

И. А. КОЧЕТКОВ

Слово и изображение в житийной иконе

В собрании Музея древнерусского искусства им. Андрея Рублева находится икона, которая представляет особенно интересный объект для исследования связи между текстом жития и изображениями в клеймах. Это икона Параскевы Пятницы с 15 клеймами жития.¹

Особенность этой иконы — чрезвычайно пространные надписи в каждом клейме. Надписи составляют как бы второй, сокращенный вариант текста жития, составленный самим художником. Это дает дополнительные возможности для анализа: между текстом и его иллюстрацией в клеймах всегда стоит понимание текста живописцем, которое обычно бывает недоступно для исследования.

Надписи на иконе явно восходят к тому варианту жития Параскевы Пятницы, который вошел в Великие Четьи-Минеи митрополита Макария.² Сопоставление текста жития с надписями на иконе показывает, что художник не только сократил текст-основу, но и внес некоторые изменения.

В одних случаях эти изменения вызваны тем, что художник не понял отдельных мест жития. Так, в надписях вместо «игемона» действует царь. Греческое слово «игемон» художник, по-видимому, принял за имя царя. Об этом говорит такая фраза в последнем клейме: «...изыде законопреступник гемон на ловитву ... и расьпашеся вся кости гемановы», хотя речь явно идет о царе.

В тексте жития святая жена, исцеляющая Параскеву, обращается к ней со словами: «Встань, тезоименитая!». Следовательно, святую тоже зовут Параскева, или Пятница. По-видимому, она является олицетворением Пятницы — дня страстей Христа. Об этом говорят орудия мучений Христовых, которые она держит в руках: терновый венец, копие, губа и трость.³ Византийское олицетворение Пятницы не было известно на Руси в XVI в. Вот почему иконописец не понял этого места жития: обращение «тезоименитая» опущено, а святая жена, согласно надписи, держит в руках светило, губу и трость. Символика губы и трости вряд ли понятна без тернового венца и копия, особенно рядом со светильником. Не случайно

¹ Инв. № 435. Размер иконы 73,5×53,5 см, размер средника 43×32 см, размер клейма 14×10,5 см. Доска липовая. Паволока, левкас, яичная темпера. Икона вывезена в 1965 г. экспедицией Музея им. А. Рублева из церкви с. Поречье Бежецкого р-на Калининской области. Реставрирована в 1966 г. художником-реставратором А. В. Кириковым. В процессе реставрации со средника снят слой записи XIX в. На основании стилистических признаков икона датируется первой половиной XVI в.

² Кроме этого варианта, был распространен более краткий вариант, который содержится в пергаменном Прологе XIV в. из библиотеки Троице-Сергиевой лавры (ГБЛ, ф. 304, № 33).

³ Об олицетворении Пятницы см. в работе А. Вессловского «Опыты по истории развития христианской легенды» (ЖМНП, 1876, ч. 184, стр. 341—363; ч. 185, стр. 326—367; 1877, ч. 189, стр. 186—252).

художник не изобразил этих атрибутов в клейме: там святая жена держит только крест. Таким образом, святая, олицетворяющая Страстную Пятницу, превращается у художника в некую безымянную святую жену, которую он, по всей вероятности, принимает за богородицу (об этом говорит темно-вишневый цвет ее мафория). Древнерусский художник не понимает и потому упрощает сложную византийскую символику, связанную с культом Параскевы. Эта склонность к упрощению постоянно обнаруживается при сопоставлении надписей и текста жития. Согласно житию, Параскева «все имение свое требующим даяше». В надписи она действует решительнее: «раздаша имение свое нищим». Вот как описана в житии реакция людей на проповедь Параскевы: «Ови же слышавше вероваху в Иисуса Христа и мнози же негодующе раны ей приношаху». Согласно надписи, проповедь мученицы имеет безусловный успех, она «научиша народ веровати во Христа». Для художника Параскева — святая, и только, без каких-либо черт конкретной личности, связанной с исторической обстановкой. Сточки зрения художника, христианская святая не может не идти до конца в своем рвении, так же как не может испытывать неудачи в своей деятельности.

Характеристика игемона в житии сравнительно сложна. Он язычник и законопреступник, но не злодей. Пораженный красотой девицы, он пытается вести с ней разговор, убеждает отречься от Христа и стать его женой. Несмотря на отказ Параскевы, он хочет ее помиловать. Только после оскорбительных слов Параскевы игемон подвергает ее наказанию. Для художника же царь — безусловный злодей уже потому, что язычник; поэтому нет необходимости объяснять его злодеяния. В надписи изменена последовательность событий: царь без всяких разговоров приказывает бить Параскеву жилами говяжьими и лишь потом предлагает ей поклониться языческим богам и стать его женой. Не может быть сомнения, что все эти изменения сделаны художником сознательно, ведь в большинстве случаев он дословно заимствует фразы из жития. Изменяя текст, художник стремится более четко разграничить добро и зло. Такая определенность характеристики вообще свойственна фольклору.

Надписи в клеймах исследуемой иконы образуют вполне связный текст. Связь отдельных надписей между собой подчеркнута тем, что многие из них начинаются соединительным союзом «и» или наречием времени. Надписи вполне независимы от изображений, понятны и без них. Изображения же иногда непонятны без сопровождающих их надписей. Таковы 4 почти одинаковых по композиции клейма, изображающие Параскеву перед царем. Следовательно, надписи не только входят в замысел художника как вполне самостоятельный элемент, но именно они несут основную смысловую нагрузку, а изображения подчинены им. В этом нельзя не видеть влияния лицевых рукописей.

Однако художник пытается и в цикле изображений в клеймах построить не менее законченное и замкнутое само в себе повествование. Именно для этого он вводит сцену рождества Параскевы, которой нет ни в тексте, ни в других житийных иконах этой святой. Тем самым он простейшим способом достигает замкнутости времени внутри цикла изображений. Теперь живописное повествование имеет свое начало — рождение героини, развитие действия — мучения Параскевы и ее столкновения с царем, свою кульминацию — сокрушение языческого храма, и, наконец, завершение — смерть обоих героев. Замкнутость времени для житийных икон так же характерна, как и для житийного жанра древнерусской литературы.⁴

⁴ О замкнутости художественного времени в различных жанрах фольклора и древнерусской литературы см. в работе Д. С. Лихачева «Поэтика древнерусской литературы» (Л., 1967).

В своем стремлении дать в цикле живописных изображений не менее связанное повествование, чем в литературном тексте жития, художник сталкивается с ограниченностью живописи как рода искусства. В отличие от литературы средствами живописи нельзя передать развитие действия во времени. Тогда на помощь художнику приходит надпись. Надпись не только поясняет, что изображено в клейме, но и рассказывает о событиях, предшествующих изображенному моменту.

Но у древнерусского художника были и другие, чисто композиционные способы преодолеть привязанность живописного изображения к одному моменту бытия. Один из самых распространенных — совмещение в рамках одной сцены двух последовательных моментов действия. В сцене гибели царя изображено даже не два, а три таких момента. Вот конь царя взвился в воздух, справа тот же конь «вержеся в дебрь», а слева спокойно едет на коне один из приближенных царя, не замечая происходящего, потому что находится в предшествующем моменте времени. Здесь одна композиция как бы распадается на несколько самостоятельных сцен. Но древнерусский художник мог средствами живописи изобразить временную протяженность действия и в пределах одной композиции. В сценах предстояния Параскевы перед царем три фигуры: царь сидит на троне, перед ним спокойно стоит Параскева, ее рука в жесте беседы, а слева изображен слуга, который ведет мученицу, положив руку ей на плечо; изображен он при этом в энергичном движении: левая нога выдвинута вперед, так что вздернулась вверх пола его длинной рубахи. Слуга и Параскева явно изображены в различных временных точках. Еще более выразительный пример в третьем клейме. Здесь слуга изображен все в той же позе, а Параскева, которую он все так же держит за плечо, уже сидит в темнице, спиной к слуге, держа руку в жесте беседы перед собой и повернув голову назад. Если внимательно приглядеться к клеймам иконы, то увидим, что почти нигде художник не мирится с ограниченностью времени в живописном изображении одним моментом. Собеседование персонажей обычно изображается с помощью ораторских жестов рук, причем такие жесты замечаем у обоих персонажей. Таким образом живописец изображает протяженный во времени диалог. В сцене усекновения главы изображены действие мгновенное — взмах руки палача и действие длительное — обращенная к богу молитва Параскевы. Рядом помещен длинный текст этой молитвы. Как видим, живописные изображения под кистью древнерусского художника приобретают свойственную литературе временную протяженность.

Для древнерусского художника не существует противоречия в одновременном показе равноновременных событий. Противопоставление настоящего и прошедшего не имеет для него столь абсолютного характера, как для современного человека. Помимо реального смысла событий, для средневекового человека существует их идеальный смысл, где настоящее, прошедшее и будущее сливаются во вневременном бытии. Это общая закономерность мышления, которая находит свое отражение во всех видах средневекового искусства. Поэтому противопоставление литературы, как искусства временного, живописи, как искусству пространственному, теряет свою остроту. Отсюда органичность сплава клейма иконы с сопровождающей его надписью или миниатюры с текстом.

При всей близости изображений в клеймах иконы с их литературной основой их содержание не сводится к иллюстрации какого-либо эпизода жития. Средствами живописи художник не только восполняет недостаток наглядности литературного источника. В ряде случаев с помощью живописи он расширяет и углубляет содержание жития. Эту тенденцию можно заметить в ряде клейм. В одной из сцен мучений Параскева пристально

смотрит в глаза своему мучителю. Этого, конечно, нет в житии. Когда мы читаем в приведенной здесь надписи, что сами воины просят царя прекратить пытку, чтобы девица не умерла, то невольно думается, что мучители не выдержали гневного взгляда Параскевы. Художник, для которого все язычники — злодеи, дает свое объяснение проявленной ими жалости, чего нет в тексте жития. В сцене пытки огнем один из воинов отвернулся, не выдержав палящего жара свечи. Снова художник дополняет содержание жития, сильнее подчеркивая стойкость мученицы. В трех сценах, изображающих разговор Параскевы с царем, на первый взгляд, нет никакой разницы. Действительно, средствами живописи нельзя передать содержание разговора. Но художник все же пытается это сделать чисто живописными средствами — через характеристику героини. В первом клейме перед царем стоит юная и прекрасная девушка; ее лицо повернуто в три четверти, голова скромно склонена, глаза опущены. Совсем другой мы видим Параскеву в следующем клейме: ее фигура придвинута к царю, лицо изображено в профиль, отчего исчезает спокойный мягкий овал, который так хорошо характеризовал юность и душевную гармонию девушки. Выпрямившись и вскинув голову, Параскева смотрит царю в глаза. Именно в этом эпизоде в ответ на предложение царя стать его женой она плюет ему в лицо. Обманув царя, Параскева сокрушает языческих идолов. И вот ее снова приводят к царю. Царь сидит все в той же позе, только царский жезл в его руках превратился в трезубец. В фигуре Параскевы поражает застылость; строго вертикальны линии ее фигуры, прямо поставлена голова. Она смотрит вверх головы царя. Жизненный подвиг мученицы свершен. Впереди последние мучения и смерть.

Как уже упоминалось выше, сцены рождества Параскевы нет вообще в ее житии. Тем не менее художник сделал из этой сцены целый рассказ. На первый взгляд, здесь все строго традиционно: сидящая на ложе мать, служанка с младенцем на руках, купель. Но расположены эти элементы не вполне обычно. В сценах рождества служанка обычно сидит у подножия ложа, так что она не связана действием с матерью. Здесь же сидение служанки расположено на одном уровне с ложем матери. Благодаря такому, казалось бы незначительному, изменению композиции меняется весь смысл сцены. Мать сидит на ложе и смотрит на свою дочь в руках служанки. Мать подперла щеку левой рукой, как это делают русские женщины в минуту скорби. Скорбь ощущается во всей ее застылой фигуре, в правой руке, неподвижно лежащей на колене. Словно прочитав свою судьбу во взгляде матери, младенец как будто в страхе прижался к груди служанки. Его тельце обращено спиной к матери, а голова неестественно повернута назад, он смотрит на мать. От позы служанки, от ее подчеркнута крепких форм и сильных обнаженных рук веет спокойствием. Спокойный жест ее правой руки и взгляд показывают, что она обращается к матери с какими-то словами. В этом первом клейме, открывающем цикл, можно видеть предчувствие всех дальнейших событий. Мать знает о трагической судьбе дочери и скорбит о ней. Дочь боится смерти и ищет поддержки в объятиях служанки. Служанка как будто утешает мать, напоминая ей о будущей славе христовой мученицы.

Во всех сценах, о которых мы говорили, художник, строго следуя сюжету жития, расширяет, однако, средствами живописи рассказ о жизни Параскевы, выявляет свое отношение к происходящим событиям. Ограничимся здесь только повествовательным моментом живописного изображения, не касаясь таких способов выявления художественного содержания в живописи, как рисунок, линия, цвет.