

М. В. АЛПАТОВ

## Гибель Святополка в легенде и в иконописи

Среди древнерусских фресок, икон и миниатюр многие представляют собою иллюстрации литературных произведений, и потому для их понимания и истолкования необходимо тщательное их сравнение с соответствующими текстами. Изучение иконографии Жития Бориса и Глеба до сих пор заключалось главным образом в поисках литературных прототипов. Сравнивая миниатюры так называемого Сильвестровского Жития Бориса и Глеба (Архив культуры и быта, Москва) с житийными текстами и с Повестью временных лет, Д. В. Айналов пришел к выводу, что эти миниатюры XIV в. восходят к прототипам XII в.<sup>1</sup> Недаром в них представлены червлёные щиты русских воинов, как в «Слове о полку Игореве». Э. С. Смирнова продолжила наблюдения Д. В. Айналова. Обнаружив близость житийных клейм иконы Бориса и Глеба XIV в. из Коломны (Государственная Третьяковская галерея)<sup>2</sup> с миниатюрами Сильвестровского жития, она установила, что три последних клейма иконы в большей степени соответствуют тексту Сказания о святых мучениках Борисе и Глебе Иакова, чем Чтению о святых мучениках Борисе и Глебе Нестора, где эти эпизоды переданы более лаконично.<sup>3</sup>

В задачу этой статьи не входит исследование иконографических переводов Жития Бориса и Глеба в древнерусской миниатюре и иконописи и их литературных источников. В ней будут рассмотрены только изображения в древнерусской иконописи последнего эпизода Жития Бориса и Глеба — гибели Святополка. Эпизод этот представляет особый интерес, его иконография проливает свет на то, каким образом древнерусские мастера относились к литературным источникам и каким образом они участвовали в создании легенды.

Икона Бориса, Владимира и Глеба с житием (Государственная Третьяковская галерея), в которой особенно выразительно и ярко представлен конец Святополка, происходит из собрания Филадельфополя. Видимо, этот известный знаток древнерусской живописи получил ее для Румянцевского музея из церкви Иоанна Лествичника в московском Кремле.<sup>4</sup> Икону эту принято относить к первой четверти XVI в., но более вероятно, что она возникла в самом начале этого века. Во всяком случае по своему харак-

<sup>1</sup> Д. В. Айналов. Очерки и заметки по истории древнерусского искусства. — ИОРЯС, т. XV, 1910, кн. 3.

<sup>2</sup> В. И. Антонова и Н. Е. Мнева. Каталог древнерусской живописи Третьяковской галереи, т. 1. М., 1963, стр. 244.

<sup>3</sup> Э. С. Смирнова. Отражение литературных произведений о Борисе и Глебе в древнерусской станковой живописи. — ТОДРА, т. XV, М.—Л., 1958, стр. 313.

<sup>4</sup> В. И. Антонова и Н. Е. Мнева. Каталог древнерусской живописи Третьяковской галереи, т. II. М., 1964, стр. 60.

теру она ближе к стилю Дионисия и мастера иконы «Апокалипсис», чем к тому, что стало возникать в московской и новгородской иконописи на протяжении последующих десятилетий. Иконография большинства житийных клейм этой иконы в основном примыкает к более древней традиции, о которой можно составить себе представление по иконе XIV в. из Коломны. Второе клеймо кремлевской иконы с изображением погребения Владимира почти совпадает с миниатюрой на ту же тему в рукописи начала XVI в. из собрания Н. П. Лихачева, но икона отличается от миниатюры более высоким уровнем живописного мастерства.<sup>5</sup>

Центральное место в среднике кремлевской иконы занимает фигура Владимира, по обычаю того времени представленного в царской короне.<sup>6</sup> По бокам от него Борис и Глеб — это не столько воины — защитники Русской земли, сколько покорные сыновья своего отца, великого князя. На них длинные одежды до пят, мечи в их руках почти незаметны.<sup>7</sup> Во всем этом угадывается великокняжеская царская тенденция, характерная для Москвы начала XVI в. Впрочем, тенденцией этой далеко не исчерпывается идейный смысл этого образа и особенно житийных клейм. Хотя в них повторяются традиционные иконографические типы, они подвергнуты глубокой переоценке. Сцены княжеских междоусобий, кровавые расправы Святополка со своими братьями в иконе представлены, но не так обнаженно, как в более ранних житийных циклах. На жестокую правду о мученической судьбе обоих братьев как бы накинута покров поэтического вымысла. К повествованию о том, что происходило, примешиваются элементы сопереживания, поучения и похвалы. Эти общие черты кремлевской иконы помогают подойти к истолкованию последнего клейма, посвященного бесславному концу Святополка Окаянного (рис. 1).

Личность и судьба Святополка, видимо, издавна занимала и волновала умы. Мученики принесли себя в жертву, в их почитании народ выражал свое недовольство княжескими междоусобиями. Но проклятье, которое заслужил братоубийца, — это была для него недостаточная кара. Существовала потребность в том, чтобы высшая справедливость совершила суд над ним еще на земле.

В тексте «Сказания» несколько туманно рассказывается о том, как после своего поражения Святополк побежал в Ляхскую землю, гоним божьим гневом, как в пустыне «между чехы и ляхы» он окончил свою жизнь, принял возмездие от господя, а по смерти «муку вечную», лишился не только княжения, но жизни и царства небесного и огню был предан. Заканчивается отрывок словами: «И есть могила его и до сего дня, исходит из нея смрад злый на показание человеком».<sup>8</sup> В Чтении Нестора передается о том, как он убежал в чужие страны и там окончил свою жизнь. «Многие же говорят, что видели его во мраке, как законопреступника Юлиана».<sup>9</sup> В летописи сказано более лаконично: «Святополк побеже в Ляхи, и тамо пропаде в пропасть».<sup>10</sup>

<sup>5</sup> Н. П. Лихачев. Житие Бориса и Глеба. Изд. ОЛДП, СПб., 1907.

<sup>6</sup> А. Грищенко. Русская икона как искусство живописи. М., 1917, стр. 158.

<sup>7</sup> В. Н. Лазарев. Новый памятник станковой живописи XII в. и образ Георгия-воина в византийском и древнерусском искусстве. — «Византийский временник», т. VI, М., 1953, стр. 190; Д. С. Лихачев. Человек в литературе древней Руси. М.—Л., 1958, стр. 38.

<sup>8</sup> С. А. Бугославский. Памятки XI—XVIII вв. про князев Бориса та Глеба. (Розвідка та тексти). У Кнівi, 1928, стр. 14.

<sup>9</sup> Там же, стр. 194.

<sup>10</sup> См. ПЛ под 6523 г.: Псковские летописи, вып. 1. Подготовил к печати А. Насонов. М.—Л., 1941, стр. 9.

Видимо, судьба братоубийцы настолько занимала воображение людей, что на это должны были откликнуться и живописцы. В фреске «Страшный суд» Снетогорского монастыря близ Пскова Святополк отправлен на вечные муки в пучины ада.<sup>11</sup> В иконе из Коломны все нижние клейма посвящены ему: представлено, как он наставляет убийцу Бориса, как он сражается с Ярославом, как его, больного, везут на носилках и, наконец, как он падает в бездны ада (рис. 2). То, что сказано в летописи словами «пропаде в пропасть», в иконе лаконично и выразительно переведено на язык зрительных образов. Словно уже овеянная мраком преисподней, темная фигура Святополка в странном костюме восточного типа представлена падающей вниз головой на фоне черной пропасти. Что касается живописных прототипов, которые могли вдохновить мастера из Коломны, то ими могли служить в иконах и фресках XIV в. фигуры апостолов, упавших в испуге у подножия горы Фавор.<sup>12</sup> Впрочем, Святополк только по внешнему виду похож на упавшего апостола, этому сходству не придается особого значения.

Что касается кремлевской иконы, то ее мастер, видимо, отталкивался от перевода, известного нам по иконе из Коломны. В этом нет ничего удивительного: и в других житийных иконах конца XV—начала XVI в. есть много общего с житийными иконами XIV в. Вместе с тем в кремлевской иконе появилось нечто новое, при этом это новое вряд ли объясняется тем, что ее автор следовал какому-либо литературному источнику. Очевидно, мы имеем дело с самостоятельным творчеством древнерусского мастера. Правда, и в этом новом изводе кое-что восходит к древней традиции, но она творчески перетолкована.

Это касается прежде всего фигуры всадника рядом с падающим Святополком. В иконе из Коломны всадник находится тоже слева от падающего Святополка, но в соседнем клейме. Всадники везут носилки с сидящим на них больным Святополком. Это же представлено и на миниатюре Жития из собрания Н. П. Лихачева. То новое, что нашло себе место в последнем клейме кремлевской иконы, можно определить как слияние двух смежных клейм. Но это слияние произошло не механически, оно включает в себе новый смысл. Наверху еще видны носилки, на которых везли больного Святополка, а рядом с его упавшей с носилок фигурой стоит всадник, видимо, один из тех, что держали носилки на плечах. Но теперь он слегка наклонил голову, не то для того, чтобы разглядеть, как Святополк стремительно падает в бездну, не то в знак покорности воле всевышнего. Но в основном его роль — это роль свидетеля кары небесной. В некоторой степени можно считать, что его присутствие подкрепляется словами Сказания о том, что «смерд зол» исходит от могилы Святополка «на показание человеком», а также словами Чтения: «многие говорят, что видели его во мраке». Но это не значит, что мастер кремлевской иконы всего лишь иллюстрировал эти тексты.

Что касается фигуры, падающей вслед за Святополком, то точное значение ее определить труднее. Можно только высказать догадку, что представлен слуга Святополка, один из подосланных им убийц, но в текстах не говорится о том, что вместе со Святополком погибли другие люди. Этой фигуре может быть дано еще другое объяснение. Почти везде, где в иконе из Коломны дается только одна фигура, в кремлевской имеется их несколько (например, погребение Владимира, убиение Бориса, его молитва

<sup>11</sup> В. Н. Лазарев. Снетогорские росписи. — Сообщения Института истории искусств, вып. 8, М., 1957, стр. 106.

<sup>12</sup> В. Н. Лазарев. Феофан Грек и его школа. М., 1961, табл. 45а.

перед смертью и т. п.). Другими словами, все, что происходит в кремлевской иконе, приобретает массовый характер, вовлекает в действие большой круг людей. Теперь уже недостаточно наказания одного Святополка, его судьбу должны разделять его сообщники (одна фигура — это «часть вместо целого»).

В последнем клейме кремлевской иконы заслуживает внимания еще ярко-красная подушка на носилках, с которых падает в бездну Святополк. Точно такая же красная подушка имеется в среднем клейме нижнего ряда, в котором представлено, как на носилках больного Мстислава Черниговского несут к месту погребения Бориса в надежде на исцеление. С точки зрения повествования эта дважды повторенная подушка только сбивает с толка. Можно подумать, что в обоих случаях это одни и те же носилки и что несут на них с поля боя не больного Мстислава, а больного Святополка. Если бы художник хотел избежать двусмысленности, он должен был бы изобразить носилки в разных клеймах по-разному. Но, по-видимому, здесь вступил в силу еще другой момент. Постоянство признаков определенного предмета — нечто вроде постоянных эпитетов в эпосе.

С другой стороны, имеет определенное значение и ритмическая повторность мотивов и форм. В отличие от иконы из Коломны в кремлевской иконе, особенно в ее нижних клеймах, много повторов и симметрических соответствий. В крайнем клейме слева вырисовывается силуэт белого коня, ему соответствует темный силуэт коня в последнем клейме справа. Фигура Мстислава Черниговского на носилках находится в самой середине нижней полосы клейм и, видимо, не случайно приходится прямо под ногами его отца Владимира. Повторность белых носилок с красной подушкой своим ритмом содействует объединению клейм, которое можно заметить уже в иконах Дионисия. Сливаясь воедино, они создают впечатление сплошного фриза. Ритмические повторы в иконе играют примерно такую же роль, что лишние слоги, которые при исполнении стихов прибавляются к строкам ради сохранения стихотворной меры.

Это объяснение особенностей кремлевской иконы может вызвать сомнения. Ведь древнерусский иконописец был в известной степени историческим живописцем, он верил в достоверность своего изобразительного рассказа. Не грешим ли мы в истолковании древнерусских икон модернизацией, придавая значение формальным моментам, — ритму и симметрии? На это нужно ответить: нет, не грешим! Модернизацией было бы отрицать право древнерусского мастера поэтически преобразовать действительность. Ошибочным является представление, будто иконописцы были всегда всего лишь исполнительными иллюстраторами текстов. Искажением истины является еще до сих пор распространенный взгляд, будто иконописцы как незатейливые ремесленники заботились лишь о точном воспроизведении подлинников.

Заслуживают внимания еще другие особенности изображений гибели Святополка. В иконе из Коломны его фигура занимает почти все поле клейма. Она представлена на фоне обширного черного оскала пещеры в высокой, заостренной верху горе. В кремлевской иконе черный пролет виднеется на фоне гор, но находится на земле в правом нижнем краю клейма. Это местоположение его не случайно. В иконах Страшного суда именно здесь, слева от Вседержителя, находятся бездны ада с его владыкой Сатаной. Этот распорядок обычно сохраняется и в изображениях на другие темы — «Притчи о неимущем одеяния брачна» на фреске Ферапонтова монастыря, в иконе «Видение Иоанна Лествичника» (Государственный Русский музей) и т. п.

В иконе из Коломны представлена падающая фигура Святополка. В кремлевской иконе представлено само падение его, показано, как он свалился с носилок, как летит вниз и приближается к нижнему краю клейма. По контрасту с падением Святополка всадник высоко сидит на своем коне. Он выглядит выше, чем он есть, так как его осеняет легкая, заостренная кверху горка. Наоборот, Святополк кажется находящимся ниже, чем он находится, так как под ним чернеет оскал адской бездны и увлекает его. Благодаря контрасту в этой сцене больше движения, действия, жизни.

Как можно определить различие между двумя изображениями гибели Святополка? В иконе из Коломны утверждается всего лишь факт гибели Святополка в раскрывшейся пасти земли: «пропаде в пропасть» — и больше ничего. В кремлевской иконе изображение имеет несколько значений. Помимо того, что и в ней представлено, как его поглощают бездны ада, мы видим еще, что это происходит «на миру», при свидетеле. Кроме того, падение его влечет за собой других грешников, этим усиливается его назидательный смысл. В иконе из Коломны огромная пещера, как черная брешь, разрывает живописную, красочную ткань всей иконы (это прорыв в иной мир, как при появлении статуи Командора). Наоборот, в кремлевской иконе изображение гибели Святополка не вырывается из всего цикла, но составляет часть того красочного венка, который обрамляет средник. В иконе из Коломны гибель Святополка — это сильный, цельный образ, суровый, мрачный по краскам. К тому же и фигура падающего одеревенела, в ней незаметны признаки жизни. Наоборот, в кремлевской иконе падающий Святополк делает руками широкий жест отчаяния. Окаянный — оплакиваемый находит себе некоторую аналогию в фигуре юноши в соседнем клейме, который воздевает руки над гробницей Бориса, как плакальщицы над телом мертвого Христа. Даже в момент гибели злодей жизнь сохраняет свою красочность, красоту и гармоничность, и потому назидательная сцена не только вызывает ужас, но и может служить предметом художественного созерцания.

Своеобразие кремлевской иконы особенно очевидно при сравнении ее с более поздними памятниками на сходные темы, в частности с известной иконой XVI в. «Видение Иоанна Лествичника». Иоанн стоит в ней на высоком помосте как свидетель того, как грешники-монахи падают с лестницы жизни в черные бездны ада, где пирует Сатана. Но эта икона не столько поучительна, сколько занимательна, и создана не столько для художественного созерцания, сколько для разглядывания. В ней много красочных подробностей, но по духу это нечто совсем иное, чем последнее клеймо кремлевской иконы. Еще в большей степени от нее отличается изображение гибели Святополка в иконе Жития Бориса и Глеба конца XVI в. (Государственная Третьяковская галерея).<sup>13</sup> Гибель Святополка представлена в ней как настоящая мелодрама. Вдали Святополка несут на носилках, ниже он стоит, окруженный своими приближенными. На первом плане видно, как Святополк после поражения спасается бегством, между тем тут же рядом из черного провала он протягивает руку, видимо, в последний момент, прежде чем исчезнуть во мраке бездны. Почти театральный эффект с фигурой актера, проваливающегося сквозь пол сцены.

<sup>13</sup> И. Э. Грабарь. История русского искусства, т. VI. М., 1914, стр. 336; В. И. Антонова и Н. Е. Мневa. Каталог древнерусской живописи Третьяковской галереи, т. II, стр. 125—126.

Существенно в кремлевской иконе не только то, что в ней происходит, но и то, как понимается живописный образ. Для того чтобы подойти к этому, нужно обратить внимание еще на одну особенность ее последнего клейма. Святополк падает с носилок, но самые носилки как бы повисли в воздухе, они существуют как «вещь в себе». Конь переступает ногами, но не двигается вперед (ведь перед ним пропасть) — он тоже существует как «вещь в себе». В связи с этим и падающий Святополк как бы навеки застыл в пространстве. Все предметы не только участники определенного действия, но и приобретают значение символов. Юноша — это тот, кто «воссел» на коня, — привычное выражение древнерусских летописей. Святополк — это тот, кто «впадает в грех». Юноша на коне — это подобие доблестного, изящного Георгия Победоносца, ему противопоставлен его антипод, человек, опрокинутый вверх ногами, утративший человеческий облик, уподобленный четвероногому. Юноша на гнедом коне выделяется темным силуэтом на фоне светлой горы, падающий — наоборот, светлым силуэтом на черном фоне бездны. Во всем представленном сквозь частное проглядывает общее. Притча превращается в сентенцию, изображение — в геральдический знак, наказание злодея — в вечное проклятие всякому преступнику. Сила этого образа в том, что он стоит как бы на грани двух значений, двух миров, ни одно не уничтожает другого, отсюда его многогранность и глубокомыслие.

Если говорить о стиле иконописного повествования в иконе из Коломны, то наиболее близкие к нему аналогии можно найти в древнейших так называемых «кратких житиях» — лаконичных, лапидарных, лишенных каких-либо украшений.<sup>14</sup> Что касается стиля кремлевской иконы, то он более украшенный, цветистый, но его нельзя отождествлять со стилем житий Епифания и Пахомия и тем более с высокопарной и пустой риторикой Степенной книги.<sup>15</sup> В кремлевской иконе есть элементы повествования, назидания и похвалы, но вся ее философская глубина рождается из того, что мы непосредственно видим в ней, из ее несравненных живописных достоинств, из гармонии силуэтов и красок. В этом отношении структура этого образа находит себе ближайшие аналогии только среди шедевров греческой классики и итальянского Ренессанса. Разумеется, в понимании образа создатель кремлевской иконы Бориса, Владимира и Глеба больше всего обязан традициям, за сто лет до него заложенным Андреем Рублевым в его «Троице».

---

<sup>14</sup> В. О. Ключевский. Древнерусские жития святых как исторический источник. М., 1871.

<sup>15</sup> Д. С. Лихачев. Человек в литературе Древней Руси. М.—Л., 1958, стр. 109.



Рис. 1. Гибель Святополка. Клеймо иконы Бориса, Владимира и Глеба с житием. Начало XVI в. (Гос. Третьяковская галерея, № 14247, № 410 по каталогу).

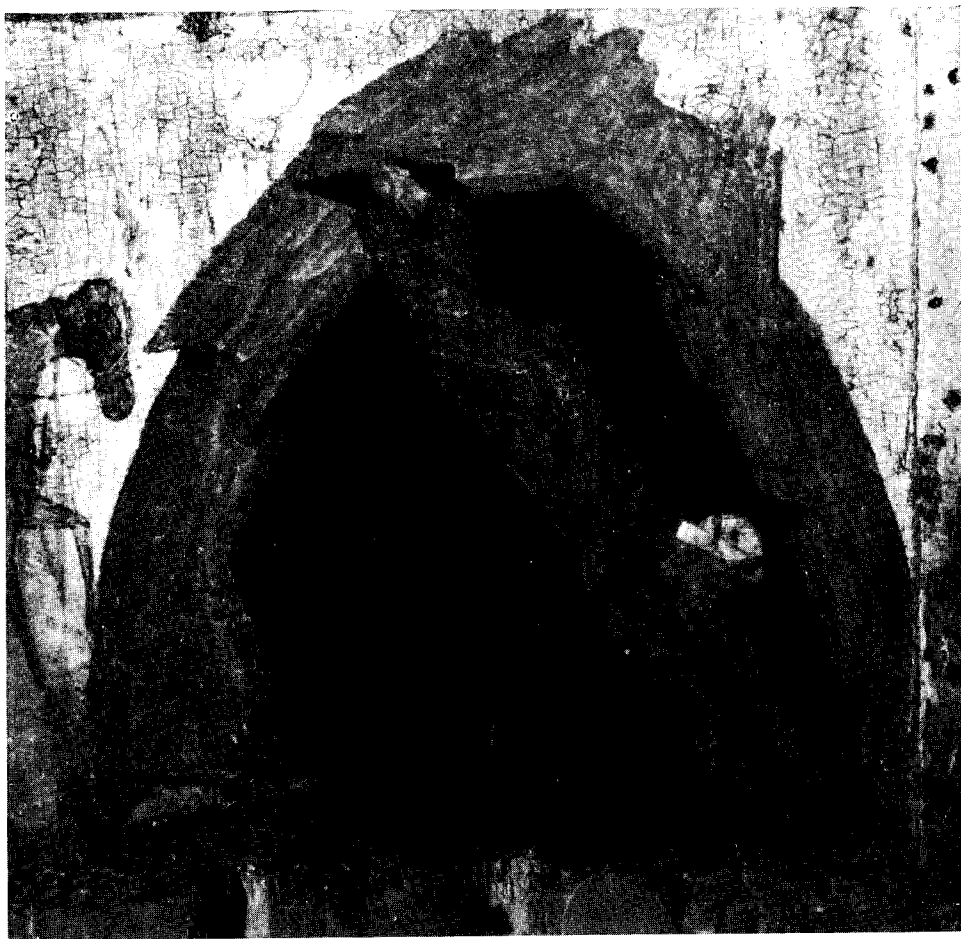


Рис. 2. Гибель Святополка. Клеймо иконы Бориса и Глеба с житием из Коломны. XIV в. (Гос. Третьяковская галерея, № 28757, № 209 по каталогу).