

Т. А. АНАНЬЕВА

Икона с виршами из надгробия царевны Софьи

Рубеж XVII—XVIII вв. характеризуется, как известно, победой светского начала в русской культуре и искусстве, интересом к научному освоению действительности, пришедшему на смену религиозному ее истолкованию, возникновением новых жанров в искусстве и, наконец, полным отрывом творчества ведущих мастеров петровского времени от религии. Однако реалистические устремления в искусстве развивались в борьбе с традиционными приемами изображения. И если даже в области портрета в первой половине XVIII в. сильно сказывалось влияние древнерусского «парсунного» письма, то тем более эта двойственность могла проявиться в произведениях иконописи как наиболее консервативной области искусства.

Именно к такому кругу памятников относится рассматриваемая в данной статье икона, носящая название «Страдания Веры, Надежды, Любви и матери их Софии и история библейской Сусанны».¹

Икона эта обратила на себя внимание интересными особенностями иконографии и стиля, а также надписью на оборотной стороне, обнаруженной автором при ее каталогизации: «Над гробом Софии Алексеевны снизу» (рис. 1). Из надписи явствовало, что икона происходит из надгробия царевны Софьи Алексеевны, сестры Петра I, но непонятным было выражение «над гробом» и вместе с тем «снизу». При осмотре гробницы царевны Софьи в Смоленском соборе б. Новодевичьего монастыря в Москве, где она была погребена, удалось установить, где и как была помещена икона Русского музея. Из описи собора 1860 г. выяснилось, что икона входила в своеобразный иконостас, устроенный над гробницей царевны Софьи, состоявший из 18 икон. Надпись относится, видимо, к XVIII в. и сделана в связи с временным разбором иконостаса. Она фиксирует место иконы в нем и носит, таким образом, чисто деловой характер. При помощи хранителя музея, старшего научного сотрудника Л. С. Ретковской, была составлена схема этого иконостаса, в которой место иконы пришлось на стене над самой гробницей, по сторонам же ее и выше располагались остальные 17 икон.

Царевна Софья была погребена здесь в 1704 г. после 16-летнего пребывания в Новодевичьем монастыре, куда она была заточена Петром в 1689 г. В годы ее правления (1682—1689) Новодевичий монастырь являлся ее загородной резиденцией. В нем велось большое строительство: были построены две надвратные церкви, колокольня, трапезная с церковью, больница, надстроены башни, отремонтированы стены.

¹ Икона хранится в коллекции Гос. Русского музея, инв. № 1755, размер 52 × 153,5 см. Поступила в Русский музей в 1912 г. как дар Николая II.

В Смоленском соборе был возведен новый резной иконостас при участии лучших мастеров Оружейной палаты. В первые годы своего заточения царица Софья пользовалась относительной свободой, имела штат, по-прежнему продолжала величаться «государыней-царевной». С помощью сестер и других лиц она продолжала вести борьбу за престол. В 1698 г. она пыталась использовать стрелецкое восстание для возвращения к власти.

Узнав об этом из показаний стрельцов, Петр приказал насильно постричь Софью в монахини. Ее имя особым указом было исключено из «царского титула» как имя «третьего зорного лица». С этого момента Софью перевели в помещение караульной у Напрудной башни. Здесь она и умерла. Из надписи на надгробной плите видно, что в монашестве ей было присвоено имя Сусанна.

Вот краткая справка, в которой отражена судьба необычайно активной для XVII в. и властной женщины, какой была царица Софья.

Понятно, что после смерти некому было с особой пышностью «оформить» ее гробницу. Видимо, сестры (а все они умерли позднее Софьи) совместно с «сестрами» монастырскими собрали надгробный иконостас. В описании Новодевичьего монастыря И. Ф. Токмакова читаем: «Над гробницами царскими размещены в иконостасах образа разной величины. Иконы эти по большей части были у цариц и царевен походные, комнатные, келейные и выносные».²

Из таких икон и состоял иконостас над гробницей Софьи, но рассматриваемая нами икона несомненно была заказана для

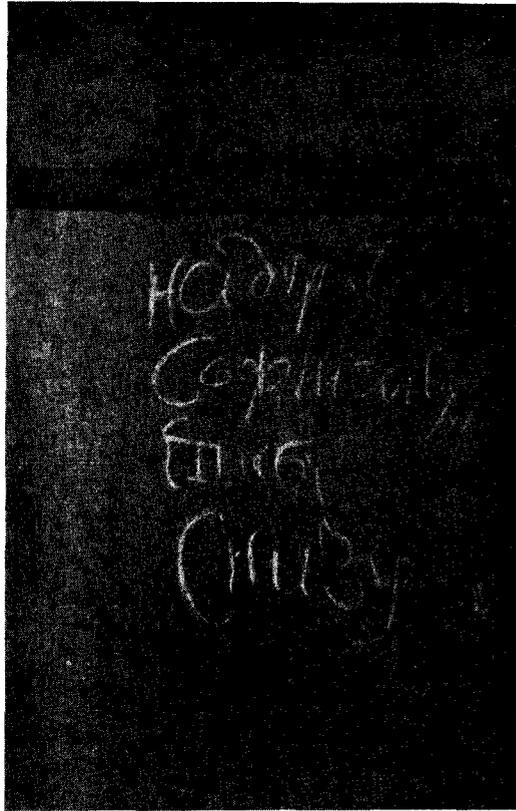


Рис. 1. Надпись на обороте иконы «Страдания Веры, Надежды, Любви и матери их Софии и история библейской Сусанны»: «Над гробом Софии Алексеевны снизу». Начало XVIII в. (Гос. Русский музей, инв. № 1755, 52×153,5 см).

него какому-то пока неизвестному и очень скромному мастеру. Об этом говорят и ее размеры, и содержание, и уровень исполнения.

В соответствии с двумя именами — светским именем Софии и монашеским Сусанна — он изобразил на иконе два житийных цикла «святых жен». От обычного для житийных икон размещения клейм вокруг «средника» с изображением святой художник отказался, что значительно облегчило задачу совмещения «житий» Софии и Сусанны на одной доске.

² И. Ф. Токмаков. Историческое описание Московского Новодевичьего монастыря. М., 1885, стр. 48.

Каждому из них он отдал по равной части доски, разбив левую часть на шесть клейм жития св. Софии с дочерьми, правую — на четыре клейма жития Сусанны.

Ни в Русском музее среди икон и более чем пяти тысяч прорисей, ни в Третьяковской галерее икон с изображением жития этих святых нет. Видимо, они были крайне редки.

Изображая житие Софии и ее дочерей, художник следовал изложению «страданий Веры, Надежды, Любви и Софии», сходному с имеющимся в «Житиях святых с дополнениями из пролога» митрополита Макария, под 17 сентября. Их суть — в мучениях за приверженность к христианству и за отказ от поклонения языческим идолам.

Так, Надежду бросили в котел, но он растопился и опалил окружающих, Любовь колесовали, Вере отсекали голову. София всех троих положила в один гроб, три дня их оплакивала и затем сама умерла.

Клейма левой части, посвященные этому «страданию», исполнены в иконописном стиле (рис. 2). Композиции их уравновешенны, фигуры статичны, «молебные» жесты рук приданы даже воинам, посланным царем, чтобы схватить святых жен. В этих клеймах (верхний ряд) особое внимание уделено художником изображению архитектуры, он проявляет большой интерес к передаче сильных ракурсов и перспективы. Но в изображении «неба» сохранен условный золотой цвет.

В сценах мучений и казни в нижнем ряду, изображенных на пейзажном фоне в виде холмов и гор, использованы схемы таких иконных сюжетов, как «Три отрока в печи огненной» и «Усечение главы Иоанна Предтечи». При этом художник старается внести равновесие в композицию самих клейм, для чего в левом клейме он совмещает два момента — казнь в «конове» (котле, висящем над огнем) и «усечение главы», а в последующих двух изображает подобные моменты порознь. В среднем клейме все симметрично, в клеймах по краям повторы создают определенный ритм и равновесие (рис. 3). Содержание композиций разъясняется текстом «виршей» к каждому клейму. Надпись к первому служит как бы заглавием ко всему циклу:³ «Страдание святых мучениц Веры, Надежды и Любви и матери их Софии». Ко второму клейму дана пояснительная надпись: «Пред царя Дария сих представляют, они ж христиан ся ему являют. Царь же Мартемиде хочет их обольстить и, страдая муками, от Христа отвратить».

Все четыре мученицы, как в первом, так и во втором клейме, изображены стоящими в ряд слева, в первом клейме к ним направляется отряд воинов с почтительно поднятыми в молебном жесте руками (справа), а во втором клейме справа изображен высокий вычурный золотой трон с царем, которому приданы черты русского боярина, как и стоящему рядом с ним (слева).

Начиная с третьего клейма изображаются обещанные царем муки:

Веле царь святую Веру терзати
И сосцев ея на отсечение дерзати.
От язвы тоя млеко и кровь течаше —
Царево безумие то обличаше.
Потом Веру в главу усекоша,
Она же в чертог к богу отидоша.

В этом клейме художник с особым интересом изображает действие: юный воин-палач, изящно изогнувшись, с улыбкой на лице, аккуратно

³ Текст надписей на клеймах передается современным шрифтом. Деление текста на стихи произведено автором.

отсекает длинным ножом со скошенным концом сосцы полуобнаженной мученицы. Все персонажи сохраняют эпическое спокойствие. В трех последующих клеймах все ближе к казнимым дочерям придвигается фи-



Рис. 3. Мучение Любви. Клеймо иконы «Страдания Веры, Надежды, Любви и матери их Софии и история библейской Сусанны». Начало XVIII в. (Гос. Русский музей, инв. № 1755).

гура Софии, а в последнем ее фигура, обращенная влево, как бы замыкает цикл «страданий». К трем последним клеймам относятся вирши:

Той царь и святыю Надежду прельщал,
 Яже и Вере гибель обещал,
 Но та сестру ся Вере нарицаше,
 По муцех и в конов внити желаше.
 И ис конова изшед невреденна,
 Потом во главу усеченна.
 Тако и святая Любовь страдаше,
 Пещь и вержение сверлов прияше.
 Токмо огонь предстоящих обтечаше —

Неверствие царево обличаша.
 По муцех Любовь въ главу усеченна
 Славою вечною в небе оболченна
 Мати ж София телеса чад збираше
 И в куте погребши к богу взираше.
 Потом и сама София отходит,
 В жизнь вечную со дщери входит».

При взгляде на все шесть клейм левой части иконы легко заметить, что верхние клейма объединяет архитектурный фон, одинаковый «по-зем» — пол с ромбической клеткой, сходство в расположении групп, в нижних клеймах также даны сходные фоны — пейзажи с холмами и горками, в расположении фигур — чередование сходных моментов действия. Так изображен первый цикл. Небольшая полоска золотого фона отделяет от него четыре клейма, посвященные второму циклу — житию праведной Сусанны — святой патронессы царицы Софии в монастыре. Если в разобранных клеймах левой части бросаются в глаза привычные иконописные схемы, то клейма правой части исполнены почти без всякой оглядки на иконные прототипы. Она проявляется лишь в «молебных» жестах рук, а в целом каждое клеймо вполне самостоятельная композиция на тему о библейской Сусанне (рис. 4).

История Сусанны входит в так называемую «Книгу пророка Даниила» — одну из библейских книг,⁴ в ней повествуется о жене некоего богатого вавилонянина, красивой и богобоязненной. Во время купания в саду ее подстерегли два старца, являвшиеся судьями. Выждав, когда Сусанна отослала служанок за маслом и мылом и велела закрыть калитку сада, они пытались склонить ее к прелюбодеянию, грозя при этом в случае неповиновения свидетельствовать на суде против нее в том, что с нею был юноша и поэтому она отослала служанок. Сусанна предпочла подвергнуться клевете, но не уступить старцам. Тогда один из них открыл двери сада и стал скликать людей. Домочадцы, по выражению библии, «вскочили» в сад «бокочими дверьми». Клевете поверили. Суд осудил Сусанну на смерть, но когда ее вели на казнь, явился пророк Даниил и сам учинил суд. Установив ложь, он отдал на казнь самих старцев.

В первом клейме изображена купающаяся Сусанна, стоящая по пояс в воде почти черного цвета, прикрываясь и в воде покрывалом, оставляющим нагим незначительную часть фигуры (рис. 5). Нагота ее, так же как и нагота казнимых дочерей Софии, изображена очень робко и аскетично, в ней как бы «просвечивает» скелет — от шеи идет ряд позвонков, неумело и уродливо изображена грудь, несколько мягче и живее — полные руки. Лицу Сусанны художник стремился придать красоту и выражение достоинства. Она смотрит вправо, на двух старцев, крадущихся к ней вдоль весьма своеобразной изгороди, напоминающей частокол из ряда толстых деревянных заостренных столбов с перехватами или свай, забитых в землю на берегу водоема. Не менее интересна роща на другом берегу водоема: купы деревьев как будто светятся в темноте. Но особое внимание уделяет художник «двери сада». Она изображена слева на первом плане, окрашена в ярко-розовый цвет. Художник стремится показать, что она открыта, но не может до конца справиться с этой задачей — нижний угол двери не выходит из-за порога, массивные накладные петли расположены горизонтально и как бы держат дверь. Надпись к клейму гласит:

Бысть Сусанна во оград мыться прииде,
 Два ж старца тако ж тайно вниде,
 Хотяше ю ласканими обольстить,

⁴ Книги пророка Даниила, гл. 13.

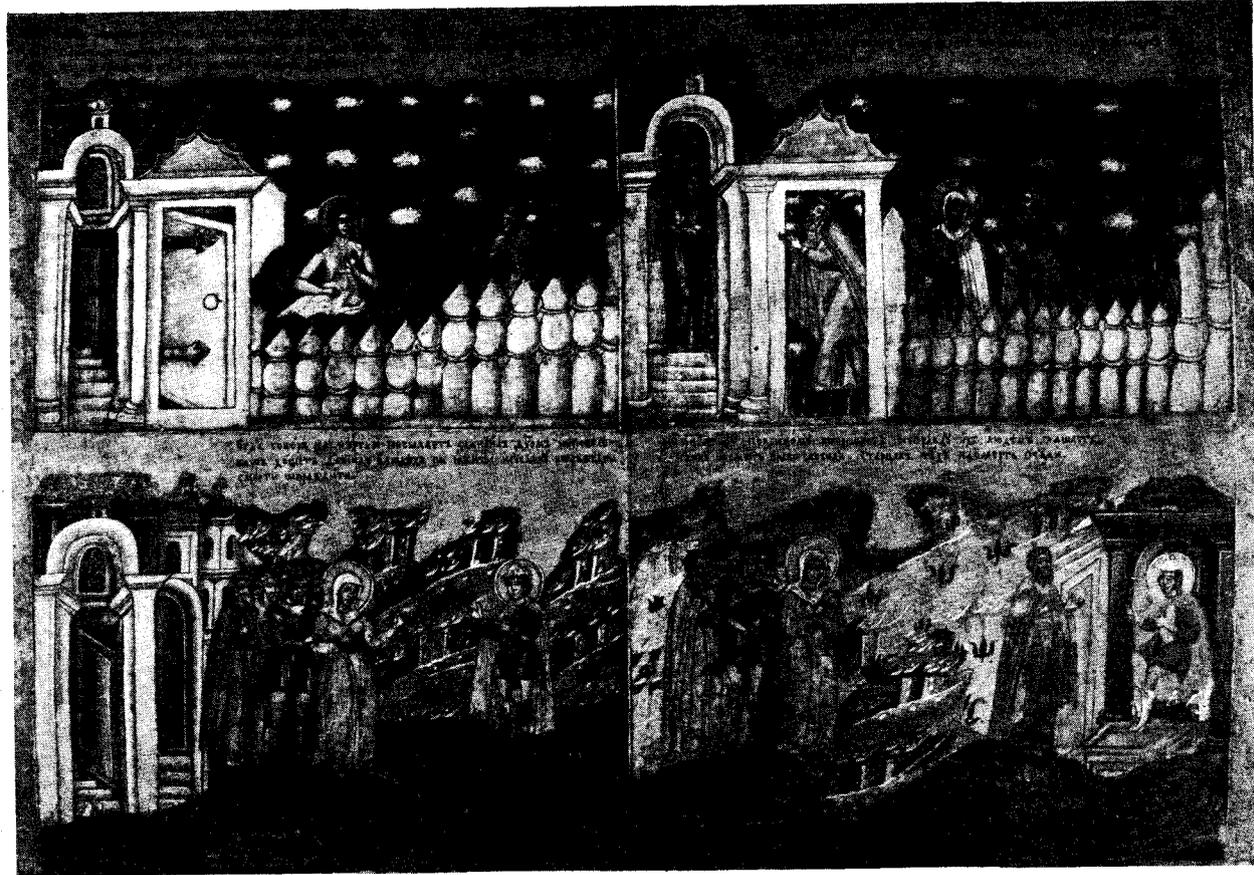
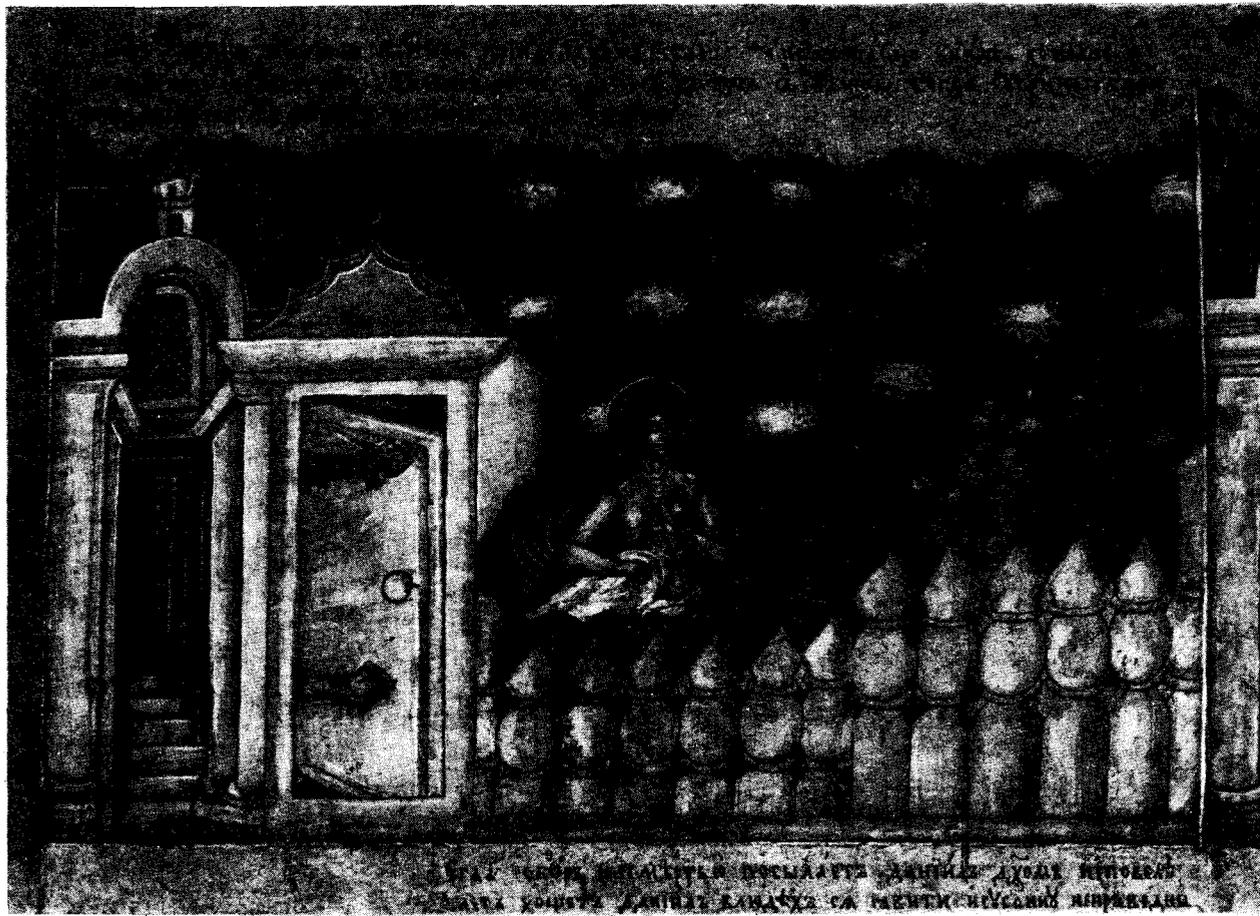


Рис. 4. Сцены из библейской «Истории Сусанны». Правая часть иконы «Страдания Веры, Надежды, Любви и матери их Софии и история библейской Сусанны». Начало XVIII в. (Гос. Русский музей, инв. № 1755).

Рис. 5. Купание Су-
санны. Клеймо иконы
«Страдания Веры, На-
дежды, Любви и ма-
тери их Софии и
история библейской
Сусанны». Начало
XVIII в. (Гос. Рус-
ский музей, инв.
№ 1755).



А не сотворит воли — в смерть осудить.
Тогда Сусанна всяко помышляше,
Та гласом велиим и старцы кричаше.

Прототипом данной сцены могла бы быть гравюра Библии Пискатора, широко использовавшаяся в это время русскими художниками при росписи стен храмов в Москве, Ярославле и других городах. Однако сравнение с гравюрой со всей очевидностью показывает, что автор изучаемой иконы создал вполне самостоятельное изображение сцены. Здесь все свое — и архитектура, и частокол из столбов, и пейзаж, и действующие среди них герои.

В истории русской станковой живописи это едва ли не первое изображение столь распространенного впоследствии сюжета о библейской Сусанне и старцах. В стенных росписях ему предшествует лишь фреска в церкви Ильи Пророка в Ярославле, расписанной в 1681 г. царскими мастерами Гурием Никитиным и Силой Савиным.⁵ Сравнение фрески с гравюрой показывает, что русские мастера сильно переработали оригинал: Сусанна в ней гораздо более целомудренна, одежда закрывает ее торс гораздо больше, на ногах — обувь, жест рук лишен манерного изящества гравюры. Античные черты лиц старцев уступили место русским чертам. Был ли у мастера нашей иконы какой-либо прототип или образец? Судя по исключительной самобытности изображенных сцен, вполне можно допустить, что такого образца не было.

Второе клеймо по обстановке повторяет первое, калитка по-прежнему занимает очень важное место — в ней появилась фигура старца, который стал сзывать людей в сад, к ней Сусанна, уже одетая, идет в сопровождении второго старца. У всех троих традиционные жесты рук, напоминающие о том, что это икона. Сусанну ведут на позорный суд, навстречу из боковых дверей появляются люди.

Надпись над этой сценой:

Старцы Сусанну со отроком слагают,
Неправедне смерть на ню возлагают.
Сусана ж бога в помощь призываше,
Да спасет от смерти невинну прошаше.

И над следующей:

Егда собор на смерть ю посылает,
Даниил духом не повелевает.
Хошет Даниил влюдех ся явити,
И Сусанну неправдны смерти оправдити.

Снова слева палата с полуоткрытой дверью (дверь открыта вовнутрь, и ее перспективное сокращение понято художником снова неверно — она как бы опирается на ступени лестницы!), справа изображены горки, на их фоне слева — толпа, Сусанну держат за руки, как пойманную, справа стоит пророк Даниил. Все фигуры неустойчивые, рисунок очень приближенный, пропорции фигур укороченные, но выразительность их несомненна.

В последнем клейме те же горки, но палата справа как бы замыкает действие; на ее фоне сидит пророк Даниил, перед ним стоит допраши-

⁵ Н. Первухин. Церковь Ильи Пророка в Ярославле. М., 1915, стр. 25.

ваемый старец, слева толпа, но Сусанну уже никто не держит, толпа почтительно отодвинулась вглубь:

Старцев . . .⁶ по единому вопрошает,
Неправду их людем глашает,
Сусанну от смерти право свободи,
Старцев тех на смерть осуди.

Сцены, изображенные в трех последних клеймах, также не имеют ничего общего с гравюрами библии Пискатора, как и сцена купания. Не встречаются подобные сцены и на иконах. Видимо, и они сочинены автором иконы вполне самостоятельно. Ему никак нельзя отказать в умении развить действие, насытить его известным драматизмом, особенно в цикле Сусанны. Этот цикл отличается гораздо большей свободой в передаче событий, чем цикл Софии с дочерьми, где каждое клеймо напоминает традиционные схемы икон и по исполнению более иконописно.

В целом икона отражает возросший интерес к изображению реальной обстановки, к миру вещей, но мы видим, как трудно художнику овладеть им, подчинить его своему мастерству. Незнание законов перспективы приводит к ряду курьезов, как это произошло с изображением открытой двери. И этот мотив присущ не ему одному, а большинству иконописцев конца XVII в. Интерес к перспективе виден и в стремительно уходящих вглубь боковых стенах в двух первых верхних клеймах в первом цикле. Но изображение архитектуры также не отличается правильностью рисунка. Это был очень скромный мастер, по-своему решавший задачи, стоявшие перед русским искусством начала XVIII в. Его трудно заподозрить в приверженности западным оригиналам, из которых в конце XVII—начале XVIII в. в произведении русских художников попадали архитектурные мотивы с правильной передачей перспективы, как например в иконе «Троица» Симона Ушакова,⁷ голландские пейзажи, как это можно видеть на иконах Филатьева и Уланова или на иконе Русского музея «Крещение внуха царицы Эфиопской апостолом Филиппом».⁸ Эти заимствования были одной из форм проявления реалистических исканий в русском искусстве переходного периода.

В рассматриваемой нами иконе приближение к реалистической, светской трактовке библейских сцен произошло на основе народных национальных представлений и вкусов. Они проявились и в русских типах лиц, и в характере обстановки действия, особенно в сценах купания Сусанны и смежной с нею, где все дано «на русский лад». Подобно этому изображались библейские сцены и в ярославских росписях конца XVII в. и в более ранних росписях церкви Троицы в Никитниках,⁹ где такая сцена, как «Пир в Кане Галилейской» напоминает чинную русскую свадьбу, а в сцене «Пира у Ирода» Соломея пляшет «русскую» с платочком в руке.

Своей самобытностью памятник особенно ценен.

Большое своеобразие придают иконе и «вирши». Они отличаются от стихотворного перевода латинского текста библии Пискатора, сделан-

⁶ Слово утрачено.

⁷ И. Сычев. Новое произведение Симона Ушакова в Государственном Русском Музее. — В кн.: Материалы по русскому искусству. Л., 1928, стр. 99.

⁸ М. К. Каргер. Из истории западных влияний в древнерусской живописи. — В кн.: Материалы по русскому искусству, стр. 66—77.

⁹ Е. С. Овчинникова. Стенопись церкви Троицы в Никитниках в Москве середины XVII в. — Труды Гос. Исторического Музея, М., 1947, стр. 147—166; Б. В. Михайловский и Б. И. Пуришев. Очерки истории древнерусской монументальной живописи. М.—Л., 1941, табл. XII.

ного в 1679 г. монахом Мардарием Хониковым,¹⁰ хотя вирши последнего написаны также одиннадцатисложными силлабическими стихами. Известно, что стихи М. Хоникова помещались и на стеновых росписях, и на иконах, писанных для Новодевичьего монастыря. Сейчас трудно сказать, кто был автором виршей на иконе из надгробья царевны Софьи. Интересно отметить, что по сравнению с витиеватыми, полными сложных сравнений виршами, какие писал высокообразованный поэт Симеон Полоцкий, они отличаются простотой языка и понятностью. Последнее согласуется и со стилем самой иконы. Более сходны они с виршами, какие писал для икон Корион Истомин, однако его авторство может быть лишь предположено.

Важно то, что в отношении связи с литературой икона Русского музея является характерным памятником своей эпохи — рубежа XVII—XVIII вв., точнее можно сказать, что она была создана в первое десятилетие XVIII в. И хотя мастерство, с которым она написана, весьма скромно, своей самобытностью, выразительностью и своеобразным решением назревших задач искусства она представляет не только исторический, но и художественный интерес.

¹⁰ А. И. Успенский. Царские иконописцы и живописцы XVII в. М., 1913, Приложение, стр. 26, строфы 260—267.



Рис. 2. Цикл жития Софии с дочерьми. Левая часть иконы «Страдания Веры, Надежды, Любви и матери их Софии и история библейской Сусанны». Начало XVIII в. (Гос. Русский музей, инв. № 1755).