

Е. С. СИЗОВ

Русские исторические деятели в росписях Архангельского собора и памятники письменности XVI в.

Среди главнейших памятников монументальной живописи Московской Руси заметное место занимают стенные росписи Архангельского собора Кремля. Дошедшая до нас сюжетная схема фресок относится к XVI в. Позднейшие переделки стенописи не принесли существенных перемен в ее начальное содержание и идейно-художественный замысел.¹

Одна из важнейших особенностей этой живописи заключается в том, что наряду с соблюдением канонов в подборе и размещении настенных изображений здесь значительное место было отведено композициям отнюдь не традиционным, а ряд обычных картин получил необычное расположение. Например, изображения исторических лиц, большой группой вошедшие в схему росписей Архангельского собора, заметно поколебали привычные устои живописного оформления храмов XVI в. Среди фигур святых и преподобных, включенных в стенопись памятника, большое место занимают так называемые новые русские чудотворцы, которые были канонизированы при Иване Грозном. Своеобразны композиции в дьяконнике и фреска, исполненная снаружи здания в лоджии, где рядом с житием князя Владимира представлено в сокращенном варианте изображение Страшного суда. Причем в дьяконнике этой теме отведено неожиданное место: на восточной (абсидной) стене. Наиболее развернуто тема Страшного суда раскрыта на западной стене здания. Но эти сцены изображены не в центре стены, как было принято, а перенесены в северный неф. Иконографическая схема архангельских росписей имеет и другие, не менее существенные отличия, но настоящее сообщение не преследует цель дать всестороннее объяснение всем ее особенностям. Автор лишь предполагает обнаружить идейные истоки только некоторых нововведений в живописи собора и по возможности выявить их литературную основу.

После реставрации стенописи Архангельского собора в 1953—1955 гг. специалистами было высказано мнение, что в основе замысла росписей памятника лежит идея прославления русской государственности.² Было

¹ И. Забелин. Материалы для истории русской иконописи. — ВОИДР, кн. VII, 1850, стр. 20; А. Успенский. Царские иконописцы и живописцы XVII в., т. III. М., 1914, стр. 114; В. Н. Крылова. Отчет о реставрации стенописи Архангельского собора Московского Кремля, выполненной в 1953—1955 годах. М., 1962 (далее: В. Н. Крылова), стр. 147 (рукопись хранится в научном архиве государственных музеев Московского Кремля); Древнерусское искусство, XVII в., М., 1964, стр. 139, 141, 142, 144, 160—161.

² И. Е. Данилова, Н. Е. Мнева. Живопись XVII в. — В кн.: История русского искусства, т. IV, М., 1959, стр. 362, 363.

обращено внимание на несомненные связи изучаемой живописи с произведениями древнерусской литературы. При этом указывалось на возможное отражение в стенописи политических идей, действительных событий русской истории (и в их числе героических), а также на нравоучительный характер росписей.³ Однако исследователи ограничились в основном общими замечаниями.

Изучение живописи собора показывает, что росписи, наделенные чертами литературного назидания, выражают не только общие и отвлеченные понятия. Идея, которые достаточно ясно раскрываются в некоторых разделах стенописи, были почерпнуты из определенного круга памятников письменности XVI в., что в свою очередь приближает эти произведения изобразительного искусства к конкретной исторической обстановке.

Как известно, одна из вероятных датировок изучаемых росписей определяется двумя годами — 1564—1565.⁴ В таком случае следует считать, что появление архангельской фрески в дошедшей до нас «редакции» относится к самому началу Опричнины, т. е. совпадает с поворотным моментом в политике Ивана IV, направленной на укрепление централизованного государства и единовластия. Не противоречит ли такая датировка стенописи собора тому подбору композиций, которые рассматриваются нами как новое явление в русской живописи XVI в.? Нет, напротив, разделы росписей, вновь введенные тогда в традиционную живописную схему, своим содержанием тесно связаны с основными идейно-политическими принципами, которые были выработаны к середине 60-х годов XVI в. Иваном Грозным вкупе с высшей церковной властью и нашли отражение в официальных документах, агиографии, исторических сборниках, публицистике.

Большое своеобразие в роспись собора вносят условные портреты русских князей, ближе всего расположенные к зрителю. Они вереницей проходят вдоль первого яруса стен и свободно, в кажущемся беспорядке размещены на крещатых столпах — опорах здания. В росписи вошло более шестидесяти княжеских фигур. Некоторые исторические лица изображены дважды (повторены в наружных фресках храма). Уникальную галерею портретов хронологически открывают образы Ольги и Владимира Святославича, а завершает фигура князя Юрия, младшего брата Ивана IV. Распределение в ней представителей династии Рюриковичей по историческим этапам неравномерно. Меньшую группу составляют портреты князей Киевского периода, среднюю — представители Владимиро-Суздальской Руси, и больше половины портретов относится к последнему, московскому, времени. Архангельский собор был усыпальницей московских великих и удельных князей начиная с XIV в. Отсюда и происходит такое своеобразие в его живописном оформлении. Однако значение этих особенностей росписей заходит далеко за пределы мемориальности. Вошедшая в стенопись большая портретная группа значительно обогатила стенное письмо. Сами по себе портреты в храмовых росписях XVI в. не представляют собой явление исключительное. Хорошо известны изобра-

³ Д. Сухов, В. Крылова. Реставрация стенописи Архангельского собора. — Архитектура и строительство Москвы, 1955, № 7, стр. 31; В. Н. Крылова, стр. 77, 294—295; Ю. Н. Дмитриев. Стенопись Архангельского собора Московского Кремля. — В кн.: Древнерусское искусство, XVII в., стр. 142.

⁴ Е. С. Сизов. Датировка росписей Архангельского собора Московского Кремля и историческая основа некоторых ее сюжетов. — В кн.: Древнерусское искусство, XVII в. (далее: Е. С. Сизов. Датировка росписей), стр. 174. Не исключена возможность, что роспись исполнили только за один год — 1564 или 1565.

жения Ивана Грозного в Свяжском Успенском соборе и избранных русских князей в Благовещенском соборе Московского Кремля.⁵ Тем не менее портреты исторических лиц, широким и мощным потоком влившиеся в живописную схему Архангельского собора, в значительной степени изменили традиционное оформление церковного интерьера и привнесли с собой в древнее искусство новое содержание.

Известно, что идея исторически сложившейся московской монархии, официально освященной церковью, с наибольшей полнотой была выражена в «Книге степенной царского родословия». История Руси показана в ней как древо царствующего дома. Жизнеописание князей носит житийный характер. Предыстория Руси начата с княгини Ольги, начало православной Руси — от Владимира. Завершается рассказ описанием событий времени Ивана IV.⁶ Этот исторический сборник, как известно, составлен в 1563—1564 гг. Живопись собора, исполненная почти одновременно с ним, представляет собой ту же самую своеобразную историю в лицах, которая охватывает одинаковый со «Степенной книгой» исторический период, причем все предки и родичи Ивана IV показаны с нимбами, как святые. И здесь русская история начата с изображения «благодарной» Ольги, этой «предотечи русския к богу», как называл ее царь Иван.⁷ Ее образ, как один из основных, написан на видном месте: в центральной части зала, во втором (снизу) ярусе северо-западного столпа. Визави, на северо-восточном столпе, почти прямо напротив главного входа, представлен князь Владимир Святославич — одна из первых фигур, которые возникают перед взором входящего в здание. Рядом с ним, на соседних гранях столпа, Борис и Глеб. Таким образом, начало Руси здесь олицетворяют те же исторические лица, что и в «Степенной книге». Этот же замысел раскрывается в росписях лоджии (фреска на западной паперти). Хотя недостаточная изученность материала пока не позволяет с полной уверенностью утверждать, что эти сохранившиеся от XVI в. росписи появились одновременно с живописью интерьера, но, безусловно, их объединяет единство идейного содержания.⁸ При входе в здание на стенах лоджии справа и слева представлены в рост те же персоны: Ольга, Владимир, Борис и Глеб.⁹ При этом мысль, связывающая возникновение православной Руси прежде всего с именем Владимира, здесь высказана еще более убедительно. На стенах лоджии в шести композициях иллюстрирован полубогатый рассказ о крещении Руси, начиная с приема князем посланцев различных религий. Характерно, что в сюжетную подборку включен и такой, откровенно житийный элемент легенды,

⁵ M. Karger. Les portraits des fondateurs dans les peintures murales de Svijažsk. — L'art byzantin chez les slaves, p. I, Paris, 1932, p. 148; Н. Е. Мневa. Московская живопись XVI в. — В кн.: История русского искусства, т. III. М., 1955, стр. 552, 563.

⁶ ПСРЛ, т. XXI, ч. 1, СПб., 1908, стр. 6. Характерен заголовок перед жизнеописанием княгини Ольги: «Житие святыя блаженныя и равноапостольныя и в премудрости пресловущия великия княгини Ольги, нареченныя во святом крещении Елены, иже бысть предтеча русскаго рода в благочестие к богу».

⁷ Стоглав. Казань, 1862, стр. 28. См. также предыдущее прим.

⁸ Фреску в лоджии исследователи уверенно относят к XVI в. См.: Ю. Н. Дмитриев. Стенопись Архангельского собора..., стр. 142, 157, а также редакционное примечание на стр. 155; О. И. Подобедова. Миниатюры русских исторических рукописей. М., 1965, стр. 136.

⁹ Изображения князей в лоджии сохранились фрагментарно. Определение персонажей дается в результате сопоставления фрагментов древней живописи, раскрытых советскими реставраторами, с описанием лоджии, сделанным Н. Д. Извековым, когда живопись еще находилась под поздними записями. См.: Н. Д. Извеков. Московский придворный Архангельский собор. Сергиев Посад, 1916, стр. 80.

как чудо о слепоте и прозрении Владимира, кстаги, в «Степенной книге» наиболее пространно изложенное в сравнении с древними житиями.¹⁰

Видимо, и вторая часть росписей лоджии — Страшный суд — связана здесь с раскрытием главной темы — крещением Руси. Летописи, включая «Степенную книгу», подчеркивают, что будто бы в рассказе греческого философа о вере наибольшее впечатление на Владимира произвело упоминание о Страшном суде. Легенда передает даже внутреннее состояние князя, пораженного как рассказом, так и изображением второго пришествия, которое привез с собой философ («вздохнув рече», «положи на сердце своем, рек»).¹¹ И в своем слове к боярам и старцам градским Владимир обращает их внимание на самое главное, что он увидел в греческой вере: «суть же хитро сказующе» греки о страшном суде и жизни вечной.¹² Все это еще более определенно явствует из текста «Степенной книги». Если в Повести временных лет и остальных летописях, вплоть до Никоновской, говорится, что Владимир, несмотря на показанное ему видение Страшного суда, все же ответил философу: «„Пожду и еще мало“, хотя испытати о всех верах»,¹³ то авторы «Степенной книги» лишили Владимира каких-либо колебаний в отношении выбора нового вероисповедания. В «Степенной книге» нет слов «пожду еще мало», т. е. рассказ об испытании вер как бы смягчен. Владимиру не нужно себя проверять; он сразу после встречи с философом «разжигашеся и неотложным желанием сердце свое и ум простираше» к новой вере, и еще до крещения «бог избра себе сосуда благопотребна, яко же Моисея и Иисуса, тако и его великодержавного Владимира». ¹⁴ Что касается испытания веры, то оно нужно не ему, а «премудрым мужам», дабы «тако всеи купно душевно просветятся благочестием». ¹⁵ Изображение истории крещения Руси в лоджии Архангельского собора объединено в одной большой композиции со сценами Страшного суда: здесь и единое деление всех картин на пояса (особенно это четко исполнено в правой части росписей), и подчинение отдельных частей единому ритму общего построения. Особенно убеждает в этом построение картины с изображением рассказа греческого философа о вере. В центре композиции окруженный людьми князь Владимир. Он посажен на высокий трон с легким поворотом налево (от зрителя). Греческий философ, ведущий рассказ о вере (справа от князя), отвернулся от Владимира и показывает на развернутый свиток, непосредственно за которым на соседней стене начинается широко развернутая картина Страшного суда. Желая показать реакцию князя, художник развернул его корпус и плечи в сторону философа и картины второго пришествия. Поворот его головы в сторону Страшного суда и жесты рук — все показывает, что внимание князя сосредоточено на предмете рассказа святого философа. Его жест вторит жесту философа. При этом, сидя на высоком троне и возвышаясь над окружающими, Владимир полон спокойного величия и достоинства. Таким образом, в росписях лоджии все подчинено раскрытию одной темы — крещению Руси князем Владимиром.

¹⁰ ПСРЛ, т. XXI, ч. 1, стр. 95, 97.

¹¹ Повесть временных лет, ч. 1. М.—Л., 1950 (серия «Литературные памятники»), стр. 74.

¹² Там же.

¹³ Там же; а также см.: Софийский временник, ч. 1. М., 1820, стр. 76; ПСРЛ, т. IX, СПб., 1862, стр. 52; т. XX, ч. 1, СПб., 1910, стр. 76; т. XXV, М.—Л., 1949, стр. 361; т. XXVI, М.—Л., 1959, стр. 28.

¹⁴ ПСРЛ, т. XXI, ч. 1, стр. 48.

¹⁵ Там же, стр. 88.

Одна из интересных особенностей росписей, исполненных у западного входа в собор, заключается в том, что по содержанию они в отдельных случаях отвечают тем добавлениям к истории князя Владимира, которые появились в середине XVI в. и были включены в «Степенную книгу». В какой-то мере об этом свидетельствуют изображения Владимира с нимбом святого еще до его крещения (т. е., как и в «Степенной книге», бог в его лице избрал уже «себе сосуда благопотребна»). Так он показан избранным в первой сцене при встрече с посланниками разных религий (рассказ философа). Композиция производит впечатление, что в этом обсуждении веры не его посвящают, а как бы он сам, «разжигашеся», наставляет «мудрых людей» на испытание веры. Не менее важна последняя сцена — крещение Владимира. В «Степенной книге» в отличие от более ранних летописных известий и житий подробно описан обряд крещения князя. Так появляются в числе других такие детали, как купель и благословляющая его рука всевышнего: «...и виде Владимир своими очима с небеси руку, прикоснувшуся ему».¹⁶ Все это нашло себе место в настенном изображении. Правда, состояние фрески плохое, но сохранилась прорись, обозначающая облако, и над головой князя едва заметные живописные контуры исходящей из облака руки. Итак, князь Владимир, главный герой повествования в росписях на западной паперти, во многом подобен образу Владимира из «Книги степенной царского родословия».

Исключительный интерес представляет изображение сцены крещения Владимира в Средней Золотой палате кремлевского дворца (1548—1552 гг.), описание которой оставил Симон Ушаков. Композицию сопровождала надпись, близкая к тексту «Степенной книги»: «...и виде Владимир руку с небеси, и прикоснувшися и абие прозре».¹⁷ Это позволяет сделать вывод, что пространственный вариант жития Владимира Святославича «Степенной книги» складывался еще в конце 40-х—начале 50-х годов XVI в. и впервые он был иллюстрирован в дворцовых росписях после пожара 1547 г.

В печати высказывалось мнение о том, что композиции в лоджии иллюстрируют «Сказание о князьях Владимирских».¹⁸ Это не совсем так. Конечно, в XVI в. «Сказание» было важнейшим документом, отразившим в себе идеи создания централизованного государства, но все, что представлено в лоджии, более конкретно связано со «Степенной книгой», хотя ее составители, безусловно, разделяли и развили дальше политические воззрения, изложенные в «Сказании».¹⁹ Известно, что основное место в «Сказании» занимает повествование о князе Владимире Мономахе, в то время как о крещении Руси и Владимире Святославиче там всего одна строка.²⁰ В свою очередь сравнение текстов «Сказания» и «Степенной

¹⁶ Там же, стр. 94. Ср.: Повесть временных лет, стр. 77; В. И. Срезневский. Память и похвала князю Владимиру и его житие по списку 1494 г. — Записки императорской Академии наук. VIII серия, т. 1, № 6, СПб., 1897, стр. 10; А. А. Зимин. Память и похвала Иакова мниха и житие князя Владимира по древнейшему списку. — В кн.: Краткие сообщения института славяноведения, № 37, М., 1963, стр. 73; ГИМ, Синодальная библиотека, «Великие Минен Четии» митрополита Макария (Успенские), № 996, л. 169 об.; Софийский временник, ч. 1, стр. 80; ПСРЛ, т. IX, стр. 54; т. XX, ч. 1, стр. 78; т. XXV, стр. 363.

¹⁷ И. Е. Забелин. Материалы для истории, археологии и статистики г. Москвы. М., 1884, ст. 1246.

¹⁸ Ю. Н. Дмитриев. Стенопись Архангельского собора, стр. 155; см. ред. прим.

¹⁹ Р. П. Дмитриева. Сказание о князьях Владимирских. М.—Л., 1955 (далее: Р. П. Дмитриева), стр. 3, 13, 152—156.

²⁰ Там же, стр. 175—176, 189.

книги», проделанное Р. П. Дмитриевой, показало, что в «Степенной книге» легенда о Владимире Мономахе сокращена.²¹ Что касается стенописи Архангельского собора, то здесь изображения этого князя мы не находим вовсе. Кроме того, по мнению Р. П. Дмитриевой, в «Степенной книге» в сравнении со «Сказанием» рассказу о получении Мономахом византийского венца придавался новый смысловой оттенок. Получение даров, сообщает «Степенная книга», это не столько наследие власти, сколько наследие «славы греческого царства».²²

Разумеется, идеи «Сказания о князьях Владимирских» в середине XVI в. были особенно актуальны в связи с венчанием царя Ивана шапкой Мономаха. Об этом достаточно ярко свидетельствует текст «Вступления к чину венчания на царство Ивана IV».²³ Это нашло отклик и в произведениях искусства. Например, в известной иконе «Церковь воинствующая», написанной для Успенского собора Кремля, центральное положение занимает образ Владимира Мономаха.²⁴ При этом изображения Владимира Святославича, Бориса и Глеба, размещенные в правой части композиции, не играют такой важной роли в раскрытии идейного замысла произведения, как фигура Мономаха, и значительно уступают ей в своих размерах.²⁵ Для того же собора было сделано знаменитое место царя Ивана (1551 г.) с резными барельефами, иллюстрирующими легенду о шапке Мономаха. Однако в «Степенной книге», так же как и в живописи Архангельского собора, видимо, отразилось стремление Ивана Грозного подчеркнуть, что принятый им царский титул древнее Мономахова венца и происходит от Владимира, крестившего Русскую землю.²⁶ Эту идею исторически сложившейся московской монархии довольно четко сформулировал сам царь Иван. «Сего православия истинного Российского царствия, — писал он изменнику Курбскому, — божим изволением почтен от великого царя Владимира». Перечисляя далее по порядку основных наследников этого князя: Владимира Мономаха, Александра Невского, Дмитрия Донского, Ивана III, Василия III, он называл и себя: «Даже доиде и до нас смиренных скипетродержания Российского царствия».²⁷ Высказывая впервые в истории Руси такой взгляд на самодержавие,²⁸ первый русский царь особо подчеркивал, что как все его предки, так и он сам, «не восхитихом ни под кем же царьства, но божим изволением и прародителей и родителей своих благословением, яко же родихомся во царствии, тако и воспитахомся и возрастохом и воцарихомся божим повелением, и родителей своих благословением все взяхом, а не чужее восхитихом».²⁹ Эти строки, относящиеся к 1564 г., как бы сами ложатся в качестве подтекста на живопись Архангельского собора.

²¹ Р. П. Дмитриева, стр. 134.

²² Там же; ПСРЛ, т. XXI, ч. 1, стр. 188.

²³ Р. П. Дмитриева, стр. 182.

²⁴ В. И. Антонова, Н. Е. Мнева. Каталог древнерусской живописи, т. 2. М., 1963, стр. 128, 132.

²⁵ Там же.

²⁶ Р. П. Дмитриева, стр. 145. В исследовании приводится интересная выдержка из царского наказа послу (1554 г.): «Государь наш зовется царем потому: прародитель его, великий князь Владимир Святославич, как крестился сам и землю Русскую крестил, и царь греческой и патриарх венчали его на царство Русское, и он писался царем, а как преставился ино и образ его на иконах пишут царем» (Сборник Русского исторического общества, т. 59, СПб., 1887, стр. 436—437).

²⁷ Послания Ивана Грозного. М.—Л., 1951 (серия «Литературные памятники»), стр. 9, 10, 202, 259—260.

²⁸ В. О. Ключевский. Курс русской истории, ч. 2. М., 1937, стр. 179.

²⁹ Послания Ивана Грозного, стр. 10.

Что касается идеи наследования Россией славы и власти от Рима или Византии, что различно было выражено и в «Сказании о князьях Владимирских», и в «Книге степенной царского родословия», и в Посланиях монаха Филофея, то в стенописи собора она приобрела своеобразный оттенок. Олицетворением преемственности здесь служит образ Михаила Палеолога, основателя последней византийской династии, к которой принадлежала бабка царя Ивана. Это как бы передача наследия из рук в руки. Примечательно, что портрет Палеолога помещен среди ближайших предков основателей московского правящего дома.

Большая портретная группа, входящая в росписи, позволяет проследить за историческим переходом власти от князей киевских к владимирским (через образ Андрея Боголюбского), а от владимирских — к московским, хотя, безусловно, исторические концепции «Степенной книги» выражены в стенописи собора лишь в общих чертах. Родословная московских князей показана наиболее полно начиная лишь с отца Александра Невского и его братьев. Ближайшие предки Ивана Калиты и его дома вынесены в центр зала и находятся близко к зрителю, располагаясь на массивных базах столпов. Этим авторы идейного замысла росписей, видимо, стремились сделать историю более активной помощницей в утверждении идеологии самодержавия, в укреплении Московского централизованного государства. Названные князья написаны в представительных позах, и многие из них — с жестами благословения. Они покровительствуют тем, кто в XIV—XVI вв. нашел здесь себе вечный покой, т. е. Ивану Калите и его потомкам. Поэтому в отличие от своих предков князья, погребенные в соборе и изображенные в первом ярусе южной, западной и северной стен, поставлены художниками в благоговейные, смиренные позы. Они молитвенно обращены к богу. В то же время представленные в некрополе царства Московского, все они как бы под рукой великого государя. Для росписей, появившихся одновременно с введением Опричнины, это представляется весьма характерным. Ведь в галерею исторических лиц вошли также сородичи великих князей, которые были в оппозиции, попадали в немилость, враждовали с ними, отстаивали свои удельные права и привилегии, среди них — погибший в заточении опальный шурин и дальний родственник Василия Темного князь Василий Ярославич, Василий Косой, ослепленный Василием Темным во время усобной борьбы за великокняжеский стол, «развенчанный» наследник Ивана III князь Дмитрий, который вслед за венчанием шапкой Мономаха получил «в удел» темницу, а в ней и «нужную» смерть, умерший в подвале Казенного двора брат Ивана III Андрей Большой, попавшие в опалу, а затем замученные насмерть дяди Ивана Грозного Георгий Иванович Дмитровский и Андрей Иванович Старицкий (рис. 1). Известно, что для Ивана IV идея самодержавия не была полноценной без требования ко всем, как говорил он, «согласию и единомыслию содержатися в нас».³⁰ Еще на Стоглавом соборе в 1551 г. перед противниками централизации он поставил недвусмысленное условие: «всякому разногласию отныне далече быти повелеваем».³¹ Эта мысль о княжеском единстве ради укрепления самодержавия, как было показано, достаточно ясно раскрывается в росписях Московского некрополя.

С точки зрения раскрытия литературной основы росписей Архангельского собора и в связи с определением идейного смысла портретной галереи большой интерес представляют изображения Саввы и Симеона Серб-

³⁰ Стоглав, стр. 26.

³¹ Там же.

ских на северо-западном столпе, непосредственно под портретом князя Владимира (рис. 2). Кроме того, изображение Саввы повторено на северном алтарном столпе. В роспись включен еще один представитель сербских правителей — князь Лазарь Симеон (мирское имя Стефан) — это первый царь из династии Неманичей, Житие которого написано его сыном, первым сербским архиепископом Саввою.³² Так же как и портрет Михаила Палеолога, они написаны рядом с русскими князьями. Это означает, что прославление единой и независимой Руси здесь, как и в летописях XV—XVI вв., строится на сравнении и одновременно подчеркивается возросшее международное значение Москвы. А. С. Орлов считал что, вероятным образцом «Степенной книги» мог быть «Царственник или родослов святых и блаженных царей и архиепископов сербских», составленный в XIV в. в Сербии и занесенный в Россию в XV в.³³ В сербской литературе прославлялись собиратели сербских земель. В летописных сборниках Москвы XVI в. проводились те же идеи, но на русской основе. Описание деяний династии Неманичей, объединителей Сербии, исполнено в агиографическом жанре. Такой же характер носит и «Степенная книга». Изображения сербских исторических лиц в Архангельском соборе представляют собой своего рода иллюстрацию к сербскому «Царственнику», подобно тому как изображения русских князей выглядят иллюстрацией к «Степенной книге». Разумеется, не только идейное родство переводной и отечественной литературы, как отражение сходства исторических судеб, послужило основанием для включения в роспись Архангельского собора сербских чудотворцев. Их изображения, как и портрет Михаила Палеолога, напоминают о династических связях Ивана Грозного. Известно, что благодаря браку Василия III и Елены Глинской московский правящий дом оказался в близком родстве с сербскими деспотами. Характерно, что в свою очередь сербское «Родословие», составленное в 60-х годах XVI в., называло Ивана IV надеждою всего христианского мира.³⁴

Итак, включенная в роспись Архангельского собора галерея условных княжеских портретов всеми ее особенностями и главным своим замыслом очень напоминает общие черты построения «Степенной книги», ее основную идею. Здесь, как и в «Степенной книге», реально ощущаются те золотые ступени, что ведут святых князей в царство небесное,³⁵ представлен тот же «государственный парад».³⁶ Стенопись московского некрополя отличают черты так называемого идеализирующего биографизма, характерного явления в русском искусстве середины XVI в.³⁷

На построении живописной схемы Архангельского собора, безусловно, сказалось влияние такого крупнейшего литературного труда житийного жанра, как «Великие четьи миней» митрополита Макария, к которым в свою очередь по своему агиобиографическому характеру и происхождению вплотную примыкает «Книга Степенная царского родословия».³⁸ Известно, что в непосредственной связи с созданием «Великих четьих миней» находилось составление житий новых русских святых, число кото-

³² ПСРЛ, т. X, СПб., 1885, стр. 42.

³³ А. С. Орлов. Древнерусская литература XI—XVII. М.—Л., 1945, стр. 290.

³⁴ М. Н. Тихомиров. Исторические связи русского народа с южными славянами. — В кн.: Славянский сборник. М., 1947, стр. 192—195.

³⁵ Д. С. Лихачев. Человек в литературе Древней Руси. М.—Л., 1958, стр. 109, 111.

³⁶ Там же.

³⁷ Там же.

³⁸ Н. К. Гудзий. История древней русской литературы. М., 1953, стр. 311.

рых значительно превысило всех канонизированных прежде русских чудотворцев. Часть этих новых житий — княжеские. Они, по выражению академика А. С. Орлова, «особенно замечательны тенденцией москов-



Рис. 1. Князь Андрей Иванович Старицкий. Надгробное изображение. Стенопись. XVI в. (Архангельский собор Московского Кремля).

ского расцвета», и это было не чем иным, как созданием «национального олимпа Московского государства».³⁹ На помощь этих «великих светильников» уповал еще молодой Иван IV. «Великих новых чудотворцов молитвами начахом правити царство свое», — провозгласил царь Иван в 1551 г.⁴⁰ В росписях Архангельского собора среди традиционного состава святых и

³⁹ А. С. Орлов. Древнерусская литература XI—XVII вв., стр. 286—287.

⁴⁰ Стоглав, стр. 46.

благоверных большая группа «подвижников добродетели», канонизированных в середине XVI в. Это русские князья: Константин, Давид (он же Петр) и Феврония Муромские, Всеволод Псковский, Александр Невский, Василий и Константин Ярославские, Петр Ордынский, ростовский чудо-



Рис. 2. Савва и Симеон, сербские чудотворцы. Стенопись. XVI в.
(Архангельский собор Московского Кремля).

творец, Игнатий Углицкий. По своему значению и смыслу вплотную к ним примыкают изображенные в алтарной части собора русские святители. Почти половина их была канонизирована в 1547—1549 гг. Это Иоанн Новгородский, Никон Радонежский, Яков Ростовский, Зосима и Савватий Соловецкие, митрополит Иона. Среди новых чудотворцев — и местно чтимые святые Прокопий и Иоанн Устюжские. Всего среди настенных изображений более двух десятков князей и благоверных, принадлежавших в XVI в. к новым святым.

Все показанные в соборе старые и новые чудотворцы (и князья, и святители) представлены как оберегатели и защитники царствующего дома, самодержавного государства. Примечательно, что большинство русских святых, упоминаемых в официальных документах начала 60-х годов XVI в., входит в роспись собора. Например, в «Соборной грамоте о белом клобуке» 1564 г. в сжатой формуле перечисляются девять наиболее почитаемых русских святых.⁴¹ Из них только одного нет в стенописи собора. В посольских речах царя Ивана 1553 г., посвященных крупнейшему событию Ливонской войны — взятию Полоцка, подчеркивалось, что «бог милосердие свое великое показал царю и великому князю, вотчину его, город Полтеск совсем в руки ему дал», якобы благодаря молитвам святым, «иже в Рустей земли возсиявшим».⁴² Там перечисляется 28 святых, из них 18 вошли в схему росписей собора. В стенописи можно выделить группу чудотворцев, которых Иван Грозный не раз называл своими прямыми покровителями или патронами своего рода. Так, Михаил Клопский, «сродник» московских великих князей первой половины XV в.,⁴³ изображенный в алтаре, был прославлен церковью как пророк, предсказавший рождение Ивана III и падение Новгорода Великого от руки этого князя.⁴⁴ С молениями Кириллу Белозерскому связывалось избавление Ивана IV от «огневой» болезни в 1553 г.⁴⁵ Рождение Ивана IV, как известно, объяснялось помощью Сергия Радонежского,⁴⁶ который поэтому считался первым патроном царя после Иоанна Предтечи.

Культом одного из наиболее почитаемых Иваном Грозным святых, князя Федора Ярославского, приобретал в годы исполнения архангельских росписей особый смысл. Князь Федор с сыновьями изображен на видном месте, на столпе, возле западного входа. Еще удобнее для обозрения их образы написаны снаружи здания, на западной паперти: они включены в группу святых, которые смотрят прямо на зрителя, направляющегося в собор.⁴⁷ Такой повтор и вынос святых на передний план, на наш взгляд, не случаен, хотя иконография князя Федора с сыновьями во второй половине XVI в. была уже разработана и их изображения были распространены.⁴⁸ Во-первых, имя Федора Ярославского, как одного из покровителей царя, не раз упоминается в послании Грозного изменнику Курбскому 1564 г. Говоря о его «помощи» в исцелении от болезни Анастасии Романовны («царицу нашу от врат смертных воздвиг же»), царь прямо называл его своим покровителем: «... та же и ныне способника уповаем ему быти нам паче».⁴⁹ Во-вторых, и это гораздо важнее, Иван Грозный упоминал о «святых» делах князя Федора в пику своему идейному и политическому противнику, потому что последний принадлежал к роду Федора Ярославского,⁵⁰ а, как утверждал царь Иван, этот недостойный потомок святого князя претендовал на роль «ярославского владыки».⁵¹ Так культ одного из патронов царя превращался в эффектное оружие политической

⁴¹ АИ, т. 1, СПб., 1841, стр. 331.

⁴² Там же, стр. 320—321.

⁴³ Н. Барсуков. Источники русской агиографии. СПб., 1882, стр. 365.

⁴⁴ ПСРЛ, т. VIII, СПб., 1859, стр. 108.

⁴⁵ Там же, т. XIII, ч. I, СПб., 1904, стр. 231—232.

⁴⁶ Там же, ч. II, СПб., 1906, стр. 414.

⁴⁷ К сожалению, красочный слой изображения почти полностью утрачен.

⁴⁸ Например, шитый покров 1501 г. (ГИМ), изображения в Благовещенском соборе 1508 г. и в Свяязском Успенском соборе 1561 г.

⁴⁹ Послания Ивана Грозного, стр. 59—60.

⁵⁰ Там же.

⁵¹ Там же, стр. 10, 72, 126, 583; а также см.: А. А. Зимин. Опричнина Ивана Грозного. М., 1964, стр. 122.

борьбы. Значит, близкое к зрителю размещение изображений князя Федора с сыновьями могло служить верным напоминанием людям и об измене Курбского, и о широко распространявшемся в те годы «кусательном» послании Грозного. Небезынтересно вспомнить, что это первое письмо перебежчику (от 5 июля 1564 г.), по определению А. А. Зимина, было своеобразным «манифестом», всем своим содержанием предвещавшим Опричнину, а побег Курбского, совершенный в начале того же года, сыграл роль ускорителя в проведении задуманных опричных реформ.⁵² Таким образом, выделение князя Федора с сыновьями в стенописи царского некрополя, исполненной в годы великих потрясений и перемен, можно рассматривать как один из примеров реальной связи живописи собора с идеями опричных преобразований.

Отголоски ожесточенной борьбы Ивана Грозного за утверждение самодержавия, пожалуй, наиболее отчетливо слышатся в сохранившихся с XVI в. росписях усыпальницы Грозного (в так называемом дяконнике собора).⁵³ Особый интерес представляет изучение их литературной основы (здесь иллюстрированы, например, притча о богатом и бедном Лазаре, житие Уара, Клеопатры и Иоанна), но это входит в задачи специальной работы. Вспомним лишь о двух слитных воедино композициях, которые, как нам кажется, непосредственно связаны с литературой грозненского времени. Это картина, напоминающая летописный рассказ о смерти Василия III («Прощание князя с семьей»), и изображение суда неправедного, символизирующего пагубное правление бояр при юном Иване IV.⁵⁴ Воспоминания об этом периоде были тягостны не только для царя. Они долго были живы в различных слоях общества. Известно, например, какое смятение и борьбу вызвала в придворных кругах лишь угроза возможного повторения подобной политической ситуации в 1553 г. Изображения в грозненской усыпальнице близки не только к высказываниям Ивана IV об этом тяжком безвременьи на Стоглавом соборе или в полемике с Курбским. Они отражают официальную литературную версию о событиях 30—40-х годов и, пожалуй, особенно тесно связаны с Повестью о московском пожаре 1547 г., созданной по заказу митрополита Макария и ставшей потом одним из источников при составлении «Степенной книги». ⁵⁵ Кисть художника как бы вторит слову обличителя нестроений. Здесь, как и в Повести, «бояре и вельможи вси видяще самодержьца наследника царствию юна суща и яко благополучно и самовластно себе время видяще и изволиша собрать себе множество имения, . . . и нача в них быти самолюбие и неправда. . . и воздвигоша крамолу велию, желая себе властолюбия». ⁵⁶

Одним из существенных свидетельств несомненной связи живописи Архангельского собора с древнерусской литературой служит включение в схему росписей героев таких известных тогда произведений, как Повести о Константине Муромском и его чадах, о Меркурии Смоленском, о Петре царевиче Ордынском, о Петре и Февронии Муромских, причем для авторов стенописи они, как правило, не представляли собой отвлеченные образы далекого прошлого. Например, память о Петре и Февронии Муромских составляла предмет особой заботы царя Ивана, особенно в связи с взятием Казани.⁵⁷ Вполне вероятно, что представленный в Повести об-

⁵² А. А. Зимин Опричнина Ивана Грозного, стр. 119—120.

⁵³ Подробнее об этом см.: Е. С. Сизов. Датировка росписей. . . , стр. 167—170.

⁵⁴ Там же, стр. 168—170.

⁵⁵ А. А. Зимин. И. С. Пересветов и его современники. М., 1958, стр. 86, 91.

⁵⁶ Там же, стр. 90.

⁵⁷ ПСРА, т. XIII, ч 2, стр. 489.

раз идеального князя, «истинною и кротостию, а не яростию» управляющего, противопоставленный неистовым боярам, когорые, «аки пси лающе», прогоняют Петра и Февронию,⁵⁸ был особенно близким и понятным всем сторонникам укрепления единовластия.⁵⁹ Тем более не могло не быть злободневным появление этого образа в стенописи кремлевского храма в середине 60-х годов XVI в. Как должны были слиться воедино в сознании современников события конца 1564—начала 1565 г. (инсценированный уход Ивана Грозного от дел своего царства) и слова Повести, рассказывающие об уходе Петра и Февронии из града и мольбе людей об их возвращении: «Приидоша же вельможа от града Мурома, ркуще: „Господи княже, от всех вельмож и ото всего града приидохом к тебе, да не оставиши нас сирых, но възвратиши на свое отечествие“!»⁶⁰

Итак, рассмотренные здесь некоторые особенности живописной схемы Архангельского собора (подбор княжеских портретов, новых русских чудотворцев, сербских святых, включение отдельных сюжетных композиций) достаточно убедительно раскрывают стремление авторов схемы поставить монументальную живопись на службу государственным идеям, подчинить отдельные части росписей одной мысли — идее укрепления единовластия. Отсюда и переключка живописи собора прежде всего с теми литературными памятниками, которые создавались в XVI в. для идеологического обоснования московского самодержавия. Это были произведения, вышедшие из круга митрополита Макария (включая и «Степенную книгу», исполненную его последователем митрополитом Афанасием). В ходе изучения архангельских росписей все больше обнаруживается влияние самого Грозного на их сюжетное построение. И в общем идейном замысле, и в частностях схемы — всюду слышен отзвук на его страстное живое слово. При исполнении росписей одного из главных царских храмов был использован богатый арсенал средств (старые и новые литературные источники), для того чтобы наполнить традиционную живописную схему новым идейным содержанием.

⁵⁸ М. О. Скрипиль. Повесть о Петре и Февронии (тексты). — ТОДРА, т. VII, М.—Л., 1949, стр. 238, 243.

⁵⁹ Об этом см.: А. И. Клибанов. Повесть о Петре и Февронии как памятник русской общественной мысли — ИЗ, т. 65, М., 1959, стр. 307—308.

⁶⁰ М. О. Скрипиль. Повесть о Петре и Февронии, стр. 241—242.