

Э. С. СМЕРНОВА

## Об одном литературном сюжете в живописи конца XVI в.

Одна из характерных черт русской живописи XVI столетия — появление огромного количества новых сюжетов, которые либо совсем не были известны искусству предшествующего периода, либо разрабатывались весьма скупо. Среди тех новшеств, которые принес искусству XVI век, это обогащение иконографии является одним из самых важных. Притчи и иносказания, апокрифы и легенды, символы и аллегории, сцены Ветхого завета и Апокалипсиса, история сотворения мира и Страшный суд с невиданным до той поры размахом отображаются в настенных росписях и иконах этого времени. Возникает множество житийных икон, что, несомненно, находится в связи с расцветом агиографической литературы.

Как новые сюжеты, так и ранее встречавшиеся в искусстве передаются в живописи XVI в. чрезвычайно развернуто и подробно, с большой наглядностью. Эту иллюстративность, стремление к тщательной и детальной передаче изображаемого сюжета необходимо поставить в связь с присущей литературному стилю той поры повествовательностью. Отмеченная особенность сказывается не только в стремлении передать языком живописи сложную богословско-догматическую символику (примером чего служат «Четырехчастная» икона московского Благовещенского собора, икона «Церковь воинствующая» и другие памятники), но и в обильном введении жанровых сцен, бытовых эпизодов, придающих конкретный, реальный, жизненный характер изображаемым событиям.

Особенно богаты такими эпизодами житийные иконы. Сами жития представляли обильный материал для создания подобных сцен. Кроме того, в расположенных на полях мелких «деяниях», обрамляющих центральное изображение и играющих по сравнению с ним второстепенную роль, художник был более свободен в использовании своей наблюдательности. Это отмечено и иконописными подлинниками. В одном из них, Большаковском, относящемся к XVII в., говорится, что иконописцу «не подобает, кроме святых воображений, ничто же начертывать, рекше вообразати, еже есть на глумление человеком, ни зверска образа, ни змиева, ниже что от плежущих (пресмыкающихся) или рода гмышевска, кроме где-либо в прилучшихся деяниях, яко же есть удобно и подобно».<sup>1</sup>

Сопоставляя изображение жития в иконе с соответствующим литературным памятником, послужившим иконописцу сюжетной канвой, можно заметить наличие определенного замысла художника, подчеркивавшего те или иные стороны литературной основы. В этом отношении особенно инте-

---

<sup>1</sup> Ф. И. Буслаяев. Общие понятия о русской иконописи. — Сборник на 1866 год, изданный Обществом древнерусского искусства при Московском публичном музее. М., 1866, стр. 23.

ресно и показательно проследить первые опыты живописцев при иллюстрировании множества возникших в XVI в. произведений агиографической литературы. Здесь еще не сложились иконографические каноны, и самостоятельная интерпретация текста выступает наиболее отчетливо и ярко. Свообразно истолковывая литературную основу, художник порой выделяет и усиливает содержащиеся в тексте жанровые эпизоды.

Примером памятников подобного типа является икона «Александр Свирский в житии», 1592 г. Она происходит из Александро-Свирского монастыря и хранится в Гос. Русском музее.<sup>2</sup> Икона имеет весьма значительные размеры: 235 × 122 см. В центральной части представлен в рост, фронтально Александр Свирский, изображенный в обычном иконографическом типе «преподобного», в монашеском одеянии. Правой рукой он благословляет, в левой держит развернутый свиток с текстом приписываемого ему поучения. Средник обрамлен необычайно узкой полосой клейм, содержащих 39 сцен жития.<sup>3</sup> Обращает на себя внимание несоразмерность крупной, монументальной фигуры средника и мелких, миниатюрных клейм.

Центральная часть иконы находится под плотной записью XIX в. Клейма же подверглись не столь значительным изменениям. Некоторые контуры и «пробела» слегка прописаны, золотые фоны и нимбы поновлены. Олифа, покрывающая изображения, немного потемнела. Как показала пробная расчистка одного из клейм, древние золотые фоны и находившиеся на них киноварные пояснительные надписи были стерты перед поновлением клейм.

Икона богато украшена. Фон средника покрыт чеканным серебряным окладом, на котором сохранились следы гвоздей, прикреплявших ныне утраченный венец. На полях иконы — басма, орнамент которой, содержащий мотивы виноградных лоз, гранатов и крупных розеток, трактован в манере, характерной для конца XVII—начала XVIII в.

На окладе имеется серебряная табличка с гравированной надписью: «Лета 7100 (1592) при державе царствия государя, царя и великого князя Феодора Ивановича всея Руси самодержца, и его благоверной царицы и великой княгине Ирины, и при святейшем Иеве патриарсе московском и всея Руси, поставил сию святую икону в дом живоначальной Троицы и преподобному чудотворцу Александру Сверхскому государев, царев и великого князя дьяк Семен Емельянов вклад вечной, при игумене Дионисии. Писал икону зограф ермонах Партениос Андреин Духовский, с ним же Васильев сын Иоанн Холст».<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Инв. № 2657.

<sup>3</sup> Размер клейм — 15 × 12 см.

<sup>4</sup> Надпись издана в статье М. К. Каргера «Материалы для словаря русских иконописцев» (см.: Художественный отдел Государственного Русского музея. Материалы по русскому искусству, т. I. Л., 1928, стр. 117—118). Два примечания к тексту надписи.

а) Имя заказчика иконы дьяка Семена Емельянова неоднократно встречается в документах той эпохи. В 1586 г. он был дьяком Большого двора, а в 1588 г. послан в Новгород (см.: Н. П. Лихачев. Разрядные дьяки XVI века. СПб., 1888, стр. 36, 474, 797). В 90-е годы он известен как дьяк Посольского приказа. В эти годы намечался союз России с Персией. В 1595 г. Федор Иоаннович отправил к персидскому шаху Аббасу многочисленное посольство во главе с князем Василием Тюфякиным и дьяком «Семейкой Омельяновым» (Памятники дипломатических сношений древней России с державами иностранскими, т. II. СПб., 1852, стр. 434). Посольство окончилось трагически. В Гиляни погиб Емельянов, а затем, в Персии, — почти все остальные участники посольства. Об их гибели долго не знали в Москве. Несколько оставшихся в живых стрельцов вернулись лишь в 1598 г. (см.: Н. М. Карамзин. История государства Российского, т. X. СПб., 1834, стр. 181).

Эта икона пользовалась широкой известностью и занимала важное место в монастыре. Монастырские описи начала XVII в. упоминают, среди прочих житийных икон Александра, «образ местной чудотворца Александра в деянии» над его гробом.<sup>5</sup> Это и есть икона 1592 г., что косвенно доказывается тесным сходством ее чеканного оклада с серебряной ракой Александра Свирского, присланной в монастырь из Москвы в 1643 г.<sup>6</sup> Видимо, одновременно с ракой был исполнен и драгоценный оклад этой особо почитаемой иконы.

Наибольший интерес в данной иконе представляют ее житийные клейма. Исполненные графично и несколько суховато, они по своим художественным особенностям не принадлежат к числу лучших произведений живописи той поры. Основная их ценность заключается в обилии живых жанровых сцен, в которых подчеркнуты и развиты содержащиеся в житии бытовые эпизоды. Это позволяет сделать вывод о самостоятельном, своеобразном истолковании текста художником и превращает иконные клейма в важный исторический источник.

Их литературной основой является житие Александра Свирского, написанное в 1545 г. игуменом Александро-Свирского монастыря Иродионом, одним из ближайших преемников Александра, умершего в 1533 г.<sup>7</sup> Житие было включено в неизменном виде в состав макарьевских Четвех-Миней и в этой же первоначальной редакции вошло в ряд рукописных сборников XVI в.<sup>8</sup> Созданное в период широкого развития агиографической литературы, оно отличается торжественной риторикой, свойственной большинству житий этой эпохи. В нем весьма заметно влияние трудов Пахомия Серба. Это касается как отдельных стилистических особенностей, так и целых эпизодов, заимствованных Иродионом из сочинений Пахомия и лишь слегка переработанных.<sup>9</sup> Использование приемов такого признанного мастера агиографии, как Пахомий, было характерным для житийной литературы макарьевского времени.

Вместе с тем житие содержит множество любопытных реальных подробностей. Автор его, Иродион, был учеником Александра Свирского, его «постриженником», и не мог не отразить в той или иной степени

б) В отличие от заказчика об авторах иконы — художниках документы умалчивают. На основании участия в создании иконы двух авторов (Партениос Андреев Духовский и Басильев сын Иоани Холст) можно предположить, что одному из них (вероятно, тому, кто назван первым) принадлежит исполнение средника, а другому — исполнение клейма. Привлекает внимание греческая форма имени одного из художников — «Партениос». Если в более ранние периоды грецизированные подписи русских мастеров были нередки (еще в начале XVI в. известна греческая подпись писца знаменитого евангелия 1507 г. с миниатюрами Феодосия), то для конца века это выглядит уже архаизмом. В конце XVI в. в Александро-Свирском монастыре известны какие-то «мастеры-гречаня». О них рассказывает надпись на футляре серебряного креста-реликвария 1576 г. с эмалевыми накладками. Надпись сообщает, что некие «гречане» — эмалиеры, сосланные из Москвы в Александро-Свирский монастырь за отказ учить русских людей «муснею писать», украсили эмалью этот крест (см. Е. Кутилова. К истории русской эмали. — Сообщения Государственного Русского музея, в. II. Л., 1947, стр. 48). Не связана ли греческая форма имени — «Партениос» — с этими мастерами?

<sup>5</sup> Опись 1623 г. (см.: Я. И. Свято-Троицкий Александро-Свирский монастырь. СПб., 1882, стр. 42).

<sup>6</sup> ААЭ, т. III. СПб., 1836, № 323.

<sup>7</sup> Я. И. Свято-Троицкий Александро-Свирский монастырь, стр. 42.

<sup>8</sup> Автор настоящей заметки пользовался текстами сборников: ГПБ, Соф. 1424, лл. 269 об. — 338 об., и Соф. 1357, лл. 900—976. О других списках жития см.: Н. Барсуков. Источники русской агиографии. СПб., 1882, стр. 23—25. В позднейших списках добавлены некоторые эпизоды (см.: Описание рукописей князя Павла Вяземского. Изд. ОДП, СПб., 1902, стр. 96).

<sup>9</sup> И. Яхонтов. Жития святых севернорусских подвижников Поморского края как исторический источник. Казань, 1882, стр. 37—87.

событий, очевидцем которых он являлся. Многие эпизоды жития дают интересный материал по истории монастыря.<sup>10</sup>

Первые сцены иконы — молитва родителей о даровании им младенца, рождение, крещение — весьма традиционны. При создании этих композиций художник, несомненно, пользовался привычными схемами икон Рождества богоматери, Иоанна Предтечи и др.

Обучение Александра (в то время еще отрока Амоса) грамоте начинается аналогичные сцены из житийных икон Николы: изображена маленькая фигурка ребенка, приближающегося к сидящему монаху. В стороне стоят родители. Изображая здесь же отрока, склонившегося перед иконой, художник весьма скупно передает подробный рассказ жития о том, как Амосу не давалось учение, как он подвергался насмешкам других учеников и как, в ответ на его молитвы, лишь чудесное вмешательство богоматери даровало ему разум. Интересно, что в миниатюре лицевого жития Сергия конца XVI—начала XVII в. аналогичный текст детально иллюстрирован: учитель обучает Варфоломея, держащего раскрытую книгу, затем наказывает его розгами, а остальные ученики корят отрока.<sup>11</sup> В первых клеймах иконописец работал еще в весьма традиционной манере по сравнению с миниатюристом, смело введя жанровые эпизоды.

Опустив рассказ жития о добродетелях юного Амоса, художник изображает события, важные для развития действия: встречу Амоса с иноками Валаамского монастыря; беседу с одним из них, которого определяет так: «старец не прост, но богом послан бысть»; прощание Амоса с родителями и его уход в монастырь.

В следующих трех клеймах, посвященных путешествию Амоса на Валаам, главную роль играет пейзаж. Мастер тонко передает красоту того края, по которому шел Амос и где впоследствии он основал монастырь. Житие описывает «озеро», которое было «красно зело и лесом округ исполнено... и ветвем же оногo древца на воду преклоншимся. И бяшет же озеро то не велми велико, но зело красно отвсюду, яко и стеною окружено лесом».<sup>12</sup> У темного озера изображены деревья, напоминающие и ряды елей с характерными пирамидальными кронами, и сосны с пышными верхушками. На берегу — фигура Амоса, представленного то задумавшимся, то уснувшим, то радостно встречающим спутника. Несмотря на всю условность иконописного пейзажа, эти сцены чрезвычайно лиричны.

Изобразив приход Амоса в монастырь, его пострижение в монахи, посещение монастыря его отцом, художник подробно показывает те работы, которыми занимался Амос в монастыре и которые лишь кратко перечислены в житии (рис. 1). Представлено, как Александр носит воду в деревянных ведрах, вязанки дров из леса, сажает в печь маленький круглый хлебец, а уже испеченные хлебы лежат перед ним на столе. Важно отметить, что столь детальные изображения подсказаны художнику всего несколькими фразами жития, лишь упоминающими вскользь об этих трудах Александра.

Столь же подробно показаны различные реальные события, связанные с основанием нового, Александрo-Свирского монастыря. Александр, первым придя на место, рубит деревья, собираясь построить себе «хижину»; охотник в лесных дебрях гонится за стремительно несущимся оленем и

<sup>10</sup> В. О. Ключевский. Древнерусские жития святых как исторический источник. М., 1871, стр. 262, 263.

<sup>11</sup> Житие Сергия (л. 40). Альбом «Древнерусская миниатюра». Б. м., 1933, рис. 87.

<sup>12</sup> ГПБ, Соф. 1424, лл. 279 об.—280.

внезапно встречается с отшельником Александром; отроки одного из «боляр» несут за спиной огромные мешки с хлебами, рожью и ячменем для монастыря. В монастырь начинает собираться «братия». Они корчуют деревья, вскапывают землю, сеют хлеб, бросая зерно горстями из деревянного ведерка (рис. 2).

Бегло изобразив различные чудесные явления Александру, показывая лишь на втором плане его поучительные беседы с монахами, художник и в дальнейших клеймах выдвигает на видное место жанровые сцены: монахи рубят на земле первые венцы деревянной церкви Троицы; Александр, отличавшийся смирением и трудолюбием, выполняет за монахов монастырские работы: рубит дрова в лесу, носит воду, черпая ее из озера деревянными ведрами, мелет муку ручным жерновом (рис. 3).

В отдельном клейме (рис. 4) изображена постройка мельницы. Житие рассказывает, что Александр решил «створити прокопание» между двумя озерами, имевшими разный уровень воды.<sup>13</sup> Когда его повеление было исполнено, «внезапу устремися вода, иже своим схожением с высоты горския нисшед, с великим шумом и гремением водным». В иконе представлены два озера, монахи, рубящие лес, чтобы устроить «прокопание», и сам канал. Поблизости — бесы, присутствие которых должно обозначать разрушительную силу и шум воды. Монахи топором обтесывают бревна, подготавливая строительный материал для мельницы. На канале уже изображены и сама мельница в виде небольшого здания с двускатным покрытием, и два мельничных колеса. Если устройство канала в житии описывается подробно, то о постройке самой мельницы сказано лишь, что ее «створиша». Здесь, как и во многих предшествующих клеймах, художник, основываясь на подчас скупых фразах текста, вводит в икону живые жанровые сцены, добавляя множество любопытных деталей.

Одно из наиболее заинтересовавших художника событий — постройка каменных церквей Троицы и Покрова.<sup>14</sup> Этому посвящена серия изображений в шести клеймах. Сначала он показывает приготовление строительного материала. Житие описывает, как Александр «на некоем месте... начат землю рыти, и по мале же ископани обрете глину доволну близ монастыря». Из этой глины и начали «делати и жещи» кирпич. Одно из клейм изображает изготовление сырца. Рядом с работающими — небольшое красное здание (видимо, печь для обжига). Приготовив также известь и «камень дичень», монастырь отправил посланцев в Москву к великому князю (Василию III) просить «о каменных мастерах». В следующей сцене представлены посланцы, прибывшие в Москву. Просьба монастыря была удовлетворена. От князя прибыли и «каменьщики», и «дозиратель к делу церкви». Их приезд изображен в иконе. К сожалению, не показан сам процесс постройки церкви Троицы, изображенной уже готовой, в момент освящения ее митрополитом Макарием. Зато имеется сцена постройки церкви Покрова: монахи складывают нижние ряды кирпичей строящегося храма.

Среди представленных в иконе прижизненных чудес Александра наряду с традиционными сценами дарования младенца родителям и исцеления больного имеется интересный эпизод с рыбаком.<sup>15</sup> Однажды рыбак поймал «осетра превелика зело», но «не возвестил» об этом «судьи властелину своему», убоявшись, что «лишен будет от него мзды». Осетр был продан купцам. Узнавший об этом «властелин» стал «зло

<sup>13</sup> Там же, лл. 305 об.—307 об.

<sup>14</sup> Там же, лл. 307—310.

<sup>15</sup> Там же, лл. 315—317.

насиловать» рыболова. Александр помог рыболову поймать еще одного большого осетра, и рыболов, отнеся его «властелину», смягчил его гнев. Икона изображает, как рыболов забрасывает невод в озеро, а затем подносит блюдо с рыбой важно восседающему «властелину».

Предсмертной беседой Александра с монахами завершается цикл изображений в иконе. Цикл этот совершенно не содержит посмертных чудес Александра, между тем как в житии, уже в списках XVI в., их насчитывается семь. В этом — новое подтверждение замеченной ранее особенности цикла: он характеризуется обилием жанровых сцен, бытовых подробностей, рядом с которыми изображения чудес и видений занимают сравнительно небольшое место.

\*

Являясь как бы иллюстрированной историей монастыря, клейма иконы Александра Свирского представляют важный археологический источник.

Среди реалий можно отметить прежде всего орудия производства: топоры, лопаты, жернов. У топоров (рис. 2, 4) показаны широкие лезвия, сильно изогнутые по дуге; верхняя и нижняя грани также выгнуты. Этот очень древний тип встречается еще в IX—XII вв.<sup>16</sup> Именно такие топоры изображены в миниатюрах XVI—начала XVII в.: Лицевом летописном своде, Житии Сергия.<sup>17</sup>

Лопаты («рыла», как они названы в житии) — желтые, с темной каймой по нижнему краю, т. е. деревянные, с железной оковкой внизу (рис. 2). Этот тип существовал еще в глубокой древности наряду с другим, где железной оковкой обивались и боковые края лопаты.<sup>18</sup> В рукописях XVI—XVII вв. встречаются обе разновидности. В лицевом житии митрополита Алексея (XVII в.) мы видим изображения первого типа, как в иконе Александра Свирского,<sup>19</sup> а в житии Сергия — второго.<sup>20</sup>

Точно и изображение ручного жернова (рис. 3). Александр вращает верхний жернов деревянной рукояткой — шестом, нижний конец которого укреплен в ободе, опоясывающем жернов, а верхний — в гнезде специального сооружения, расположенном над центром жернова. Такие жернова имеют и археологические, и этнографические аналогии<sup>21</sup> и встречаются в миниатюрах.<sup>22</sup>

Мельница изображена на берегу в виде небольшого строения, перекрытого двускатной кровлей. В XVI в. мельницы не были редкостью на Руси. Известна смелая попытка «некоего хитреца от псковские страны» построить плотину и мельницу на Волхове в 1528 г. Однако, уже законченное сооружение было разрушено ледоходом.<sup>23</sup> Мельницы были и в Москве (в 1519 г. была выстроена мельница на р. Неглинке) и в крупных монастырях (кроме Александрo-Свирского, документы упоминают

<sup>16</sup> В. П. Левашова. Сельское хозяйство. — Очерки по истории русской деревни X—XIII вв. — Труды Государственного исторического музея, в. 32. М., 1956 (далее: Очерки), стр. 41—42.

<sup>17</sup> А. В. Арциховский. Древнерусские миниатюры как исторический источник. М., 1944, стр. 184—185.

<sup>18</sup> Очерки, стр. 49—50.

<sup>19</sup> Житие митрополита всея Руси святого Алексея, составленное Пахомием Логофетом. Изд. ОЛДП, СПб., 1887—1888, стр. 207.

<sup>20</sup> Житие Сергия (л. 154). Альбом «Древнерусская миниатюра», рис 64.

<sup>21</sup> Очерки, стр. 95—99.

<sup>22</sup> Второй Остермановский том Лицевого свода, л. 793. Воспроизведение — у А. В. Арциховского в работе «Древнерусские миниатюры как исторический источник», стр. 89. Хронограф ГБЛ, Е-202, л. 600. Воспроизведение — в альбоме «Древнерусская миниатюра», рис. 10.

<sup>23</sup> ПСРА, т. VI. СПб., 1853, стр. 286.

мельницу в Соловецком монастыре).<sup>24</sup> В середине столетия возникают и бумажные мельницы.<sup>25</sup> Изображение мельницы в иконе 1592 г., насколько нам известно, самое древнее.

Вырубка леса, вскапывание земли и сев показаны на рис. 2. Это процессы подсечного земледелия. Здесь не представлено лишь выжигание леса. Почему-то оно выпущено почти во всех миниатюрах, изображающих этот цикл сельскохозяйственных работ,<sup>26</sup> и встречается лишь в одной из миниатюр жития Антония Сийского XVII в.<sup>27</sup>

Изображен в иконе и труд плотников. Они обтесывают бревна, сооружая плотину и мельницу (рис. 4), рубят топором деревянную церковь.

Сцена постройки каменной церкви Покрова в Александро-Свирском монастыре была популярной в иконописи XVI в. Она встречается и как сюжет самостоятельной иконы.<sup>28</sup> Изображение каменного строительства имеется и в иконах и в миниатюрах XV—XVI вв. Нередки попытки художников представить план будущего сооружения. План московского Успенского собора изображен с большей или меньшей реальностью в одном из клейм житийной иконы митрополита Петра конца XV в.,<sup>29</sup> и в миниатюрах Лицевого свода.<sup>30</sup> В иконе 1592 г. план церкви весьма условен: в виде шестигранника. В упомянутой иконе Гос. Третьяковской галереи — тот же план с той разницей, что добавлена абсида. Такой прием условного изображения строящегося здания хорошо знаком миниатюристам XVI в. Именно так показана вавилонская башня в сцене «столпотворения вавилонского» в Лицевом своде<sup>31</sup> и в «Христианской топографии» Козьмы Индикоплова.<sup>32</sup>

Одежды, изображенные в иконе, связаны с социальной характеристикой персонажей. У боярина и его свиты — длинные красные одеяния, расшитые жемчугом. Рыбак — в простой короткой рубахе. Каменщики — в длинных, но одноцветных, неукрашенных одеждах. От каменщиков отличается «дозиратель к делу церкви», назначенный князем. Он стоит впереди каменщиков, беседуя с Александром; на его плечах — яркий красный плащ. В другом месте жития упоминается о «нарядчике... дела церкви той» Игнатии.<sup>33</sup> Возможно, что «дозиратель» и «нарядчик» — одно и то же лицо. Нарядчики (называвшиеся также «предстателями») были не зодчими, а представителями того лица, которое давало средства и рабочую силу для строительства (в данном случае это представитель великого князя).<sup>34</sup> Человек в более скромной, зеленой одежде, упавший ниц перед Александром, — возможно, зодчий.

<sup>24</sup> В. В. Данилевский. История гидросиловых установок в России до XIX века. М.—Л., 1940, стр. 7—11.

<sup>25</sup> Лихачев, Бум. мельн., стр. 85—87.

<sup>26</sup> Житие Сергия (л. 131 об.). Альбом «Древнерусская миниатюра», рис. 61; Житие Антония Сийского, л. 296 об.

<sup>27</sup> Житие Антония Сийского, л. 224 об. (см.: А. В. Арциховский. Древнерусские миниатюры как исторический источник, стр. 200, 201).

<sup>28</sup> Гос. Третьяковская галерея, инв. № 22048, икона второй половины XVI в.

<sup>29</sup> А. И. Некрасов. Древнерусское изобразительное искусство. Б. м., 1937, рис. 184 на стр. 261.

<sup>30</sup> Н. Н. Воронин. Очерки по истории русского зодчества XVI—XVII вв. М.—Л., 1934, рис. 5 на стр. 60; см. также Шумиловский том Лицевого свода (ГПБ, F.IV.234), лл. 29 об., 31, 31 об., 35, 37.

<sup>31</sup> ГБЛ, М-15, л. 254. Воспроизведение — в Альбоме «Древнерусская миниатюра», рис. 41.

<sup>32</sup> История русского искусства, т. III. Изд. АН СССР, М., 1955, вклейка между стр. 604 и 605.

<sup>33</sup> ГПБ, Соф. 1424, л. 320 об.

<sup>34</sup> Н. Н. Воронин. Очерки по истории русского зодчества XVI—XVII вв., стр. 17—19

Рассмотрение богато представленных в иконе реалий подтверждает уже отмеченную ранее характерную особенность: подчеркнута подробное изображение бытовых эпизодов, подсказанных подчас лишь несколькими словами жития, при оставлении иных частей текста (порой весьма значительных) без иллюстраций. Иконные клейма становятся «окнами в исчезающий мир», подобно многим циклам древнерусских миниатюр, образно и поэтично названных так исследователями.<sup>35</sup>

Эта черта рассматриваемой иконы становится еще более наглядной и позволяет предположить сознательный замысел художника, если сопоставить памятник с иными иконами того же сюжета.<sup>36</sup> В них основное место занимают сцены борьбы Александра с бесами, явления богоматери, ангелов, посмертные чудеса. Все эти иконы, более или менее подробные, иконографически сходны между собой, в то время как икона 1592 г. стоит особняком.

\*

Насыщенность бытовыми эпизодами, богатство реалистических, наблюдаемых в жизни деталей свойственны многим произведениям XVI в. Изобилуя в житийных иконах, эти жанровые подробности появляются и в евангельских и библейских сценах, нарушая их привычные, давно сложившиеся иконографические схемы. Например, в известной иконе «Троица в бытии» из Суздальского Покровского монастыря<sup>37</sup> показано, как, приготовляя трапезу пришедшим к Аврааму и Сарре трем путникам, служанки месят тесто и пекут хлебы; тут же изображен теленок, сосущий корову.

Наиболее подробно изучена эта особенность живописи XVI в. на материале иллюстрированных рукописей. Именно в миниатюрах она сказалась с наибольшей яркостью. Миниатюры Лицевого летописного свода, Жития Николы, Жития Сергия и других издавна привлекали внимание исследователей, рассматривавших их как важный исторический и археологический источник и отмечавших в них такое же внимание к бытовым моментам, использование художниками отдельных фраз текста для создания жанровых композиций, какое наблюдается и в рассмотренной нами иконе Александра Свирского.<sup>38</sup>

Ф. И. Буслаев подчеркивал это свойство живописи XVI в., обратившись к примеру миниатюр. Он указывал, что «художники, писавшие эти миниатюры, не могли не присматриваться к действительности, для того чтобы, по требованию текста, воспроизвести в живописных изображениях малейшие подробности нашего древнего быта. Несмотря на отсутствие перспективы, они должны были изображать ландшафты, города, постройки, битвы, дикие, дремучие леса». Художникам пришлось, «оставив в стороне византийские типы и старинное предание», обратиться «к национальным костюмам, обычаям, нравам... По этим миниатюрам наглядно знакомимся

<sup>35</sup> А. В. Арциховский. Древнерусские миниатюры как исторический источник, стр. 4; Б. А. Рыбаков. «Окна в исчезающий мир» (по поводу книги А. В. Арциховского «Древнерусские миниатюры как исторический источник». Изд. МГУ, М., 1944). — Доклады и сообщения Исторического факультета МГУ, в. 4. М., 1946, стр. 36—51.

<sup>36</sup> а) Собр. ГИМ, инв. № 53054, XVI в., 14 клейм; б) Собор Василия Блаженного, придел Александра Свирского, конец XVII—начало XVIII в., 16 клейм; в) Собр. Гос. Русского музея, инв. № 1823, в поздней записи, 26 клейм.

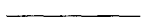
<sup>37</sup> Гос. Русский музей, инв. № 2138.

<sup>38</sup> Во втором Остермановском томе Лицевого свода относящееся к отцу Темир-Аксака сведение о том, что он был «кузнец железный» сопровождается изображением кузницы (л. 971). В житии Сергия миниатюра изображает изготовление свечей, иллюстрируя лишь два слова текста: «свечи скаше» (см.: А. В. Арциховский. Древнерусские миниатюры как исторический источник, стр. 189, 190).



мы с тем, как в старину пекли хлеба, носили воду, как плотники рубили избу, а каменщики выкладывали храмы... Очевидно, действительность начинает предъявлять древнерусской живописи свои права и вместе с тем возбуждает в художнике национальные интересы».<sup>39</sup>

Слова Буслаева вполне могли бы относиться и к иконе 1592 г. Она служит ярким примером проявления в станковой живописи XVI в. этой тенденции, сыгравшей большую роль в процессе накопления в искусстве реалистических черт, элементов жанра и соответствующей, как известно, аналогичным явлениям в литературе XVI в.



<sup>39</sup> Ф. И. Буслаев. Для истории русской живописи XVI века. Исторические очерки русской народной словесности и искусства. т. II. СПб., 1861, стр. 300.