюрами его жития (XVII в.) выявляет своеобразие образного строя миниатюр «Сказания» [см. П. Гусев, Новгородская икона св. Иоанна (Илии) архиепископа в деяниях и чудесах. СПб., 1903].

щего на престоле князя Георгия Ярославича и предстоящих ему муромских жителей. Жесты князя, чуть склоненные головы горожан и их позы и жесты свидетельствуют об оживленной беседе. Группа предстоящих князю людей помещена на фоне массивного здания с бочкообразным покрытием. Тонкие силуэты башенок и шпилей, украшающих башни и размещенных посредине стены, четко вырисовываются на незакрашенном фоне, придают ощущение воздуха и несколько облегчают монументальные постройки. Исчерпав этими двумя миниатюрами содержание исторического введения, связывающего «Сказание» со всем циклом муромских исторических повестей, миниатюрист обращается непосредственно к рассказу о судьбе Василия Рязанского и событиям, вызвавшим перенесение епископской кафедры из Муром в Рязань. Свой рассказ он начинает сценой возобновления епископской кафедры в Муроме (рис. 1), связывая ее значение с одним из основных почитаемых памятников Муромской земли — иконой богоматери, принесенной в Муром князем Константином. Эту икону миниатюрист помещает на белой стене храма, на фоне этой же белой стены в центре композиции изображает фигуру Василия в белых святительских одеждах; на некотором отдалении за епископом следует князь в сопровождении отроков. Вновь их указующие жесты обращены к епископу. Разъясняя зрителю смысл происходящего, т. е. начала епископского служения Василия, мастер в правой части композиции, непосредственно под иконой, помещает престол с лежащим на нем крестом, а в руках епископа изображает раскрытое Евангелие. Ритм расстановки человеческих фигур повторяется и в округлых, волнообразных очертаниях архитектурного фона.

Несколько застылый иконный характер композиции, изображающей восстановление «Муромской епископии» оживляется, когда миниатюрист переходит к новеллистической части «Сказания» — рассказу об «искушении» Василия и о восстании против него муромских граждан (рис. 2). Связь между персонажами, их движение, характер ведущейся между ними беседы миниатюрист передает и самим расположением фигур, и позами и жестами каждого из персонажей. В центре композиции находится девица, образ которой принял «враг рода человеческого», «споны творя» праведному Василию и возмущая против него люд муромский. Девица входит в епископские покои. Ее движение мастер передает, показав двумя диагональными линиями лестницу, ведущую в покои, и подчеркнув направление движения указующим жестом ее рук. Слева изображена группа муромских граждан, наблюдающих за девицей. Их трое, и каждый из них по-разному высказывает свое отношение к виденному. Самый молодой из них поясняет смысл происходящего двум другим, чьи жесты и выражение лиц свидетельствуют о живейшей заинтересованности поведением епископа. Мастер сознательно преувеличил размеры руки юноши, указывающего на девицу, и поместил эту огромную руку негде далеко от фигуры девицы в центре же композиции. Оклеветанного епископа миниатюрист изобразил в некотором отдалении от происходящего, по правую сторону от девицы и на противоположном крае от группы муромских граждан. Подняв одну руку для благословения, другую простерев к своим прихожанам, как бы защищая себя от клеветы, он стремится утишить волнение, вызванное «вражескими кознями», и водворить мир в своей епископии. И фигура епископа, и шествующая в покои епископа девица, и группа горожан вписаны в прямоугольник, образуемый архитектурным фоном и заставляющий вспомнить о прямоугольном клейме житийной иконы. Волнение горожан утишить не удастся, так как «вражеские козни» принимают более определенную форму и убеждают горожан в нравствен-

ной нечистоте их пастыря. «Злохитрая девица», не боясь суда людского, на глазах у всех направляется босиком в верхние покои епископа, держа сапоги «в руках своих». Привлекая внимание к ней, миниатюрист помещает девицу опять в центре композиции на узкой лестнице между двумя башнями. Лестница намечена одной диагональной линией, а ступени — несколькими горизонталями, но движение девицы и пространство уходящей вверх лестницы ясно ощущаются. Темный силуэт девицы выделяется на светлом фоне стены. Все так же указывает на нее преувеличенно большая рука муромского юноши, а позы стоящих позади него старцев выражают смятение. Смятением и огорченным кажется сидящий поодаль с посохом в руке епископ. Негодование и ужас еще яснее можно усмотреть в позах, жестах и выражении все тех же муромских жителей, пришедших обличить своего епископа. Самый ритм расстановки фигур указывает на противопоставление обвиняемого и обвинителей. Миниатюрист делает попытку усилить драматизм сцены, давая архитектурный фон более насыщенным разнообразием форм и интенсивным по цвету.

Следующая, 7-я миниатюра открывает новую тему (рис. 3). Если в предыдущих трех композициях епископ был лицом отчасти пассивным и страдательным, то теперь он переходит к активной деятельности. Вместе с тем в миниатюрах раскрывается своего рода «божественное покровительство» его действиям. На протяжении четырех миниатюр (7—10-й) рассказывается о молитве епископа перед принесенной некогда в Муром князем Константином иконой Муромской богоматери. Теперь в центре композиции на белой стене храма выделяется «чудотворная» икона, перед ней в молитвенном порыве склоняется Василий, проведший ночь в молитве, перед ней он совершает литургию; как символ евхаристии на белом престоле изображена чаша, а к престолу направляется в сопровождении клириков епископ Василий в белом же одеянии. Наконец, совершается «божественное определение» о перенесении епископской кафедры из Мурома и одновременно оправдание оклеветанного епископа.

Оставлению Мурома, чудесному плаванью епископа по Оке на мантии и прибытию в Рязань посвящено пять миниатюр (10—14-я). Со строгим лицом предстает перед своей паствой епископ, окончивший длительное моление. В руках он несет прославленный образ богоматери — муромскую «святыню», готовясь с ней покинуть город (миниатюра 10-я). Вновь фигура Василия, теперь облаченного в темные монашеские одежды, помещена на фоне белого храма, вновь в середине композиции помещена икона Муромской богоматери, но уже не на стене муромского храма, а в руках у епископа. К ней направлены взгляды старца и юноши, некогда оклеветавших епископа. Теперь их фигуры, несколько смещенные вправо, выражают смущение и горечь. С иконой в руках направляется к реке епископ Василий (миниатюра 11-я — рис. 4). Удлиненная по своим пропорциям фигура Василия, облаченного в монашескую мантию, возвышается на краю берега Оки, несколько впереди следующих за ним муромских граждан. В руках епископа икона, его поза строга и немного напряженна. Группа муромских граждан состоит из седобородого старца, ближе всего подошедшего к епископу и указывающего на него рукою; позади него еще два человека: один средних лет, с короткой окладистой бородой, другой (видна лишь его наклоненная к второму горожанину голова) еще совсем молод. Они поражены действиями епископа и ведут между собой беседу. Горки, изображенные в виде мало расчлененных, данных сплошным массивом лещадок, создают почти ровный фон, на котором выделяется тесно поставленная группа муромских жителей. Слегка изломанная линия очертавший горок ведет к трем тонким и легким высоким башенкам,

одна из которых увенчана резным флюгером. Своеобразный ритм, ощущающийся в переходе от сплошного горного массива к тонкому, устремленному ввысь силуэту здания, соответствует ритму расстановки фигур первого плана. Четкие очертания здания и здесь, как и на нескольких миниатюрах, посвященных теме «искушения», вырисовываются на белом фоне незакрашенной бумаги, что придает известное ощущение воздуха и пространства.

Наконец, элементы пейзажа: уже упоминавшиеся горки, деревья с кронами, подобными чашам, едва намеченные воды Оки — все вместе придает своеобразную поэтичность изображению. Этому же способствует спокойная и слегка приглушенная красочная гамма, в которой преобладают коричневатые и зеленые тона (миниатюра 11). Однако с нарастанием напряженности действия, в тот момент, когда епископ Василий, отвергнув судно, которое муромские жители «хотеху ему... дати ко плаванию», постигает на воду мантию, горки теряют свои плавные очертания, становятся изломанными, причудливо вздымаются кверху, среди них появляются кроны деревьев (миниатюра 12-я). Все устремляется к Василию — и жесты рук изумленных горожан, и развевающиеся флажки на островерхих башнях отдаленного здания (миниатюра 12-я), даже наклон острых скал — лещадок устремлен в ту же сторону, куда направляется плывущий на мантии Василий (миниатюра 13-я — рис. 5).⁶

Как и в предшествующих миниатюрах, и здесь в центре композиции помещается тот предмет, на котором сосредоточено действие, к которому направлено внимание действующих лиц данного эпизода. На 11-й миниатюре — это фигура Василия с иконой Муромской богородицы, причем непосредственно в центре находится икона, которой повествование отводит основную роль в совершающихся событиях. На 12-й миниатюре в центре композиции мантия Василия, которую епископ опускает на воду, и опять же икона, которую он продолжает держать. На 13-й миниатюре фигура Василия несколько смещена вправо, куда, как уже говорилось, направлены и жесты склоненных фигур раскаявшихся муромских горожан.

Последние три миниатюры (14—16-я) посвящены теме утверждения епископской кафедры в земле Рязанской. Здесь и композиционные и цветные акценты (все тот же звонкий белый цвет) перенесены на рязанский клир, рязанский храм, на стене которого утверждается принесенная Василием икона. Заключительная миниатюра, изображающая управление епископом своей паствой в земле Рязанской, исполнена умиротворенности, которой дышат спокойные позы действующих лиц — Василия и представителей его новой епархии и которой соответствуют спокойные линии архитектуры на втором плане.

Таким образом, выявляя исторические мотивы в начале и концовке цикла, раскрывая в средней его части новеллистическую сторону «Сказания», передавая поэтическую историю оправдания несправедливо оклеветанного епископа и, наконец, особо выделяя значение во всех событиях иконы Муромской богородицы, миниатюрист пользуется для столь полного раскрытия содержания каждой из миниатюр и всего повествовательного цикла в целом композиционными приемами, далеко не всегда отличающимися высоким профессиональным мастерством, но всегда исключительно целенаправленными и точно акцентирующими основные моменты развертывания сюжета.

⁶ Нужно заметить, что миниатюры 11 и 13 значительно испорчены поздней реставрацией; там пририсованы деревья, искажены очертания кроны тех деревьев, которые были у миниатюриста, одна лещадка на миниатюре 13 обращена в дерево.

Цвет также совсем не безразлично употребляется мастером. При помощи цветовых решений миниатюрист привлекает внимание зрителя к основным моментам раскрытия сюжета, к отдельным персонажам или предметам. В этом отношении особенно примечательна роль белого цвета в миниатюрах 1, 3, 5, 7—10 и 15. Цвет играет роль не только смыслового и эмоционального акцента; в отдельных случаях ритмическое чередование светлых и темных одежд в группах людей, соотношение темных фигур первого плана со светлыми или яркими тонами архитектурного фона и пейзажа придают известную динамичность или, наоборот, как в миниатюре 16-й, известную успокоенность композиции.

Хотя миниатюрист и вводит некоторые орнаментальные мотивы (розетки, трилистники, зубчатые полосы и росчерки) в основном в архитектурных фонах, его решения не имеют ничего общего с «ковровостью» узорочья XVII в. Орнамент очень незамысловат, он носит скорее характер крапчатого пятна, изредка оживляет гладь стен, его вовсе нет на одеждах. В самом характере миниатюр мало черт, связывающих этот цикл со стилистическими особенностями миниатюры XVII в. Лишь силуэт коня на 1-й миниатюре, некоторые из архитектурных форм (в частности, бочкообразные покрытия), рисунок гор (замена лещадок свободными росчерками) и деревьев заставляют вспомнить о XVII в. С другой стороны, характер одежды, сама простота композиционных решений, отсутствие перегруженности деталями, особенности передачи массовых сцен, наконец, само построение человеческих фигур и цветовая гамма миниатюр роднят их с художественными приемами миниатюры XVI в. Больше же всего сближает данный цикл миниатюры с миниатюрами XVI в. интерпретация архитектурных форм и особенности композиционных приемов именно в отношении расположения изображаемых в миниатюре зданий. Это всегда только внешний облик здания, видимого с фасада или с трех сторон. Архитектура занимает только второй план или изредка группируется в виде кулис справа и слева. Изображения столь характерных для XVII в. «нутровых палат» нет нигде.

Иначе говоря, в самом характере миниатюр мало черт, противоречащих отнесению их к XVI в. и нет тех ярких особенностей, которые позволили бы связать их с новшествами XVII в. Эти качества характеризуют скорее всего произведение рубежа столетий, произведение переходного периода. Но если нельзя данный цикл безоговорочно связывать ни с XVI, ни тем более с XVII столетием, то нужно отметить и некоторое различие в самой манере исполнения всех шестнадцати миниатюр, иллюстрирующих «Сказание». Это различие позволяет предположить, что миниатюры были исполнены двумя мастерами. Руке первого мастера принадлежит большее число миниатюр: изображение приезда в Муром князя Георгия Ярославича, его правление в Муроме, большинство эпизодов, связанных с искушением, а потом чудесным отплатием епископа Василия. Руке второго миниатюриста принадлежат все изображения моления епископа Василия, в особенности же те, в которых есть изображение иконы Муромской богоматери.

Для первого мастера характерны удлиненные пропорции фигур, тонких, с тщательно прорисованными волосами и бородами. Он любит вводить в свои миниатюры изображение природы, его изображения гор и деревьев несколько отходят от традиционных форм лещадок и деревьев XVI и предшествующих столетий. Их очерк свободен, уступы лещадок обратились в росчерки и зигзаги, очертания кроны деревьев смягчились и приобрели волнистость. Его композиции просты: фигуры первого плана либо разделяются на две стоящие друг против друга группы, либо собраны

в одну группу, как бы мерно шествующую вдоль относительно плоского фона, при этом одна из фигур (главенствующая по смыслу изображенного эпизода) несколько выдвинута вперед. В двух или трех случаях (въезд Георгия Ярославича в Муром, епископ Василий на берегу Оки и встреча его в Рязанской земле) он дает своеобразные пространственные решения. Архитектурные фоны у первого мастера несколько более условны и слегка усложнены по сравнению с изображением архитектуры в миниатюрах второго мастера. Здесь есть и совсем условные тонкие башни с флюгерами, навеянные либо западной гравюрой, либо знакомством с теми из наиболее популярных или почитаемых лицевых рукописей, в которых есть соответствующие изображения построек (см., например, «Житие Николы» XVI в. в ГБЛ или изображение отставки Геннадия и изображение его смерти в Шумиловском списке Лицевого летописного свода). Сравнение с этими прославленными памятниками особенно наглядно показывает, как свободно и вместе с тем примитивно претворяет в своих композициях высокие образцы провинциальный мастер.

Однако и в этих условных архитектурных фонах, всегда легко обозримых, занимающих, как уже говорилось, второй, редко третий план композиции, можно усмотреть и намек на передачу впечатлений от реальной действительности. Речь идет о бочкообразных покрытиях, изображенных на 2-й и 6-й миниатюрах.

О колористической стороне всего цикла миниатюр говорить очень сложно, так как подвергшаяся неумелой реставрации в начале XX столетия рукопись замазана грубыми пятнами акварели глухо-зеленых и коричневатых тонов, что подчас не только не дает возможности получить впечатление о первоначальном цвете, но и в значительной мере искажает рисунок, огрубляет форму в миниатюрах.

Все же по отдельным, свободным от позднейшей записи частям можно составить некоторое представление как о манере наложения краски, так и о характере тональных отношений. Краска накладывалась тонким слоем, пробелы, отмечающие наиболее освещенные части фигуры, пряди волос и волнистые бороды, отличаются относительной тонкостью и прокладываются более светлой краской или белилами; кое-где в сильно освещенных местах на большом пространстве остается незакрашенная бумага. В миниатюрах первого мастера преобладают приглушенные зеленые и коричнево-красные тона в сочетании с синим и особенно характерным приглушенным и вместе с тем нежным розовым тоном. Последний проложен легким, почти прозрачным слоем, на нем особенно ясно ощущаются оставленные незакрашенными пробелы. Расцветка зданий на втором плане более разнообразна, нежели первопланые человеческие фигуры и предметы. Здесь красные и зеленые крыши чередуются с голубыми, желтыми и сиреневыми островерхими башенками (особенно характерна как в колористическом, так и в композиционном отношении для манеры первого мастера 10-я миниатюра, изображающая шествие Василия в сопровождении муромских граждан к берегу Оки). Первому мастеру свойственно умение передать эмоциональную сторону события не только общими композиционными решениями, но и теми, пусть примитивными и несколько наивными приемами, какими он характеризует чувства каждого персонажа. Очертания силуэтов и в первую очередь жесты рук каждой из изображенных в миниатюре фигур позволяют угадать отношение людей к тем событиям, свидетелями или действующими лицами которых они являются. Это не всегда только благоговейный трепет или изумление, как это видно в позах стоящих со сложенными или воздетыми руками или склонившихся до земли фигурах горожан, явившихся свидетелями чудесного отплытия епископа (миниатюра 11).

тюры 10, 11, 13). Там, где миниатюрист обращается к чисто новеллистической стороне «Сказания» и рассказывает об «искушении» Василия, он изображает группу горожан, с явным интересом наблюдающих за девицей, входящей в епископские покои, судачащих о виденном. Роль обличителя, а может быть и «насмешника», мастер придает самому юному из числа горожан, явившихся свидетелями «искушения» (см. миниатюры 4, 5). Миниатюры, изображающие «искушение» и возмущение горожан поступками епископа, содержат живые, реально наблюдаемые мастером черты в передаче события (миниатюры 4, 5, 6).

Мастер тщательно характеризует своих персонажей. Среди муромских горожан он выделяет старца, который всегда ведет переговоры с епископом и как бы возглавляет толпу муромчан; человека средних лет, одежда которого обличает зажиточного горожанина, и, наконец, юношу, который ведет себя весьма непосредственно: то он является одним из активных обличителей епископа, то он возбуждает к возмущению муромский люд, указывая на спешащую в покои епископа девицу, то, пораженный чудесным дерзанием епископа, вступившего на распростертую по водам мантию, он замирает в благоговейной позе. Образы людей, как и образы природы, в известной мере отражают в миниатюрах первого мастера эмоциональный строй «Сказания». Однако мастеру далеко не всегда хватает профессионального мастерства, главным образом в рисунке, реже в композиционных решениях. Кажется, что он не смог донести до зрителя свой композиционный замысел или же что перед его глазами был более качественный оригинал, который, копируя, миниатюрист не всегда мог достаточно точно передать.

Большим провинциализмом отличаются работы второго мастера. Его руке принадлежат, как уже говорилось, главным образом все те миниатюры, которые содержат изображение образа Муромской богородицы и в которых подчеркивается ее значение в эпизоде перенесения епископской кафедры из Муром в Рязань. Он рисует фигуры приземистые и большеголовые, движения их более статичны, композиции миниатюр более плоскостны, их ритм более мерный, и им свойственна своего рода «иконная» неподвижность (см. особенно миниатюры 3, 7, 9). Плоскостность, вернее, распластанность по плоскости листа, архитектурных фонов, расположение вдоль зданий фигур первого плана настойчиво заставляют вспомнить о композиции иконных клеем, подчиненной плоскости иконной доски. Передавая в своих миниатюрах лишь сюжеты, связанные с церковной историей и с епископской деятельностью Василия, миниатюрист везде изображает Василия либо в омофоре и митре, либо в клобуке с воскрылиями, т. е. в самой одежде подчеркивает значение его сана. Если первый миниатюрист был более свободен в своем изображении Василия, стремясь передать эмоциональную сторону его образа, передать драматизм событий, сохранить известного рода сходство из листа в лист принадлежащего его руке цикла миниатюр, то второй мастер далеко не всегда сохраняет единство облика Василия в пределах нескольких выполненных им миниатюр (например, миниатюры 3, 7—9). Однако именно его изображение Василия более приближается к описаниям, имеющимся в иконописном подлиннике, где сказано, что Василий Рязанский «подобием сед, брада аки Василия Кессарийского, покороче ризы святительские (разрядка моя, — О. П.), багряные, исподняя голубая, в омофоре, в руке Евангелие, а другая благословенна; на главе шапка святительская».⁷ В свя-

⁷ Иконописный подлинник XVI в. под 15 апреля; см. также: Н. Барсуков. Источники русской агиографии. СПб., 1882, стр. 92.

ительских ризах, «шапке» и омофоре изображается Василий на миниатюрах 3, 7 и 9. Епископ Василий и сопутствующие ему клирики или муромские горожане изображаются на фоне одноглавого или трехглавого здания с вделанным в стене (или написанным на ней) изображением Муромской богоматери. Архитектурные формы в этих миниатюрах настолько схожи между собой, что можно предположить попытку изображения реально существовавших муромских храмов с их тремя или одной главами, кокошниками, шатровыми и бочкообразными покрытиями.

Примечательно, что всякий раз действие, которое на самом деле должно происходить в интерьере, вынесено на открытое место, а здания составляют лишь фон. Они сконцентрированы на втором плане, несложны по своим формам и, как уже говорилось, полностью подчинены плоскости страницы. Изображаемые миниатюристом человеческие фигуры как бы двигаются вдоль этих архитектурных сооружений, а не внутри их. Общность архитектурных форм муромских храмов⁸ становится еще более очевидной при сравнении их с изображением храма и прилежащих к нему хором в Старой Рязани, куда перенес свою кафедру покинувший Муром епископ Василий. Хотя и рязанскому храму приданы три главы, но и покрытие, и несколько вытянутые ввысь формы храма, гладь его белой стены, прорезанной узкими окнами, резко отличны от форм муромских церквей. Сказавшееся в этом стремление к передаче реально наблюдаемых деталей является наиболее примечательной чертой в работах второго миниатюриста, в общем отличающихся еще меньшим профессиональным качеством и своего рода архаичностью художественных приемов. В этом отношении наиболее показательна 8-я миниатюра, где изображен епископ Василий «в молении».

Желая передать многократность и продолжительность действия, мастер изображает Василия в рост, стоящим перед иконой богоматери, а у ног его — вторую фигуру Василия, склонившуюся до земли в молитвенном порыве. Икона богоматери вделана в стену, завершающуюся огромным кокошником или бочкообразным покрытием. На стене вокруг иконы, а также и на здании позади фигуры Василия размещены крупные узоры в виде цветов и трилистников весьма примитивного очертания.

Сочетания цветов в миниатюрах, принадлежащих второму мастеру, более яркие, мазок его более широк, свободен и не всегда красочное пятно ложится по форме. Однако манера наложения краски совпадает и у первого и у второго миниатюриста. Оба они оставляют незакрашенной бумагу на самых освещенных местах, у них обоих пробелы, разделяющие волнистые пряди бороды или отметины на лицах, проложены второй, более светлой краской, а в некоторых местах бумага оставлена незакрашенной.

В относительно более пестрой и яркой красочной гамме второго миниатюриста много белого, в то время как первый мастер белый цвет употребляет менее часто и не на столь больших поверхностях.

Общий провинциальный характер миниатюр в сочетании с превосходным почерком заставляет поставить вопрос не только о времени создания миниатюр, но и о заказчике рукописи.

«Сказание о граде Муроме и о епископии его, како преиде на Рязань» несомненно связывается со всем циклом муромских повестей (в первую очередь с «Повестью о Петре и Февронии» и с «Житием князя Константина с чадами», иначе именуемым «Повестью о водворении христианства в Муроме»). Впервые оно встречается среди рукописей, связанных с кру-

⁸ Следует напомнить, что Муромский Благовещенский собор получил пятиглавый верх лишь в 1638 г.

гом Грозного, — среди писаний Ермолая-Еразма. Известен и интерес Грозного к памятникам письменности из Муромского цикла, связанный с десятидневным пребыванием Грозного в Муроме накануне взятия Казани.⁹ Участие Грозного в строительстве муромских храмов и продолжающееся внимание к культуре «новых муромских чудотворцев» нашли свое отражение в заключительной части средней и пространной редакций «Жития князя Константина с чадами», где говорится о построении каменного храма в Муроме после возвращения Грозного из-под Казани: «того же году на лето прислал государь царь в Муром каменщиков... И свершив церковь каменную Благовещения пресвятой богородицы и предел чудотворцев Муромских, благоверный царь и великий князь Иван Васильевич, всея Руси прислал в Муром образы и книги».¹⁰

Выясняя историю создания лицевой рукописи «Повести о Петре и Февронии», помещенной в рассматриваемом памятнике перед «Сказанием о граде Муроме», приходилось указывать на неразработанность иконографии «новых муромских чудотворцев», необычность их жития, а потому невозможность следовать привычным агиографическим схемам при создании жития и воспользоваться традиционной иконографией для написания житийной иконы. Уже говорилось о возможном промежуточном моменте в сложении этой иконографии — о создании лицевой рукописи. В пользу этого говорят и прямоугольная форма миниатюр, снабженных краткой надписью, и некоторая упрощенность архитектурных фонов, и их строгая подчиненность плоскости страницы, напоминая построение клейм житийных икон, и, наконец, совпадение сюжетов и композиции нескольких более поздних житийных икон Петра и Февронии с миниатюрами лицевой рукописи. Некоторое подкрепление эти соображения имели и в письменных источниках. Не только в приводимом выше тексте «Жития князя Константина Муромского с чадами», но и в позднейших описях муромских достопримечательностей, в частности в описи, относящейся к началу XVII столетия, упоминается о рукописных книгах, присланных Иваном IV.¹¹ Делать те же предположения по поводу лицевой рукописи «Сказания об обновлении града Муроме» несколько сложнее. Прежде всего нет аналогии данной рукописи в житийных иконах Василия Рязанского. Правда, эпизоды перенесения Муромской епископии в Рязань нашли себе место в обширном цикле клейм в житийной иконе князя Константина с чадами, выполненной в конце XVII столетия местным муромским «изографом» Казанцевым. Однако стилистических аналогий здесь усмотреть невозможно. Нет и прямых совпадений в раскрытии отдельных эпизодов жития Василия Рязанского. В то же время разработанность иконографии, обширность и исчерпывающая полнота передачи содержания «Сказания» в миниатюрах рукописи бывш. Лихачевского собрания заставляют думать, что это не первое произведение изобразительного искусства на тему жития Василия Рязанского. Можно предположить существование протооригинала

⁹ Необходимо напомнить, что Иван Грозный находился в Муроме с 13 июля 1552 г. десять дней в ожидании соединения с войсками Шигалея. В эти дни он «обходит с молением» Муромские храмы и поклоняется «сродникам своим» — новым муромским чудотворцам [см.: ПСРЛ, т. XIII, ч. 1, СПб., 1904 (под 1552/7060 г.), а также: Казанская история, М.—Л., 1954, стр. 193, 162 и др.].

¹⁰ Житие благоверного кн. Константина Муромского с чадами. Цит. по кн.: Н. Серебрянский, Древнерусские княжеские жития, М., 1915, стр. 106.

¹¹ «В 1637 году по указу царя Михаила Федоровича писцами Борисом Бартевым да подъячим Максимовым произведена была подробная опись всего города Муроме» (Архим. Мисаил. Св. благоверный кн. Константин Муромский и Благовещенский монастырь. — Труды Владимирской архивной комиссии, кн. VIII, Владимир, 1906, стр. 98, 99).

и у данной лицевой рукописи, и не исключена возможность, что выполнен он был в свое время по заказу Ивана IV, выказывавшего столь большой интерес и внимание как к повестям и сказаниям Муромской земли, так и к многочисленным «новым муромским чудотворцам». Заказывая столичным писцам рукописи для Муромского собора и монастыря (среди последних Бартенев в начале XVII столетия упоминает рукописный сборник), Грозный мог пожелать вложить в один из поновляемых или отстраиваемых заново по обету за взятие Казани храмов города Мурома лицевой житийный сборник, впоследствии явившийся протооригиналом как для миниатюр, так и для житийных икон «новых муромских чудотворцев». Во всяком случае наличием протооригинала, выполненного в середине XVI столетия, скорее всего могут быть объяснены характер превосходного полуустава типа XVI в. и образный строй миниатюр лицевой рукописи, в значительной мере связанный со стилистическими особенностями миниатюры XVI в.

«Сказание об обновлении града Мурома и о епископии его, како преиде на Рязань» имеет исторические связи не только с Муромской, но и с Рязанской землей и выяснение этих связей может способствовать выяснению вопроса о заказе и выквесе рассматриваемой лицевой рукописи.

Во всех дошедших до настоящего времени письменных редакциях «Сказания» устойчиво сохраняется фраза «яко же слышах, тако и написах», свидетельствующая о наличии устной традиции «Сказания». Сам текст «Сказания» позволяет предположить и время сложения устной традиции, и исторические события, обусловившие ее возникновение.

В письменном тексте «Сказания» упоминается князь Олег Иванович (1350—1402), якобы встретивший приплывшего в Старую Рязань епископа Василия. По-видимому, именно со временем княжения этого замечательного деятеля, ставившего своей целью превратить Рязанское княжество в центр, «около которого могла бы собраться юго-восточная» Русь,¹² можно связывать появление «Сказания», устанавливавшего «богоизбранность» Рязанской земли, куда чудесным образом, «под покровительством Богоматери» перенесена была епископская кафедра из Мурома.

Сложившаяся в XVI в.¹³ в устной форме, получившая позднее литературное претворение «самостоятельная», или, иначе, «рязанская», редакция «Сказания» на протяжении многих столетий поддерживала местный патриотизм Рязанской земли, получивший своеобразные формы выражения и новый общественный резонанс уже много времени спустя после присоединения Рязанского княжества к Москве.

¹² Д. Иловайский. История Рязанского княжества, стр. 328.

¹³ Т. е. спустя около полувека после действительного факта перенесения епископской кафедры из Мурома в Рязань (80-е—90-е годы XIII в.). По-видимому, именно эта устная традиция послужила основой для текста, приписываемого перу Ермолая Прегрешного, где указывается исконная связь Муромо-Рязанской земли с Киевом, обосновывается значение «борисоглебской» епархии, а в конце повести упоминается в качестве современника столь примечательного события, как перенесение кафедры епископа в Рязань, князь Олег Иванович. Эта внешняя несогласованность событий «Сказания», где в пределах одной редакции совмещается и Василий I, скончавшийся в 1292—1294 гг., и княжение Георгия Ярославича в Муроме (1351—1355), и, наконец, Олег Иванович Рязанский (1350—1402), заставила многих исследователей говорить лишь о «неразборчивости», с которой древнерусские книжники вводили в жития исторические персонажи (см., например: В. О. Ключевский. Жития святых как исторический источник. М., 1871, стр. 287—288). Хотелось бы взглянуть на это с другой точки зрения и увидеть в разнообразии исторических персонажей постепенное напластования в устных и литературных редакциях житий, связанных с оживлением культа того или иного святого в отдельные периоды или же попыткой прославления местных исторических деятелей путем упоминания их в житийной литературе.

Речь идет о роли Рязани и некоторых ее деятелей в начале XVII столетия, в период так называемой «Смуты», когда эти деятели стремились всячески подчеркнуть общерусское значение Рязани. В первую очередь это рязанский архиепископ Феодорит, принимавший участие в возведении на трон Василия Шуйского, присутствовавший в Москве во время торжеств по случаю его коронации 1 июня 1606 г. и участвовавший в перенесении мощей царевича Дмитрия из Углича в Москву 3 июня того же года.¹⁴ Помимо него — это активные деятели «Смутного времени» братья Ляпуновы. Главный воевода Рязани Прокопий Ляпунов одним из первых поднимает восстание против Сигизмунда, а затем становится одним из трех вождей народного ополчения 1611 г.¹⁵ Все они стремятся укрепить авторитет Рязани и сделать ее одним из опорных пунктов в борьбе с интервентами.

В целях возвеличения Рязани они обращаются к «Сказанию о граде Муроме и о епископии его, како преиде на Резань» и настойчиво выдвигают личность епископа Василия в качестве патрона-покровителя города Рязани. Это тем более своевременно, что некоторые из фактов биографии последнего (восстание против церковного иерарха и несправедное его притеснение) получают особое эмоциональное звучание и общерусское значение по аналогии с отдельными моментами из жизни борца за национальную независимость Руси — патриарха Гермогена.¹⁶

В этом плане особенно показательна деятельность архиепископа Феодорита, в это тяжелое и тревожное для всей Руси время заботившегося о всяческом украшении своей епархии и возвышении ее среди остальных городов русских. Уже во время коронационных торжеств он обращается с просьбой к Шуйскому о построении рязанского Успенского собора. 26 июля 1606 г. Шуйский дает грамоту Феодориту, согласно которой в Переславль-Рязанский направляются 24 каменщика во главе с подмастерьем Сергеем Абрамовым «для церковных соборных поделки». Тут же Феодорит получает государево повеление наблюдать за присланными работниками, «чтобы церковное дело делали хорошо и крепко и поделали б того ж лета».¹⁷

Завершив великолепную постройку собора, который был о 5 верхах, крыт «немецким железом» и богато декорирован, Феодорит хлопочет о канонизации епископа Василия и совершает перенесение его мощей во вновь отстроенный храм.¹⁸

Канонизация Василия происходит в 1609 г., празднование ему устанавливается два раза в год, гробница его богато украшается, и над ней устанавливается заказанный Феодоритом образ, изображающий чудесное плавание на мантии.

Современники Феодорита, принимавшие участие в созыве ополчения и в борьбе с иностранными интервентами, рассматривали деятельность

¹⁴ Рязанский старожил. Голос в защиту предания о св. Василии I, епископе Рязанском. — ЧОИДР, кн. III. М., 1859, стр. 157.

¹⁵ Люди Смутного времени. Сборник под ред. А. Е. Преснякова. СПб., 1905, стр. 38.

¹⁶ Там же, стр. 33.

¹⁷ Рязанский старожил. Голос в защиту предания о св. Василии I..., стр. 157.

¹⁸ На гробнице Василия имеется надпись: «Перенесение мощей иже во святых отца нашего Василия епископа Рязанского и Муромского, из старого Острога от церкви св. страстотерпцев Бориса и Глеба, в новопостроенную соборную церковь Успения Пресвятыя Богородицы, преосвященным Феодоритом, архиепископом Рязанским и Муромским, в лето 1606, июля 10 дня» (Рязанский старожил. Голос в защиту предания о святом Василии I..., стр. 157).

архиерея, украшавшего и прославлявшего родной город, как выражение патриотизма и как стремление воодушевить борющееся за национальную независимость население. Об этом говорит и Иван Хворостинин, бывший в это время воеводой в Рязани и указывающий на Феодорита как на «сообщника любви» его к родине.¹⁹

В лице Феодорита можно предположить заказчика рассматриваемой лицевой рукописи, тем более что ему приписывается заказ многих икон и украшений к гробнице Василия, а также заказ копии с иконы Муромской богоматери, пронесенной епископом Василием в Рязань.

Косвенное подтверждение этому можно видеть в существовании самого пространного текста «самостоятельной» редакции «Сказания», в которой, как уже говорилось, находят отражение и события «Смутного времени», и деятельность Феодорита.²⁰ Однако необходимо учесть, что в миниатюрах лицевой рукописи события XVII в. не нашли своего отражения. Состав рукописи, как и редакция текста, явно связываются с XVI в., что дает основание еще раз высказать предположение о возможном существовании протооригинала данного цикла миниатюр в виде лицевой рукописи грозненского времени. Тогда вполне ясным становится двойственный характер памятника, совмещающего почерк типа XVI столетия, филигрань XVII в. и стилистические особенности миниатюр, в равной мере отвечающие XVI и началу XVII столетия.

¹⁹ ...во градах Рязанских стратилатствующу ми довольно, тамо архиерея имея сообщника любви моея, Феодорита, суща добре украшающа престол Божия Матере, честного и славного ея Успения» (Повесть кн. Ивана Андреевича Хворостинина. — РИБ, т. 13, СПб., 1891, стр. 556).

²⁰ См. рукопись Псковского церковно-археологического комитета № 403 XVII в.: «Повесть, како преиде из Мурома града епископство в богоспасаемый град Переяславль рязанский» (Н. Серебрянский. Древнерусские княжеские жития, стр. 246).