99 16
132

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

ТРУДЫ ОТДЕЛА ДРЕВНЕРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

XXXVIII

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ДРЕВНЕРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

Ответственный редактор
Д. С. ЛИХАЧЕВ

ЛЕНИНГРАД
ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
1985

Книга посвящена изучению взаимодействия литературы и искусства Древней Руси на материале древнерусской письменности, музыкальном искусстве, иконописи, монументальном искусстве. Рассматриваются художественные методы литературы и искусства в их взаимосвязи; принципы и способы художественного оформления текстов древнерусских памятников, вводятся новые материалы по истории древнерусского изобразительного искусства, имеющие отношение к литературным сюжетам. Книга предназначена для специалистов по истории древнерусской литературы, эстетике, музыковедов и искусствоведов.

Редакторы: *Д. С. Лихачев, Г. М. Прохоров, М. А. Салмина*

Рецензенты: *О. А. Белоброва, А. Х. Горфункель*

Б/к

В $\frac{4603010101\text{-}544}{042(02)\text{-}85}$ 367-84-III

© Издательство «Наука», 1985 г.

ОТ РЕДАКТОРА

Предлагаемый вниманию читателей том «Трудов Отдела древнерусской литературы» посвящен взаимоотношению литературы и других искусств. Почему редакция Трудов ОДРЛ и Сектор древнерусской литературы ИРЛИ АН СССР считают эту тему столь важной? Причин тому несколько — и общего и более частного порядка.

В общем аспекте тема эта актуальна потому, что перед советскими гуманитарными науками стоит задача составления истории русской культуры, что невозможно без предварительного изучения взаимоотношения искусств.

До сего времени различные истории русской (и, в частности, древнерусской) культуры строились как собрание кратких очерков по различным видам и разделам культуры. В истории русской культуры обычно вводятся главы по литературе, живописи, архитектуре, музыке, прикладному искусству, религии, философии и т. п. (это — в области «духовной» культуры) и по земледелию, ремеслам, торговле, денежной системе, путям сообщения, военному делу и пр., и пр. (это — в области «материальной» культуры). Попытки выделить во всех этих областях и участках культуры что-то общее и единое были малочисленны и малоплодотворны. Создавались только объединенные единым переплетом краткие истории различных областей культуры: краткие истории литературы, краткие истории искусств, краткие истории ремесел и т. д. Изредка перед этими краткими историями русской культуры, в предисловиях, или после них, в заключениях, давалась общая положительная оценка русской культуры, защита ее от тех, кто сознательно или бессознательно ее принижал.

* * *

Между тем в историософии сложились многочисленные концепции развития мировой культуры еще со времен Вико и до таких крупных философов культуры, как Данилевский, Шпенглер, Тойнби, Хёйзинга. . . Отличительная особенность всех историософских систем — поиски (а отчасти и находки) крупных культурных единств и закономерностей их смен. Общий недостаток большинства концепций в том, что культурные единства, создаваемые ими, лишены внутренних противоречий и «взаимонепроницаемы». Культуры сменяют друг друга почти без переходных эпох или с переходами, но не понятными в своей сущности и вне законов преемственности.

Поиски единства культурных эпох или культур отдельных стран и национальностей не должны заслонять от исследователей существование отдельных противоречий, борьбу направлений, наличие неравномерностей в развитии отдельных сторон культуры и т. д. Напротив: именно эти противоречия и противостояния составляют самые характерные стороны культуры в классовом обществе.

Обычно поиски единства заслоняют собой факты частичного или полного отсутствия единства. Однако диалектический подход требует учитывать не только единство, не только существование характерных особен-

ностей культуры в их единстве, но и различного рода нарушения культурного единства.

Устанавливая некие типологические единства — будь то «стилистические формации», эстетические направления, «великие стили» (классицизм, барокко, реализм и пр.) или какие-то другие «культурные общности», — мы обязаны обращать особенное внимание не только на борьбу различных тенденций внутри их, но и на п е р е х о д ы от одной культурной общности к другой. Для п с т о р и и культуры переходные эпохи имеют не меньшее значение, чем стабилизировавшиеся в процессе длительного развития «культурные общности». Приблизительно так поступают великие художники: они изображают не только объекты, но «видят» и те незаполненные пространства, которые создаются между объектами, — промежутки, «пустоты». Создавая историю культуры, мы непременно должны учитывать переходы, эпохи смен, которые, кстати сказать, отнюдь не являются эпохами упадка, снижения, а напротив, очень часто отмечены существованием гениев и обильно представлены великими произведениями искусства, философии, критики и т. д. То, что современники считают «эклектикой», со временем начинает восприниматься как стиль, как своего рода важная «культурная общность», сохраняющая и передающая предшествующие «культурные накопления» последующим поколениям.

* * *

Большинство научных обобщений основывается на частных наблюдениях и на единичных явлениях. Вот почему содержание настоящего тома Трудов Отдела древнерусской литературы в основном посвящено единичным и частным наблюдениям, демонстрирующим отдельные аспекты связей, существующих между различными искусствами, и в первую очередь, конечно, связи искусства слова с другими видами искусств. Совсем не уделяется внимания отсутствию связей, и это, пожалуй, кажется естественным: нельзя изучать то, чего нет. Но это не совсем так: отсутствие связей может иметь разные аспекты и различные формы. Отсутствие есть тоже форма присутствия, ожидаемого присутствия, во всяком случае, и если его не оказывается, то оно многознаменательно. Оно также требует своего исследования, хотя и значительно более сложного.

Древняя русская литература представляет собой множество примеров различного отношения между различными искусствами.

Все искусства в древней Руси тесно объединены. Дифференциация, которая сопутствует развитию культуры и является одной из «констант» этого развития, еще слабо проявлялась в древней русской культуре вплоть до XVII в. Вместе с тем все искусства в той или иной степени подчинены искусству слова — литературе.

Отметим некоторые из тем взаимоотношения искусства слова и других искусств, которые затронуты в настоящем томе на отдельных конкретных примерах. Мы сознательно отдаем предпочтение в настоящем издании конкретным случаям взаимоотношений искусства слова с другими искусствами, ибо, по нашему убеждению, теоретические положения должны вытекать из конкретных исследований, а не наоборот.

В одной из своих работ Андре Грабар затронул принципиально важный вопрос об отражении византийского придворного этикета в живописи.[1] Принципиальность этого вопроса состоит в том, что все средневековое искусство, как известно, в той или иной степени этикетно, а сам этикет в жизни являлся в известной мере явлением искусства (см. ниже статью Н. Ю. Бубнова).

И все же главный предмет изучения в настоящем томе — взаимоотношения искусства слова с живописью. Это не случайно. Живопись

[1] A. G r a b a r. L'Empereur dans l'Art byzantin. Paris, 1936.

восполняет искусство слова, дополняет, по-своему интерпретирует, как и обратно — искусство слова интерпретирует живопись. В средние века живопись (если это не были изображения для поклонения) была прежде всего рассказом. Она передавала невидимое через видимое. Живопись основывалась на произведениях литературы. Сближение живописи с натурой происходит позднее и постепенно. Первоначально же, и в древней Руси особенно, живопись основывалась на словесных произведениях, беря натуру только как образец для изображения литературных сюжетов (сюжетов Священного писания, житий святых, повествовательных произведений, летописей, хроник, физиологов, шестодневов и т. д. и т. п.).

Наиболее часто встречающийся случай взаимоотношений литературного произведения и живописи — это *иллюстрирование* произведения. Этому на примере Повести о Петре и Февронии Муромских посвящена в дальнейшем содержании тома статья О. А. Белобровой и Р. П. Дмитриевой. Влиянию словесных текстов на иконопись посвящена и статья Л. М. Евсеевой. Здесь исследуется влияние гимнографии на иконопись, связанную с темой Георгия Великомученика. В связи с иллюстрированием словесных произведений встает вопрос об иллюстрировании отвлеченных понятий, церковных догматов, «пророчеств» и «прообразований» псалтыри. Как показывает статья А. В. Чернецова, в миниатюрах может отражаться полемика и оппозиция по отношению к идеям господствующей церкви.

Иллюстрации могут, кроме того, являться свидетельствами о протографе дошедшего до нас текста. Изображения могут оказывать вторичное влияние на текст (см. уже упомянутую статью Н. Ю. Бубнова). Миниатюры могут, наконец, явиться источниками по истории культуры или свидетельствовать об эстетических представлениях своего времени.

Особую тему представляют подписи к иллюстрациям. Близкий к этой теме — вопрос о надписях на свитках, которые держат в руках святые, пророки и праотцы. Эти надписи либо свидетельствуют «вечные» истины, пророчествуют о явлении Христа (статья В. Н. Сергеева «О надписях к изображениям „Еллинских мудрецов“»), либо являются своеобразными «девизами» к основному подвигу святого. Тексты, которые пишутся в клеймах икон «с житием», — также многосторонняя проблема, особенно важная для изучения текстологических вопросов (особенно если житийная икона предшествует древнейшему дошедшему до нас списку жития святого).

Живописные изображения могут свидетельствовать о популярности того или иного литературного сюжета, о его использовании в политических целях (статья Т. Ф. Волковой о сюжете «Сергиева видения» в «Казанской истории»).

Представляет интерес описание тех или иных живописных произведений или памятников искусства, эстетических объектов (как например, драгоценных камней в литературном произведении — см. об этом в статье Л. С. Ковтун).

Особое значение имеет связь словесных произведений и музыкальных. Для древней Руси это особенно важно, поскольку вся «серьезная» музыка древней Руси была певческой, основывалась на текстах (см. статью Н. А. Герасимовой-Персидской «Об отражении Повести о Варлааме и Иоасафе в древнерусской музыке»).

Прямое отношение к литературе имеют теоретические споры об иконописании (статья В. К. Былинина «К вопросу о полемике вокруг русского иконописания во второй половине XVII в.: „Беседа о почитании икон святых“ Симеона Полоцкого»).

Театр уже сам по себе представляет некое сообщество искусств. Особого внимания заслуживает отражение на театре старых сюжетов, позволяющих судить о восприятии и понимании древних произведений в последующее время и в инонациональной среде (см. статью Ю. А. Лабынцева

«Об одной белорусско-польской драматической и графической интерпретации XVII в. сюжета о Борисе и Глебе»).

Мы не беремся сейчас перечислить все те сложные взаимоотношения, в которые вступает литература с другими искусствами. Читатель сам обратит на них внимание. Понимание древней русской литературы особенно тесно связано с пониманием других искусств. Не случайно «открытие» древней русской литературы как искусства совершилось в русской литературе после того, как было открыто древнерусское искусство (см. работы Ф. И. Буслаева, А. С. Орлова, И. П. Еремина и др.).

* * *

Взаимоотношениям литературы и искусства уже был в свое время посвящен один из томов Трудов Отдела древнерусской литературы (том XXII, 1966).[2] Не исключено, что этой же теме в будущем придется посвятить еще не один том, по возможности печатая в них статьи и исследования, посвященные иным аспектам взаимоотношений литературы и других искусств. Такие аспекты трудно предугадать. Развитие нашей науки само покажет, в чем она нуждается.

Д. С. Лихачев

---

[2] Вступительная статья к этому тому «Сравнительное изучение литературы и искусства Древней Руси» (с. 3—17) в известном смысле может рассматриваться и как вступительная статья к данному тому Трудов ОДРЛ.

Г. М. ПРОХОРОВ

Послание Титу-иерарху Дионисия Ареопагита в славянском переводе и иконография «Премудрость созда себе дом»

Средневековое изобразительное искусство, в отличие от искусства наших дней, находится в прямом подчинении у литературы. За общим содержанием и отдельными образами фресок, икон, миниатюр стоят литературные, выраженные в слове, сюжеты, идеи, образы. Связь эта может быть очевидной и простой, когда произведение изобразительного искусства просто иллюстрирует повествование (хотя может быть не простой в других отношениях), но может быть также разветвленной, ведущей к разным литературным произведениям, и иногда неявной, особенно когда дело касается абстрактных идей, но важной.

Все многообразие таких вариантов дает иконография на тему первых стихов девятой притчи царя Соломона (книга Притчей Соломоновых, 9, 1—5):

Премудрость созда себе дом
и утверди столпов седмь,
закла своя жертвенная,
и растворн в чаши своей вино,
и уготова свою трапезу.
Посла своя рабы,
созывающи с высоким проповеданием на чашу,
глаголющи:
«Иже есть безумен, да уклонится ко мне».
И требующим ума рече:
«Приидите, ядите мой хлеб
и пийте вино, еже растворих вам».

Надо сказать, иконография Софии-Премудрости опирается не на один этот текст. В русском XVI столетия (Зиновия Отенского) «Сказании известном, что есть Софей Премудрость Божия» указаны «словеса», т. е. тексты, служащие для нее основанием. Тут и стихи царя Давида «Возвеличишася дела твои, Господи, вся премудростию сотворил еси» (Пс., 103, 24); и уже процитированная нами притча царя Соломона; и слова апостола Павла «Жидове знамения просят, Еллины же премудрости ищут, мы же проповедуем Христа распята... Божию силу и Божию премудрость» (I Кор., 1, 22—23) и «В нем же суть вся сокровища премудрости и разума сокровенна» (Колос., 2, 3); и дьяконское возглашение на литургиях «Просхес Софиста, по словенски же Вонмем Премудрость»; и стихи Иоанна Дамаскина, где Христос называется Софией, и другие произведения Иоанна Дамаскина; и проповеди Иоанна Златоуста; в этом ряду упомянут и «преемник апостольский», «верх афинейский», «великий Дионисий», причем читателю указано на девятое его послание, Титу-иерарху — небольшое произведение, входящее в громадный корпус, надписываемый именем Дионисия Ареопагита: «Аще ли хощете видети словес его о Премудрости Божии, к Титу архиепископу в послании о сем

пишет; премудро протолковано; тамо шедше, словес его насладитеся».[1]

Будучи филологом, а не искусствоведом, я могу здесь только постараться облегчить для искусствоведов возможность последовать этому совету. Весь корпус сочинений с именем Дионисия Ареопагита был переведен на славянский язык старцем Исайей, сербом, в XIV в. (закончен в 1371 г.). Этот перевод распространился на Руси, неоднократно здесь поправлялся в XVII—XVIII вв., позднее отдельные его составные части переводились на русский язык.[2] В приложении к этой статье я публикую славянский текст этого послания полностью и в том виде, какой он имеет в средневековых рукописях, т. е. с комментариями Максима Исповедника; даю там и свой полный перевод памятника на современный русский язык. Здесь же, чтобы иметь возможность продолжить речь, приведу в своем переводе только отрывок, где речь идет о Премудрости:

«Хорошо ведь препремудрая и благая Премудрость в изречениях воспевается, чашу тайную поставляющая и священное свое питие изливающая, а еще прежде того твердую пищу предлагающая и с высоким проповеданием сама нуждающихся в ней благолепно приглашающая. Двойную ведь пищу божественная Премудрость предлагает: одну — твердую и неподвижную, а другую жидкую и изливаемую, — и в чаше промыслительной ее благости подает. Округлая и открытая чаша да будет символом открытого и на все исходящего безначального и нескончаемого обо всех промысла. Хотя и на все распространяется, пребывает он, однако же, в себе самом и стоит в неподвижном тождестве, совершенно из себя неисходно утвержден; прочно и непоколебимо стоит чаша.

О Премудрости же, что она создает себе дом и в нем твердую пищу, и питие, и чашу предлагает, говорится, чтобы всем, благолепно божественное накопляющим, было ясно, что и промыслом совершенным является бытию и благому бытию всего причина, и на все распространяется, и во всем оказывается, и все объемлет, вновь сама в себе по преимуществу, и ничем ни в чем никоим образом не является, но устраняется всего, сама в себе тождественно и вечно будучи, стоя и пребывая, и всегда одним и тем же неизменным являясь, и никогда вне себя не оказываясь, ни своего собственного седалища и неподвижного пребывалища и очага не отлучаясь, но в себе все совершенные промыслы благодействуя, и происходя на все, и оставаясь сама по себе, и покоясь вечно, и двигаясь, и ни покоясь, ни двигаясь, но, если так можно сказать, промыслительные действия в неподвижности и неподвижность в промысле неразрывно и совершенно имея».

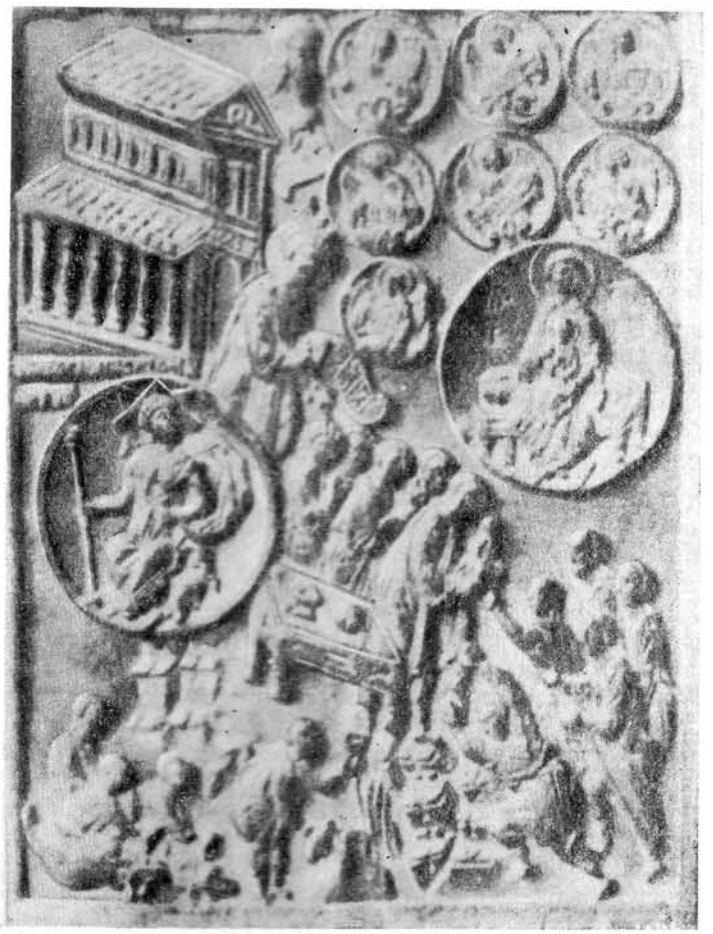
Как известно, в XIV в. — начиная с конца XIII-го — тема Софии-Премудрости особенно часто привлекала внимание художников православных стран. Об этом свидетельствуют фрески, сохранившиеся в церквах Сербии (Охрид, 1295 г.; Грачаница, 1321 г.; Дечаны, 1348 г.; Марков монастырь около Скопле, 1370 г.), в Болгарии (Рильский монастырь,

---

[1] См.: Г. Филимонов. Очерки русской христианской иконографии. 1. София Премудрость Божия. — Вестник общества древнерусского искусства при Московском публичном музее, издаваемый под ред. Г. Филимонова, 1874—1876, № 1—12, М., 1876, Материалы, с. 2; А. И. Никольский. София Премудрость Божия. — Вестник археологии и истории, издаваемый Археологическим институтом, вып. XVII, СПб., 1906, Приложение III, с. 92 и далее.

[2] См.: Г. М. Прохоров. Сочинения Дионисия Ареопагита в славянской рукописной традиции (кодикологические наблюдения). — В кн.: Русская и армянская средневековые литературы. Л., 1982, с. 80—94. — «Святаго Дионисия Ареопагита Письмо к священноначальнику Титу. . .» было опубликовано в русском переводе в журнале «Христианское чтение» (1839, кн. 1, с. 1—18), но в переводе очень свободном и местами неточном. Тоже в очень свободном переложении на русский язык Порфирий Успенский приводит отрывок из этого послания (несколько меньший, чем приводимый мною ниже) в «Первом путешествии в Афонские монастыри и скиты» (ч. II. Приложение к второму отделению сей части. М., 1881, Приложение пятое. Святый Дионисий Ареопагит и творения его, с. 119—120).

первая половина XIV в.), в Грузии (Зарзма, середина XIV в.) и на Руси (церковь Успения на Волотовом поле близ Новгорода, 60—80-е гг. XIV в.).[3] Композиции эти для иконографии удивительно разнообразны. Иногда тема Софии-Премудрости выражается системой изображений, в которых персонифицированным образом Софии является сам Христос (Рильский и Марков монастыри); иногда София предстает в виде крылатого ангела,



Деревянный резной образок «Премудрость созда себе дом» XV—XVI вв. (ГИМ, колл. А. С. Уварова, № ОК 9153).

величественно восседающего на троне, причем слуги, «рабы», подают ей хлеб и вино (Охрид, Грачаница); в третьем случае крылатый ангел-Премудрость изображен в энергичном движении, подающим святые дары апостолам (Дечаны); в четвертом — царственная София без крыльев сидит на троне, в одной руке держа жезл, а в другой чашу, и эту чашу

[3] Об этих памятниках см.: J. Meyendorff. L'iconographie de la sagesse divine dans la tradition byzantine. — Cahiers archéologique, X, Paris, 1959, p. 269—277; Л. Пражков. Хрелева башня Рильского монастыря и ее стенопись. — В кн.: Древнерусское искусство. Зарубежные связи. М., 1975, с. 152—157; Л. М. Евсеева. Две символические композиции в росписи XIV века монастыря Зарзма. — Византийский временник, т. 43. М., 1982, с. 134—146; Т. А. Сидорова. Волотовская фреска «Премудрость созда себе дом» и ее отношение к новгородской ереси стригольников. — ТОДРЛ, т. XXVI. Л., 1971, с. 212—231. — За любезную помощь, оказанную мне в работе над этой частью статьи, я от души благодарю Лилию Михайловну Евсееву, сотрудницу музея им. Андрея Рублева.

она никому не подает, но тут же изображены «рабы», закалывающие тельцов и подающие другую чашу «требующим ума» (Волотово) (я не касаюсь здесь других особенностей этих сложных композиций).

Нетрудно заметить, что интерес художников к притче Соломона о Премудрости возрастал параллельно с интересом к сочинениям Дионисия Ареопагита, особенно усилившимся в XIV в.[4] и имевшим одним из своих результатов перевод корпуса этих сочинений на славянский язык.[5] Тема Софии-Премудрости стала тогда темой дискуссий, толкований, на которые сильное влияние оказывала мысль Ареопагита.[6] Оказывала она влияние и на иконографию Софии-Премудрости, причем, как мне кажется, нарастающее со временем. По крайней мере именно в русской фреске, наиболее поздней из перечисленных памятников, антиномическое понимание Премудрости как «промыслительные действия в неподвижности и неподвижность в промысле неразрывно и совершенно имеющей», выраженное в послании Титу-иерарху, представлено в зримых образах наиболее четко. Я думаю, художники постепенно и в разных направлениях шли в XIV в. ко все более совершенной наглядной передаче содержащихся в святоотеческой литературе и благодаря исихастским спорам ставших вновь остроактуальными мыслей о Премудрости Божией.

О времени создания интересующей нас фрески в церкви Успения на Волотовом поле, ныне, к сожалению, не существующей, погибшей во время второй мировой войны, мнения ученых расходятся. Церковь была построена в 1352 г., а расписана, по свидетельству летописи, в 1363 г.[7] Казалось бы, спорить не о чем. Но в 1855 г. в ней была обнаружена часть иной, нежели основная, росписи. По стилю ее сочли более древней и отнесли летописное известие о росписи церкви к ней, а остальные фрески датировали по стилю, родственному стилю Феофана Грека, приблизительно 80-ми гг. того же XIV столетия.[8] Некоторые ученые остались, однако же, при прежней точке зрения, т. е. что все фрески были выполнены в 1363 г.[9] Не будучи в состоянии принять участие в этой дискуссии как искусствовед, осмеливаюсь высказаться по этому поводу как филолог — с точки зрения обоих своих соображений о средневековой культуре. Мне кажется, появление этих фресок на Руси есть верный признак появления здесь сочинений Дионисия Ареопагита. Т. А. Сидорова считает, что «в Волотове настолько своеобразно и самостоятельно понят и разработан сюжет притчи, что говорить о каком-либо юго-славянском влиянии можно разве лишь в плоскости идейной, но вряд ли иконографической».[10] Но даже если вместе с И. Ф. Мейендорфом предположить, что создателями фрески были византийские мастера (возможность чего оспаривает Т. А. Сидорова), все равно надо учитывать, что средневековый зритель, в отличие от наших современников, почти страшащихся литературных ассоциаций при восприятии живописи, едва ли вообще воспринимал произведения изобразительного искусства без «подсвечивания» их во всех деталях литературными текстами. Так что созданию этих фресок должно было, я убежден, предшествовать определенное югославянское

---

[4] См.: J. Meyendorff. Notes sur l'influence dionisienne en Orient. — Studia Patristica, II, Berlin, 1957, p. 547—552.

[5] См.: Г. М. Прохоров. Корпус сочинений с именем Дионисия Ареопагита в древнерусской литературе. (Проблемы и задачи изучения). — ТОДРЛ, т. XXXI. Л., 1976, с. 351—361.

[6] См.: Арсений, епископ. Фитофея, патриарха константинопольского XIV века, Три речи к епископу Игнатию с объяснением изречения притчей «Премудрость созда себе дом» и проч. Греческий текст и русский перевод. Новгород, 1898.

[7] ПСРЛ, т. III. СПб., 1841, с. 85, 88.

[8] См.: В. Н. Лазарев. Феофан Грек и его школа. М., 1961, с. 53; М. В. Алпатов. Фрески храма Успения на Волотовом поле. — В кн.: Памятники искусства, разрушенные фашистами в СССР. М.—Л., 1948, с. 103.

[9] Т. А. Сидорова. Волотовская фреска. . ., с. 229—230.

[10] Там же, с. 223.

влияние в плоскости идейной, а именно — перенос сюда с Балкан славянского перевода корпуса сочинений Дионисия Ареопагита, законченного, напоминаю, в 1371 г.

Традиция Троице-Сергиевой лавры (согласно которой один из русских списков Дионисия Ареопагита — ГБЛ, МДА, № 144 — был



Деревянный резной образок «Премудрость созда себе дом» конца XV—начала XVI в., принадлежавший Пинскому князю Федору Ивановичу Ярославичу (1499—1522).

сделан рукой митрополита Киприана; традиция ошибочная, потому что этот список датируется временем около середины XV в.) свидетельствует как будто о том, что митрополит Киприан некогда переписал Дионисьев корпус и что такой его автограф существовал. Первый период его управления митрополией всея Руси, включающей Новгород, падает как раз на начало 80-х гг. (1381—1382), окончательное же его утверждение в Москве произошло в 1390 г., что тоже почти совпадает с нижней границей датировки фресок храма Успения на Волотовом поле. Но при этом, надо сказать, Киприан мог и не иметь отношения к знакомству новгородцев с сочинениями Дионисия Ареопагита, так как есть основания думать, что существовавшая там рукописная традиция корпуса была независима от московской и восходила непосредственно к старейшему сербскому

списку ГПБ, собр. А. Ф. Гильфердинга, № 46, начала 70-х гг. XIV в., возможно представляющему собой автограф переводчика, старца Исайи.[11]

С момента знакомства Руси с таким значительным литературным явлением, как Дионисьев корпус, происшедшего, как я думаю, в конце XIV в., здесь начался процесс все большего «впитывания» иконографией «Премудрость созда себе дом» и отражения развитых его автором идей. Не позже



Деревянный резной образок «Премудрость созда себе дом» конца XV—начала XVI в. (ГРМ, № ДРД-47).

конца XV—начала XVI в. в иконографическую схему, знакомую нам по волотовской фреске, были внесены некоторые дополнения. Мы судим об этом по трем деревянным резным образкам на тему «Премудрость созда себе дом», из которых два — работы западнорусского мастера Ананию, а также по иконе на ту же тему из Кириллова монастыря близ Новгорода (середины XVI в.).[12] В отличие от волотовской фрески царственная фигура Премудрости в этих памятниках заключена в круг. Это делает ее как бы запредельной для прочих участников композиции (кроме, однако же, Богоматери с младенцем, которая заключена в подобный же круг) — для «рабов» и людей, жаждущих премудрости, но также и для

[11] См.: Г. М. Прохоров. Сочинения Дионисия Ареопагита в славянской рукописной традиции, с. 80—94.

[12] См.: И. И. Плешанова. Два резных деревянных образка в собрании Русского музея. — В кн.: Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1979. Л., 1980, с. 209—217; Т. А. Сидорова. Волотовская фреска. . ., рис. 3 и 4.

Соломона со свитком, на котором написаны слова его притчи, и для Козьмы Маюмского, тоже со свитком — со словами тропаря из его канона на великий четверг, в котором Богородица воспевается как дом Премудрости («Всевинная и подательная жизни, безмерная мудрость Божия созда



Икона «Премудрость созда себе дом» из Кириллова монастыря близ Новгорода. XVI в. (ГТГ, № 28830).

храм себе от чистыя неискусомужныя матере: в храм бо телесно оболкийся, славно прославился Христос Бог наш», т. е.: «Всепричинная подательница жизни, безмерная мудрость Божия создала себе дом из чистой, не знавшей мужа матери: ибо в храм телесный облекшийся славно прославился Христос Бог наш»).

В иконе из новгородского Кириллова монастыря — в отличие от резных образков работы мастера Анании — Премудрость и Богородицу отделяют от прочих участников композиции по нескольку концентрических кругов, в которых помещены изображения ангельских чинов, сгруппированных в соответствии с описанием их в сочинении «О небесной иерархии» Дионисия Ареопагита.[13] Ареопагитово представление о небес-

[13] Это отметила уже Т. А. Сидорова (Волотовская фреска. . ., с. 213).



Фреска «Премудрость созда себе дом» в церкви Успения в селе Волотово близ Новгорода. XIV в. Снимок из Архива ЛОИА АН СССР, ф. А. А. Мацулевича, № II-333.

ной иерархии, посредствующей между богом и людьми, антиномически противостоящее представлению о ломающем эту иерархию воплощении и вочеловечении сына божия, оказывается, таким образом, здесь тоже отраженным. Но здесь оно играет вспомогательную роль: оно усиливает контраст между недоступной в своем существе Премудростью, восседающей на небесном престоле, и ее деятельными слугами, закалывающими тельца, наполняющими и подающими чаши в стремительно протянутые к ним руки «требующих ума» людей. Как видим, здесь нашла наиболее полное зрительное выражение антиномичность в представлениях о божестве, свойственная мысли Дионисия вообще и его представлениям о Софии-Премудрости Божией в частности, но также — заметим — и базирующаяся на мысли Дионисия теория о различии и неразрывной связи запредельной божественной сущности и пронизывающей мир божественной деятельности, или энергии. Эта теория была развита византийскими теоретиками в XIV в. и немало способствовала росту интереса к произведениям Дионисия, а тем самым и их влиянию на изобразительное искусство.

* * *

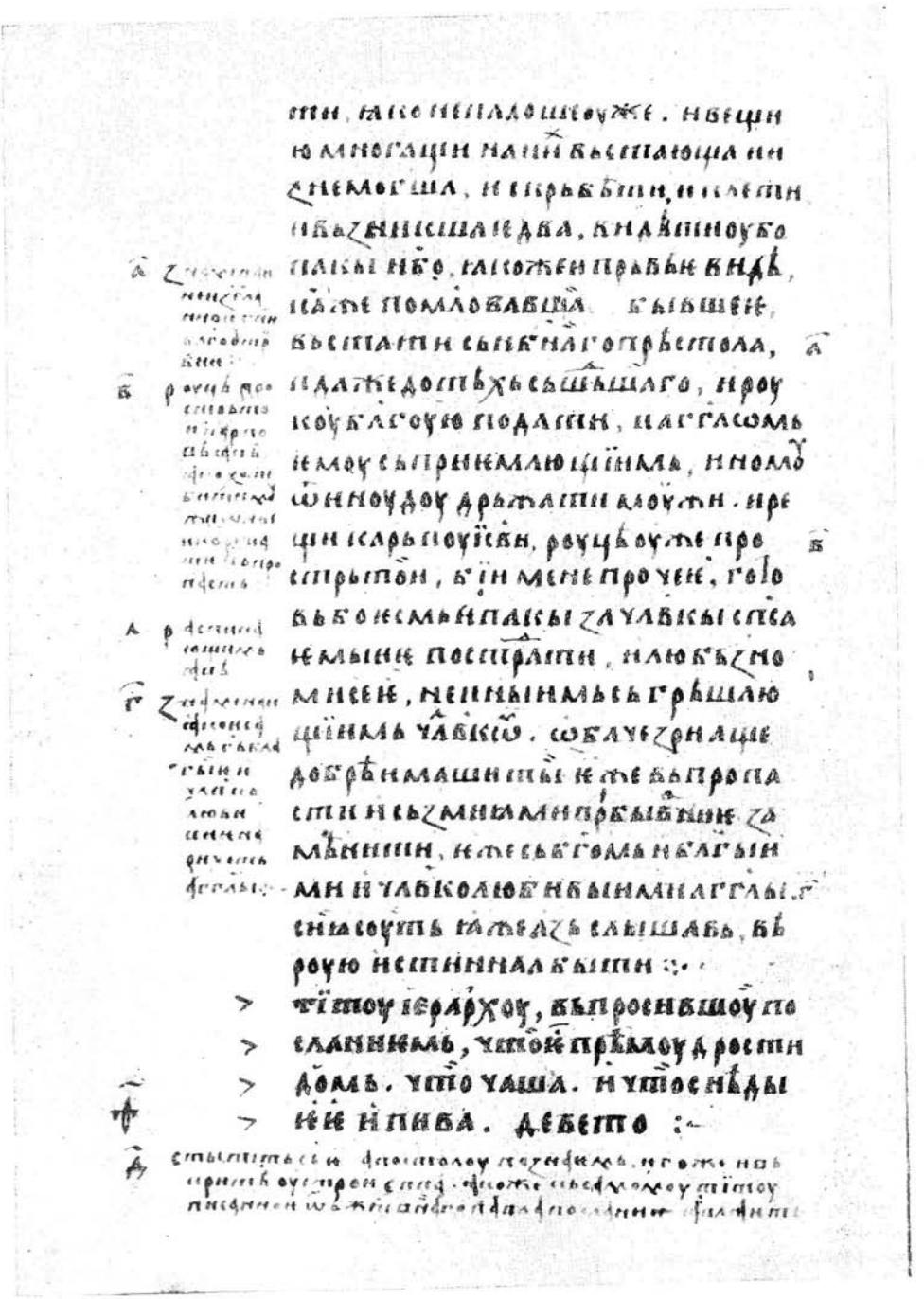
Текст, который печатается далее, взят из славянского списка сочинений Дионисия Ареопагита начала 70-х гг. XIV в. — ГПБ, собр. А. Ф. Гильфердинга, № 46, л. 318 об.—324 об., 329—329 об., 325—327 (далее: Гильф. 46). Это список сербский, древнейший из сохранившихся славянских, возможно, автограф переводчика, — во всяком случае, именно он лежит в основании всей славянской рукописной традиции Ареопагита, а наиболее ярко отражен в Великих Минеях Четиих митрополита Макария и группе родственных им русских списков.[14] По всей видимости, Макарий в бытность его новгородским архиепископом воспользовался тамошней рукописью, больше, чем московские списки Дионисия, отражающей особенности автографа переводчика. Новгород в XIV в. имел свои связи с Балканами и мог получить, например, с Афона литературную новинку, список свежего перевода Дионисия Ареопагита, сделанный прямо с авторского экземпляра. Русифицированный по орфографии текст, вошедший в Великие Минеи Четии, издан Археографической комиссией в составе тома Великих Миней Четиих за 1—3 октября (СПб., 1870, стб. 263—788). И потому здесь я решил издать не опубликованный еще первичный по отношению ко всем остальным славянским спискам текст, отражающий орфографию переводчика. Текст памятника передается по следующим правилам. Сокращения, сделанные с помощью титл, раскрываются; буквы, надписанные над строкой, вносятся в строку; из надстрочных знаков передаются лишь знаки долготы звука (двойная вария) и паерок; ётированная «а» передается как «я», ётированная «е» сохраняется; «оу» передается через «у».

Считая возможным выделить из корпуса для отдельной публикации его составную часть, я не считаю возможным не печатать при этом толкований Максима Исповедника, вместе с которыми корпус существовал в течение Средних веков на греческом языке и переводился на разные другие языки, в том числе на славянский. Толкования — неотъемлемая и важная часть этого значительного памятника средневековой литературы, поэтому я включаю их в это издание.

Одним из признаков, по которому удалось установить зависимость группы русских списков, куда входят Четии Минеи, от рукописи Гильф. 46, является нумерация толкований. Оказалось, что в этой группе она точно такая, какая в этой рукописи. Но в этой рукописи она по-разворотная

---

[14] Я писал об этом подробно в статьях: Автограф старца Исайи? — Русская литература, 1980, № 4, с. 183—185; Сочинения Дионисия Ареопагита в славянской рукописной традиции, с. 80—94.



Начало Послания Титу-иерарху (ГПБ, собр. Гильфердинга, № 46, XIV в., л. 318 об.).

и зависит от размещения текста по разворотам ее листов. И написаны там толкования более мелко, чем основной текст, и не в одной с ним колонке, а рядом или обрамляя его (как это делается в греческих рукописях). В русской традиции толкования влиты в единое рабочее пространство страницы и пишутся письмом той же величины, что и основной текст (выделяются лишь обозначением на поле «Толк» и цветом нумерации). Так вот, оказалось, что ряд русских списков группировкой и нумерацией толкований отражает кодикологические особенности рукописи Гильф. 46. Помещая в этой своей публикации толкования рядом с толкуемым текстом и сохраняя свойственную им там нумерацию, я даю возможность интересующимся убедиться в том, о чем говорю, сравнив публикуемый здесь текст с текстом на столбцах 767—783 издания в составе Великих Миней Четиих. Не удается здесь только, конечно же, добиться такого разумного размещения издаваемых текстов относительно друг друга, как в рукописи. Но надеюсь, что и при этом читатель сможет составить себе представление о том основании, на котором покоится вся славянская, в подавляющем большинстве списков русская, рукописная традиция этого великого памятника мировой литературы.

Начиная с XVII в. мы имеем русские свидетельства о трудности для понимания Исайиного перевода (чем и были вызваны начавшиеся в это время попытки создать более легкий для восприятия славянский текст, состоявшие в основном в той или иной редакционной правке текста, вышедшего из-под пера Исайи).[15] Можно предположить, что в XIV—XVI вв. корпус был для читателей понятней, чем позднее. Надо сказать, что и сейчас, вчитываясь в него, одним глазом глядя в греческий оригинал, начинаешь постепенно привыкать к его языку и понимать уже без помощи оригинала. Но переводить с этого перевода на современный русский язык непосредственно, конечно, весьма рискованно, поэтому я делал свой перевод, пользуясь греческим текстом Дионисия [16] и комментариев к нему Максима Исповедника в издании Патрологии Миня.[17] За любезную проверку моего перевода от души благодарю доцента кафедры классической филологии ЛГУ А. И. Зайцева.

Публикуемый в этой статье текст, точнее один его период, использован мною только в одном историко-культурном отношении — в связи с развитием иконографии «Премудрость созда себе дом». Допускаю, что аспектов его изучения может быть много. Корпус в целом, тем более с комментариями Максима Исповедника, являет собой сложное и яркое явление литературы и, можно сказать, настоящий (потому что серьезный и яркий) учебник философии. Сочетание «воспевающего» экспрессивного стиля Дионисия, заражающего читателя античным по своим истокам пафосом чистого умозрения, со спокойным деловым стилем внимательного к читателю образованного комментатора создает эффект того же самого антиномического совмещения движения и покоя, взлета и основательности, страсти и знания, какое, по Дионисию, и должно быть свойственно истинной премудрости. И в этом отношении послание к Титу-иерарху, мне кажется, способно хорошо представить читателю весь знаменитый, но забытый славистами корпус.[18]

---

[15] См.: Г. М. Прохоров. Сочинения Дионисия Ареопагита в славянской рукописной традиции, с. 89.

[16] PG, t. III, col. 1104—1115.

[17] Ibid., t. IV, col. 557—575.

[18] В последние годы начали появляться посвященные ему работы — К. Станчева (Болгария), Дж. Трифуновича (Югославия), Г. Гольтца (ГДР).

л. 318 об. **Тїту їерар'ху, вьпросившу посланиємь, что̀ єсть Прѣмудрости до̀мь, что̀ чаша, и что̀ снѣды ѥ̀ и пива. Девето**

л. 319 4 ‖Священ'нꙑ̀ убо Тїмоѳей, ѡ добрꙑ̀ Тїте, не вѣмь, аще чесого вѣдомыих мнѣ богословьныих ѡбразь ѡтиде, не услышавь. Нь вь 5 «Ѳбразномь богословї» добрѣ раздѣлихѡм вса ѥму словесьь о Бозѣ, мнещаясе быти многыим льжесловия. Ибо безмѣстиѥ зло̀ вьлагають

л. 318 об. 4. Святы Тїть съ єсть апостолу познаѥмь, ѥго же и вь Критѣ устрои епископа, яко же ѥ̀ самому Тїту писанно̀ѥ ѡт божественаго Павла посланиѥ являѥть.

л. 319 ‖5. Знаменай, что ѡбьѥмлѥть «Ѳбразноѥ богословиѥ» великаго Дїонусїа.

6 несьврьшенны̀мь душамь, ѥгда недовѣдомиѥ прѣмудрости ѡтци нѣкоими скрьвенны̀ми и смѣятел'ными гадан'ми изьявляють божественꙋ̀ю и тайнꙋ̀ю и невьходнꙋ̀ю скврьнны̀мь истину. Сего ради и невѣруѥмь мнозꙑ̀ иже ѡ божествьных таин'ствахь словесемь: зрѝмь бо тькмо сиѝ сь приплетьшимисе имь чюв'ствьными ѡбразы. Подобаѥт же и ѡткрьвена сиѝ, вь себѣ, нага и чиста бывшая видѣти. Сицѐ

6. «Недовѣдомиѥ прѣмудрости ѡтце» глаголѥть пророкы.

7 бо уже видещѐ, почисти имамы исто̀чнꙑ̀кь живота, въ себе изливаѥм, и вь себѣ ‖ стоѥщь, видещѐ и ѥдинꙋ̀ нѣкꙋ̀ силу простꙋ̀, самодвижимꙋ̀, самодѣйствьнꙋ, себе неѡскудѣвающꙋ̀, нь разумь всѣхь разумьь суши и присно собою себе зрещи. Подобати убо тому же и инꙑ̀мь ѡт нас, вьз'мнѣхѡмь, яко же мощно бѣ, сказатисе различны-

л. 319 об.

7. Знаменай ѡ святѣй и покланяѥмѣй Троици «исто̀чникь живота вь себѣ изливаѥмь и вь себѣ стоѥщь»: показуѥт' бо се ѡтсуду и ѥдиносущ'ствноѥ, и яко ѥдиница, вь Троицу произьшьдши, даже до то̀ѥ стоить. Сицѐ и богословь Грїгориѥ глаголѥть вь 1 «Ѳ Сынѣ» словѣ и вь 2 «Ѳ сьмирени».

1 им зраком ѥже ѡ Бозѣ ѡбразна̀го[1] священноназдания: яже бо вьнѣ сего — колика̀го испльнѥнна сꙋ̀ть невѣрна̀го и утвор'на̀го странноречия, сѝрѣчь, при прѣсущьствь- 2 но̀мь богорожденїи утробу Божию, телеснѣ Бога рождьшꙋю наздавающѐмꙋ, и слово, вь вьздꙋ̀хь пролѣваѥмо̀, ѡт сердца мужьска ѡтригающѐмꙋ то̀, и духь, ѡтдыхаѥм ѡт усть вьсписующѐмꙋ, и нѣдра богородьная, дрьжещая божия Сына, телеснолѣпотнѣ намь вьспѣвающѐмꙋ, или садовнѣ сиѝ наздава-

л. 319 об. ‖1. Тогожде ѡбразна̀го явѣ назадания. А ѥже яже «вьнѣ», сѝрь(чь) наручнѣ ѡт рѣчи глаголѥма̀.

2. «Утробу Божию», рекше чрьво, заѥже «Из чрьва прѣжде дьнице родих те»; «слово вь вьздухь», заѥже «Ѳтригну сердце моѥ слово благо»; «духь ѡтдихаѥмь», заѥже «духомь устьь ѥго»; «нѣдра» же, заѥже «ѥдинородны иже сꙑ̀ вь нѣдрьхь ѡтчихь»; «садовно» же, сѝрѣчь по садовьь виде, заѥже «Дрѣво жизни ѥсть».

[1] На внутреннем поле здесь — следы срезанного маргиналия, по всей видимости, «Образнаго — рекше „Образнаго богословия“ книга», вставленного в ВМЧ (стб. 768) в текст между словами «сего» и «коликаго».

Титу-иерарху, вопросившему посланием, что такое дом Премудрости, что — чаша и что — еда ее и питье. Девятое

4 Я не знаю, о добрый Тит, ушел ли священный Тимофей, не услышав чего-нибудь об известных мне

4. Святой Тит этот — апостолу знакомый, его он и на Крит поставил епископом, как к самому Титу написанное божественным Павлом послание показывает.

5 богословских образах. Впрочем, в «Образном богословии» мы хорошо растолковали ему весь смысл применяемых к Богу изречений, многим кажущихся диковинными. Ведь нелепость страшную внушают несовершенным душам неогласи-
6 мой премудрости отцы, когда некими сокровенными и дерзкими иносказаниями открывают божественную и таинственную, недоступную для непосвященных истину. Потому-то и не верят многие из нас речениям о божественных таинствах: ибо мы воспринимаем их только через приращенные к ним чувственные образы. Подобает же их и раскрытыми, сами по себе, обнаженными и чистыми видеть. Ведь если так их увидим,
7 мы сможем почтить источник жизни, созерцая его в себя изливающимся и сам по себе стоящим, и единую некую простую силу самодвижущуюся, самодействующую, неоскудевающую в себе, но являющуюся знанием всех знаний и всегда через себя себя созерцающую. Подобает, нам подумалось, чтобы мы и ему, и другим по мере возможности раскрыли различные виды применяемой к Богу символической священнообразности;

5. Заметь, что́ охватывает «Образное богословие» великого Дионисия.

6. «Неогласимой премудрости отцами» называет он пророков.

7. Обрати внимание на сказанное о святой и покланяемой Троице: «источник жизни в себя изливающийся и на самом себе стоящий», — отсюда делается видной ее единосущность и что единица, в Троицу перешедшая, остается в ее пределах. Так и Григорий Богослов говорит в первом слове «О Сыне» и во втором «О мире».

1 ибо то, что сочинено вопреки ей, наполнено таким невероятным бредовым вымыслом, где, например, применительно к сверхсущественному богорождению измышлена
2 божья утроба, телесно Бога родившая, написано о слове, в воздух испускаемом из изрыгающего его мужского сердца, и о духе, выдыхаемом из уст; перед нами воспеты, как приличествовало бы телесным, богородящие лона, носящие Сына божия; изображено как физическое богорождение;

1. (Вопреки), то есть, той же самой символической образности. Что же до «вопреки», то это выражение в обычном смысле.

2. «Божья утроба», т. е. живот, потому что (сказано): «Из чрева прежде утренней звезды я родил тебя» (Пс., 109, 3); «слово в воздух» — потому что (сказано): «изрыгнуло сердце мое слово благое» (Пс., 44, 1); «дух выдыхаемый» — потому что (сказано): «духом уст его» (Пс., 32, 6); «лона» же — потому что (сказано): «единородный, сущий в лоне Отчем» (Иоанн, 1, 18); «в образе сада» же, т. е. в виде расте-

ющому, и дрѣва нѣкотора, и ѡтрасли, и цвѣти, и коре||ния прѣдлагающому, или источникы водьѣ, истекающеи, или сияній, производ'ная свѣтородия, или инаа нѣкѣ прѣсущьствныих богословїй изьявител'ная священьнописания. При

л. 320

3 умныхъ же божїих промыслѣх, или даровѣхь, или изьяшнѥниихь, или силахь, или свойствѡх, или покоищих, или ѡбытѣлехь, или прошьствияхь, или раздѣлѥниихь, или сьединѥниихь — мужездание Богу[2] и звѣрїй, и животныихь иныихь, и садовьѣ, и каменьѣ различноѡбразиѥ наздающому, и укра||шения ему

г. 320 об.

3. Явителная убо промышлѥній, ѥже «Яко ѡрьль покриѥть гнѣздо своѥ» и яже сь нимь; «дарованїй» же, яко «Ѿтврьзаѥши ты руку свою» и ѥже «Даѥй пищу всякой пльти». Паче же и сѐ промысла показател'но. «Изьяшнѥній» же, заѥже ѡбличиѥмь чловѣка явитисе вь Вет'хомь свягїимь и вь видѣни голубини Духь святы. Промысла же и ѥже нечьствивыих томител'нóе, рече бо се пророком «Яко медведица рикающи и яко пардаль». Сильѣ убо подписател'наа ѡчи и иныихь телесныихь удовьѣ имена. Своистьвьѣ же, яко ѡт Амѡса «адамантъ»: свойствьно бо божествнáго ѥстьства ѥже бестрастнóѥ и неудручаѥмо; яко же и изнураѥмо злїихь имьствьѣ, яко же глаголѥть «Богь нашь ѡгнь поядаѥй». И прочая же реченных явлѥнна трудолюбивы́мь; и ѥже сихь вьзпод'ноѥ же и иногльноѥ зрѣниѥ не неявлѥнно ѥсть. Ѥсть бо разумѣти покоища убо и ѡбытѣли ѥже божествнáго ѥстьства неизмѣнноѥ и непрѣложнóѥ, ѥже ѡсновател'ны́ми каменми являѥтсе. Прошьствия же и раздѣлѥния — ѥстьствьныихь ѥго присущїихь благьѣ прѣподаниѥ, яко же вь приказни ѡт крина *благоуханиѥ*, *тѣм же и глаголѥтсе* «цвѣть пол'скы́», «кринь удолній». Сицѐ убо достоить разумѣти и сьединѥния, ѥже кь тому ѡбратител'но и свезателнó зданїй, краѥугльнúмь каменемь являѥмо. Украшения же жен'скаа, яже вь Исаїи лежещая, различнóѥ божествнáго промысла подписуѥмая. Яко же растаплѣѥмоѥ и грьнило достоить разумѣти наздавател'нй промы́сль или раздѣлител'ную и чистител'ную силу. И ѡруж'нáго убо сьстроѥния явленна идѣ же лежеть: являют' же низложителнóѥ и потрѣбителнóѥ противныихь.

1 жен'ская, или варвар'ская ѡружй творения ѡблагающому, и скудѣль, и грьнило, яко ж убо нѣкоюему ѡгнѥм художьствующу хытрьцу прѣдлагающому, и коню тому, и

л. 320 об.

‖ 1. «Варварская ѡружй творения» мню глаголати «Вь ѡдѣянй злата» и «Прѣпояши ѡружиѥ твоѥ по бедрѣ твоѥй, сил'не».

[2] На внутреннем поле рядом — остатки срезанной записи «(Рекше му)жь(скы)мь (об)ли(чи)емь (яв)ля(ю)щусе», вставленной в этом месте в текст ВМЧ (стб. 769).

представлены в образе сада и некие деревья, и побеги, и ростки, и цветы, и корни, а то и источники, воды источающие, или светорождения, производящие воссияния, или некоторые другие изъяснительные священнописания сверхсущественных богословий.

3 Для обозначения же умных божиих промыслов или дарований, проявлений, сил, свойств, жребиев, обителей, исхождений, разделений, соединений — сотворение человека и многообразие диких зверей и других животных, и растений, и камней кругом к Богу поналеплено; и выдумано, что женские украшения и варварско-

ний, — потому что (сказано): «древо жизни есть» (Откр., 2, 7).

3. Пример обозначения промыслов: «Как орел покроет гнездо свое» (ср. Второз., 32, 11) и так далее; «дарованиям» же — потому что (сказано) — «Отверзаешь руку свою» (ср. Пс., 103, 28) и «Дающий пищу всякой плоти» (Пс., 135, 25). Очевидно, и это свидетельствует о промысле. «Проявлениям» же — потому что в образе человека он являлся в Ветхом завете святым, а в образе голубя — Дух святой. К промыслу же относится и наказание нечестивых, ибо сказано пророком: «Как медведица удрученная или как леопард» (ср.: Осия, 13, 7—8). Силы же обозначаются именами очей и других частей тела. «Свойств» же — потому что у Амоса назван он отвесом (Амос, 7, 7—8), ибо божественной природе свойственны бесстрастность и непреклонность, как и состояниям испорченности истребляемость, почему и говорится «Бог наш — огонь поядающий» (ср. Евр., 12, 29). И остальное из сказанного ясно трудолюбивым; и анагогический и аллегорический взгляды (у них) не противоречат друг другу. Жребии и обители можно понять как образы неизменности и незыблемости божественной природы, что обнаруживается и в образе кладущихся в основание камней. Исхождения же и разделения — сообщение присущих ему по природе благ, как в случае лилии, например, — благоухания, отчего и говорится «цвет полевой» (Пс., 102, 15), «лилия долин» (Пес. пес., 2, 1). Так же следует понимать и соединения с ним обращающихся (к нему) и связывающихся (с ним) творений, как показывает образ краеугольного камня. Украшения же женские, о которых говорится у Исайи (ср. Ис., 61, 3), обозначают многообразие божественного промысла. Подобным же образом и под плавкой и плавильней следует разуметь или созидательный промысел, или разделяющую и очищающую силу. Становится ясным здесь и смысл образа военного снаряжения: он обозначает свойство низлагать и уничтожать противников.

1 го производства оружие надеты им на себя; и глина, и плавильня словно ремесленнику некоему приданы ему; и лошади, и колесницы, и троны подставлены; и пиршества

1. «Варварского производства оружие» заставляет вспомнить «В одежде шитой золотом» (Пс., 44, 14) и «Препояшь оружие твое по бедру твоему, сильный» (Пс., 44, 4).

колеснице, и прѣстолы подлагающому, и благоухания нѣкоя снѣдотвор'ная устраяющѹ, и пиющѣ, и упивающасе, и спещѣ, и шумна ѡт вина наздавающому. Чтѡ аще ктѡ речеть гнѣвания, скрьбы, различная заклинания, раскаяния, клетвы, ненависти, многовид'ная и лучичнаа погрѣшения
2 ѡбѣтованїи, прѣхыщрения, ѥже вь «Бытїи» гїганобор'ство, по ѥм же навѣтовати ѡт страха глаголѥтсе силныиѥ ѡни мужи, а паче зданиѥ, не на ѡбидѣниѥ нѣкоих иныхъ, нъ ѡ спасенїи своѥм ухытрившїимь, и сьвѣщениѥ || ѡно, ѥже
л. 321 сь небесе на льсть и прѣвареніе Ахаавово

2. «Погрѣшения ѡбѣтований» вь сихь глаголѥть ѥже вь нѣкоторихь пророчений вьскорѣ мнѣтисе не конець приѥти ѡбѣщенная, и ѥсть, яко ѡт многыих малаа прѣдставити, ѥже кь Іакѡву реченноѥ: «Буди господь брату твоѥму» — и яже ѡ прѣбытии царствия ѡт сѣмене Давидова, яже мнѣниѥмь и явѣ погрѣшище сьбытия; по извѣстном же видѣнии — никако же. Іакѡвлѥ бо убо сущїми иже ѡт нѥго удрьжаниѥмь и ѥже на Христа вьзведениѥм испольнисе, яко же и яже кь Аврааму ѡбѣтования ѡ удрьжанїи землѥ и ѥзыкьь благословлѥнїи. А яже кь Давиду — тьчию вь Христа вьзносет'се. Подобнѣ и яже ѡ Соломѡнѣ мнимая вь 72 рещисе псал'мѣ. Яже убо тльковател'ная вь сихь ѡтдания, различноѥ имущая, многовидная нарече прѣхыщрения, не яко разьсьбателнѣ хытрьствуѥмаа истину, нѣ прѣмудрѣ сказующая искомоѥ.

3 устраяѥмо, и яже пѣсней тименья и блуднич'ская многострастия; и ѥлика иная всесмѣтелнаго сѹть богоздания священная знамения видимая скрьвенныих прѣдположеннѣ и умноженнаа и раздѣлѥннѣ сьединѥнныих и нераздѣльныихь, и ѡбразная и многозрачная незрачныихь и неѡбразныихь, их же аще ктѡ видѣти вьзможеть ѥже вьнутрь ськрьвеннѡѥ благолѣпиѥ, ѡбрѣсти имать таин'ствьная и боговид'ная вса и многаго богословнаго свѣта испольнѥннаа.

л. 321 || 3. О Пѣсни пѣсней, — яко свято ѥсть по святїхь. Ѳеодѡрь бо Ѡмопсуѥстїйскы ѡбльгаваше тѡ буѥстнй вел'ми.

4 Не бо да непщуѥмь видимая знаменїй ѡ себѣ назданна быти: ѡдѣяти же се[3] вь неизреченнѡѥ и невидимоѥ многымь художьство, яко не скврьнным удобь наручнаа быти всесвященьная, ѥдиним'
л. 321 об. же ѡткрива || тисе сущїим преподобия искрьнымь рачителемь,[4]

4. «Сложений» глаголѥть ѡбразнѣ бываѥмыихь яже ѡ себѣ, сирѣчь ѡ ѥже вь истину разумѣватисе сиѩ, яко же видимоѥ имать и писме наготнѣ исповѣдаѥть; не вьѡбразитисе глаголѥть, нѣ прѣдпокрьвенныѥ быти и ѡбразь гльбочайшїимь разумѣниямь и мнѣниямь. Сйѥ же рече, яко ѡб-

[3] Здесь на внутреннем поле запись; **как кажется**: «Ѡдѣяти же се паче».
[4] В рукописи написано: «рачителемь искрьнымь», но цифрами над словами указано, что слова надо переставить.

изысканные приготовлены; и — что он пьет, и что упивается, и что спит, и что в похмелье бывает навыдумано. Что и говорить о гневе, скорби, о различных клятвах, раскаяниях, проклятиях, злобствованиях, о многообразных и запутанных выдумках с целью
2 нарушить обещания, гигантомахии, по книге Бытия, согласно которой, говорят они, устраивают из страха заговоры сильные те мужи; и это — для назидания, не во вред кому-либо другому, но ради спасения самих заговорщиков; и об этом совете на небесах, против хитрости и обмана Ахава устраяемом (3 Царств, 21);

2. Слова «Нарушить обещания» имеют в виду, что некоторые пророчества на первый взгляд кажутся такими, какие не должны сбыться, как, например, — чтобы из многого представить малое, — сказанное Иакову: «Будь господином брата твоего» (ср. Быт., 27, 29), — а также то, что касается пребывания царствия в семени Давидовом, что по-видимости явно не сбылось; но внимательном же рассмотрении это совсем не так. Что касается Иакова, то это исполнилось во власти его потомков и в восхождении ко Христу, равно как и обещанное Аврааму относительно обладания землею и благословения народов. А что говорится о Давиде — все к Христу возводится. Подобным образом — и по-видимости о Соломоне в 72 псалме сказанное. Такого рода толковательные объяснения со свойственным им разнообразием он называет «многообразными выдумками» — не как обманом уводящие от истины, но как мудро обнаруживающие искомое.

3 и о свойственной Песни Песней телесной и блудной многострастности; и обо всех остальных, сколько смелости есть, священных условных знаках боговыражения из числа тайных, выставленных и приумноженных и ставших делимыми из единых и неделимых, образными и многовидными из бесформенных и необразных, коих скрытую красоту если бы кто-нибудь смог увидеть, нашел бы все таинственным и боговидным и наполненным многого богословского света.

3. Говорит о Песни Песней, — потому что свята она, согласно святым. Феодор же Мопсуестийский очернил ее совершенно безрассудно.

Да не подумаем, что условные
4 знаки созданы ради них самих: ведь они выставляются для прикрытия неизреченного и неведомого для многих знания, — чтобы не стало доступным для непосвященных всесвятое и чтобы открывалось оно только истинным приверженцам благочестия, всякую

4. Он говорит об «условных знаках», несущих в себе символический смысл, имея в виду, что понимать их надо применительно к истине, которую образ содержит и изображение непосредственно внушает; говорит, что не форма они, но маска и приблизительное обозначение более глубоких умозрений и представлений. Говорит это потому, что образы и символы не ради них самих

яко всакѡ дѣт'скѡ мьчтаниѥ при священних ѡбразѣх отгнавшїимь и довол'ныимь прѣходити простотѡю ѹма и зрительниѥ силы скоростию кь простѡй и прѣѥстьст'в'нѡй и прѣвыше сѣдещѡй ѡбразьь истинѣ.

Инако же и сѐ разумѣти подобаѥть, сугубно быти богословьцьь
1 прѣданиѥ: ѡво убо неизреченнѡ и таиньствьнѡ, ѡво же явлѥннѡ и познаѥмѡ; и ѡво

л. 321 об. ‖ 1. Неизреченно и недовѣдомо и тайно прьданиѥ Писания тѡ тлькуѥть, нариче ѡбразно, заѥже ѡбрази пророченнѣ даннѡ; нѣ и служьбьн'скѡ, яко служения таиньь вь ѡбразѣхь прѣдаваѥ священничскыимь прѣданиѥмь. Сйѥ же неизреченноѥ, рекше ѡбразнѡе, глаголѥть имѣти сьплетеньно речению, сйрѣчь вь ѥже рещисе повелѣнно ѡбразомь и нереченноѥ, сйрѣчь таин'ствьноѥ. Прикрьвенно бо ѥсть вь ѡбразѣ истинноѥ и неѡбличенно, яко же вь законной Пасцѣ истиннаа, ѥже речесе «наша пасха за нась пожрьть бысть Христос». Вьтора же чѣсть богословнаго прьдания явленна ѥсть и познаѥмаа не убо ѡбраз'ми, иже и любопрѣмудрьст'вно наричеть, и указател'но яково же ѥсть ѥже ѡбычайнаа, и ѥстьствнаа, и дѣятелиаа сьдѣтелс'твия прѣдаѥ. Сие же явлѥннѣйше имать нѣкѡ увѣрениѥ и сывезаннѹ истину глаголѥмыимь; по сем бо ѥсть и указател'нѡ. Ѡбразнѡѥ же не имать ѥже увѣрати и повиновати, нѣ дѣйство нѣкѡ божьствнѡ неявлѥнно и скорѡ, ѥже таїнновиденїѥ и зрител'нїѥ душе таинѝми, сйрѣчь ѡбразнѝми, гадан'ми вьдружаѥть и рекше ѡсновуѥть вь Христа, — не словомь учимими таинстви, нѣ млъчаниѥмь и ѡткрьвениѥмь ѡсияний Божиих просвѣщаѥть ѹмь вь неизреченныихь таиньствььь разумѣниа.

Богословецѣ прѣдания

(ова ѹ)бо не(изреч)енно и таин(ст)вьнѡ, е(ж)е ѥсть и ѡ(б)разное, (и сл)ужьб'(нс)кѡ, и (с)коро;	ово же явлѥнно и познаѥмо, ѥже ѥсть любопрѣмудрьстьно и указателно и повиноватѥлнѡ.[5]

2 убо ѡбразнѡѥ и служьбьн'скѡ, ѡво же любопрѣмудрьст'вьнѡѥ и указател'нѡѥ; и сьплетено ѥсть речен-

л. 322 ‖ 2. Образнѡѥ и служьбьн'скѡ глаголѥть ѥже ѡбразнѝми сьврьшаѥмѡ, якова же законнаго служения и яже вь насъ священно-

разы и знамения не ѡ себѣ сложения таинная ѹмыслище, нь недостоиних ради, — да не прѣдлежимая имь ѹдобь прѣѡбидимаа мнїтсе.

[5] В рукописи эта схема находится на наружном поле листа около слов «богословьць прѣданиѥ»; левая ее колонка частично срезана, недостающее восстанавливается по ВМЧ (стб. 774).

ребяческую фантазию от того, что касается священных символов, удалившим и способным благодаря простоте ума и свойству умозрительной силы восходить к простой сверхъестественной находящейся выше символов истине.

Однако же и то разуметь подобает, что богословское учение
1 двояко: одно — неизреченно и таинственно, другое — явленно и постижимо; одно символическое и

как тайные знаки были придуманы, но из-за недостойных, — чтобы доступное им не показалось заслуживающим презрения.

1. Он объясняет содержащееся в Писании непзреченное труднопостижимое и тайное предание, называя его образным, потому что оно через образы в пророчествах выражено; но и — посвящающим в таинства, потому что оно в образах дает посвящение в таинства священных преданий. Он говорит, что это непзреченное, или символическое, сплетено с выразимым в слове, то есть, что в том, что говорится, символу доверяется и невыразимое, или же таинственное. Ибо в образе сокрыто истинное и не предназначенное для общего пользования, как в ветхозаветной Пасхе — истинная, о которой говорится «наша Пасха, за нас принесен в жертву Христос» (I Кор., 5, 7). Вторая же часть богословского предания явна и не через символы познаваема, она и философской называется, и демонстративной, к ней относится то, что имеет дело с этическими, физическими и практическими свойствами творения. Этой более открытой части присуща способность убеждения и доказательства, связанного с тем, о чем идет речь; потому она и является аподиктической. Символическому же богословию не свойственно убеждать и доказывать, однако оно может производить некоторое неявное, но возбуждающее божественное действие, которое способные к видению таинственного созерцательные души с помощью мистических, или символических, загадок утверждает и как бы основывает во Христе, — путем не словом научаемых таинств, но (путем) молчания и откровения осияний Божиих, просвящая ум для неизреченных таинств уразумения.

Богословов предания

одно невыразимое и мистическое, оно же и символическое, связанное с таинствами и действующее;	другое явное и познаваемое, оно же и философское, и аподиктическое, и убеждающее.

2 ведущее к таинствам, другое философское и аподиктическое, так что сплетено с изреченным неиз-

2. Символическим и ведущим к таинствам он называет то, что совершается с помощью символов, а именно таковы ветхозаветный культ и наше священно-

ному нереченнѡѥ. И ѡво убо увѣраѥть и свезуѥть глаголѥмыѣх истину, ѡво же дѣѥть и утвръждаѥть кь Богу неученными учен'ми. И || убо ни же святѣйшїих

л. 322

3 таин'ствьь вь служениих иже нашего или законьнаго прѣдания священноучителиѥ богоподобнїих не непотрѣбоваше ѡбразьь. Нѣ и

4 всесвященнїѥ аггелы гадан'ми божественая тайно производещеѥ зрѣмь, и самого Іисуса вь притьчахь

5 богословеща и богодѣйств'ная таин'ства прѣдающаа ѡбразныимь

6 трапезосаниѥмь. Ибо бѣ лѣпо не тькмо чиста многым снабдѣти Святая святїих, нь и па-

7 кы чловѣчьскоѩ жизни, нераздѣл'нѡй, вькупѣ и раздѣл'нѡй сущѡй, ||

л. 322 об.

искрьннѣ себѣ божествьныими ѡсиятаисе разуми,

дѣйства таинствия, аще и паче высока и духовна нашая. Любопрѣмудрьствьнѡѥ же и указателнѡ — ѥже разумѣниѥм зданий и нѣкоторих божественыих смотренй и зрительньймь тлькованиѥмь иже ѡ Бозѣ глаголѥмыихь вь Писаних сьстоимѡ.

3. Яко не тькмо законно прѣданиѥ, нѣ и служениѥ сущих вь нас таиньствьь священнйхь потрѣбова ѡбразьь. И ничтѡ же дивно, понѥже и аггелы гадан'ми божественая таин'ствиия производѥть, и самь Господь вь притьчахь являѥтсе богословивь.

4. Гадан'ми, яко же вь Захарїи аггель яже о Ісусѣ Іѡседековѣ и ѡ ѡдежди ѥго вьображаѥ и глаголѥ; и вь Данїилѣ Гаврїиль яже ѡ Христѣ сповѣствуѥ и яже сь нимь таинствьная нариче, и инаа таковая.

5. Богодѣйствьная глаголѥть или яже Бога након'чаваюшая причествующаго имь, или яже ѡт Бога сьдѣйствованная.

6. Трапезосаниѥ глаголѥть яже на божествной трапези святаго хлѣба и чашѣ благословлѥниѥмь съврьшѥѥмѣ таиньства. Знаменай же, яко и Вет'хо и Новѡ Писаниѥ многаа ѡбраз'ми прѣдаѥть и почтѡ.

7. Нераздѣлнѡ мню рещи ѥму чловѣч'скую жизнь и раздѣльную: ѡво убо ради душѣ нераздѣлнаго и бесплът'наго, ѡво же тѣлу различнаго ради и мнѡгочѣстнаго. Зри же како дивнѣ яже ѡ души прѣдаѥть:[6] ѡво бо ѥѕ нераздѣлно глаголѥть, ѥже и бестрастнѡ наричеть, сиѥ же ѥсть душе тьн'чайше и чистѣйшѣ и сѣ, яко да нѣктѡ убо речеть цвѣть, ѥже ѥсть ѹмь, ѥже и словесно произливаѥмо, по им же || ѹмь и мысльна душа, вь им же ѹмѣ простая и рекше нага ѡбразьь кромѣ таинствия художьст'внѣ зрет'се. Ѡво же ѥѕ раздѣл'но ѥсть, ѥже и страстнѡ рече; сиѥ же ѥсть душевнаа сила, ѥже кь чювьствьнимь съѥдиняѥмо духомь, посрѣдѣ сущимь душѣ и тѣла, вь им же дусѣ утвръжденне суть чювьствьь и разумѣванй смотрением познаваѥмыихь силы. Сиѩ убо страдател'но ѥсть душе, заѥже чювстви вь пристрастйѥ тоѥ чюв'ствьних низносимоѩ. Сиѩ же чѣсть, ѥсть рещи, душѣ, яко же ѹмь, нѣсть чиста, ни же уарѣти можеть божественая и мысльная непосрѣдствьнѣ, нѹ трѣбуѥть посрѣдства нѣкоѥго дебелѣйшаго, яко же наставляю-

л. 322 об.

[6] В рукописи около этого места на поле заметка: «Ч(а)стно и раздѣлно ѥдиноѥ(сть)»; в ВМЧ (стб. 774) она вставлена в этом месте в текст.

реченное. Одно убеждает и делает связной истину говоримого, другое же действует и утверждает в Боге ненаучимым тайноведением. Ведь и при отправлении святейших таинств наши служители,

3 как и служители учения о Законе, от приличествующих божеству символов не отказались. Видим также и всесвятейших ангелов че-

4 рез загадки, таинственно божественное открывающими, и самого Иисуса в притчах богословствую-

5 щим и богодейственные таинства передающим с помощью образа

6 трапезы. И ведь подобало не только, чтобы Святая святых сохранялось недоступным для многих, но и чтобы самое человеческая жизнь, неделимая и одновременно дели-

7 мая, подобающим ей образом осиявалась божественным знанием и чтобы бесстрастная часть души

действие таинств, хотя наше и более высоко и духовно; философским же и аподиктическим — то, которое осуществляется посредством рассмотрения тварей и каких-либо божественных промышлений и теоретического истолкования того, что о Боге говорится в Писаниях.

3. Что не только ветхозаветное предание, но и отправление наших таинств требует священных символов. И (в этом) ничего удивительного, потому что и ангелы с помощью загадок божественные таинства совершают да и сам Господь в притчах является богословствующим.

4. «Через загадки» — как, например, у Захарии ангел показывал и говорил об Иисусе Иоседекове и одежде его (Зах., 3, 1—9; 6, 11—13) и у Даниила Гавриил извещал о Христе и намекал на связанное с ним таинственное (Дан., 9, 21—27), и иное подобное.

5. Богодейственным он называет либо то, что совершается Богом, причастным к тому, либо то, чему Бог содействует.

6. Образом трапезы он называет таинство, совершаемое путем благословения на божественной трапезе святого хлеба и чаши. Замечай, что и Ветхий, и Новый Завет многое посредством символов передают и почему.

7. Неделимой назвал он человеческую жизнь и делимой, мне кажется, (по такой причине): первой из-за неделимости и бесплотности души, второй же из-за различия и множества частей тела. Смотри, как удивительно он о душе повествует: то, о чем как о неделимом говорит он, и бесстрастным он называет; это то тончайшее и чистейшее в душе, что можно назвать цветком, — чем и является ум, истачающий способность к слову, благодаря каковому уму осмысленна душа, в каковом уме зрятся простые и как бы обнаженные таинства, способные быть познанными помимо символов. То же, что в ней делимо, и страстностью назвал он; это душевная сила, с чувством соединенная духом, пребывающим между душой и телом, в каковом духе утверждены суть силы чувства и постигаемых путем исследования мыслей. Этим объясняется подверженность души страстям: ведь благодаря чувствам она опускается до пристрастия к чувственному. А такая, если можно так сказать, часть души, как ум, не является чистой и способной созерцать божественное и мысленное непосредственно, но нуждается в некоем более грубом посреднике, как бы руководствующем им на пути к простому и неделимому, что и делают символы путем разделения, от чувственного

1 и бестрастнѡѥ убо душѣ вь простая и вь вьнутрьняя боговидныихь кумирьь ѡтлучити видѣния, страдател'нѡѥ же ѥѥ сь ѥстьств'нѣ уврачевати вькупѣ и вьспростирати на божествнѣйшая прѣдустроѥнныими приказ'ньныих ѡбразьь наздан'ми, им же сьрод'на таковаа сѹть прикривала и являють ѥлицѣ и прѣд прикри-

2 валь кромѣ, богословия явленнаго ѹслышавшеи, вь себѣ

щаго тѹ на простая и нечёст'ная, ѥже твореть образы раздѣлѥниями, сѣрьчь чюв'ствьними и явлѥн'нѣми на неизреченная вьзводеще.

1. Нестрадателнѡѥ душѣ разумнѡѥ не яко свьсма непричестно страстѣ, нѣ яко ѡтвьнѣ страдати не имѣѥ узрокьь, яко же тѣло множайшѣмь подпадаѥ ѡзлобител'нѣмь сьпripаданиямь, ѥже душа кромѣ своего хотѣния не страждеть. Страдателнѡ же ѥѥ, ѥже чювствьвьми прилетнѡ сущих ѡтвьнѣ, ѥму же сьродьно ѥсть, рече, ѥже, ѡбрази телесныими прѣдаватисе божественная, ими же кь невещественыихь вьзводѣм'се видѣнию.

2. Яко и иже богословия явленнаго и нага прикрьвений услышавшеи ѡбразе нѣкиѥ вь себѣ наздавають кь разумению слышещихь наставляющё.

Инако: Богословия явленнаго, сирѣчь: «Явйсе Господь» Аврааму или Мѡусею и ѥже «рече Господь», и «Бысть слово Господнѥ кь пророку», и таковая. Явленнаго же, — яко не ѡбразы изьѡбражател'нйми. Ѡбразь ѹбо рече наздаваѥмь, ѥже разумѣваѥмь при таковыхь реченияхь благочестиво зрѣниѥ и божественому ѥстьство подобнѡ.

3 наздавають ѡбразь нѣкѡй, кь разу||
л. 323 мѣнию тѣх реченнаго богословия руководещь.

л. 323 ||3. Яко же ѥгда ѡт дрьва сьстави покланяѥмйѥ Троицѣ прѣдставляѥть божьствны Аѳанасїѥ и ѡт иныихь прочй святыи.

II само же видимых всач'скых миротвореніе невидимых Божїих
4 прѣдложеніе ѥсть, яко же глаголѥть

4. Яко и самоѥ мира сьдѣтел'ство невидимыихь Божїихь прѣложениѥ ѥсть, ѡбразомь нѣкоим ѡбразьь чйнь имѣѥ.

5 Павль же и истинноѥ слово. Сего ради и богословци ѡва

5. Апостоль убо сице глаголѥть: «Невидимая бо ѥго, рекше присносущьная ѥго сила, вь твореніях зрит'се». Христос же (сего бо, мню, наричеть «истиннѡѥ слово») — ѥгда глаголѥть: «Аще земльная рѣхь вам, и не вѣруѥте, како, аще реку вамь небесная, вѣру имете?» — и ѥликаа таковая.

6 убо граждан'скы и законнѣ сматрають, ѡва же чистител'скы и
л. 323 об. прѣ||чистѣ, и ѡва убо чловѣчьскы и посредѣ, ѡва же прѣмир'нѣ и сьвьрьшенодѣйствьнѣ. И когда убо ѡт законьь явленныих, когда же ѡт неявленныих уставь, по прикладномь подлежещїим священнымь вещемь и

6. «Граждан'скы убо и законнѣ» глаголѥть[7] исправляющїих приѥтиѥ и благостраданиѥ и сьгрѣшающйхь ѡзлоблениѥ и ѡсуждениѥ; «чистител'нѣ же и прѣчистѣ» — наказания и прѣдхранител'ная учения; «чловѣчскы же и посрѣдственѣ», рекше вьпрошения, яко же: «Гдѣ ѥсть Авель, брать твой?» — и: «Сьшедь, вижду», — и ѥже: «Господь испытаѥть праведнаго и нечестиваго». Яже и посрѣд имѹть Богу подобныих и ѡтнудь неприкладныхь мнещїихсе, сй-

[7] Слово приписано на поле.

и феноменального возводя таким образом к невыразимому.

1 созерцала простые и глубочайшие зрелища из числа богоподобных картин, а страстная по-родственному служила ей и тянулась к божественнейшему, пользуясь заранее подготовленными из формирующих символов образами, поскольку врождены таковые прикрытия и обнаруживают тех, кто и помимо покровов, богословию яв-

1. Разумная часть души бесстрастна не потому что вообще непричастна страсти, но так как извне не имеет причин для страсти, в отличие от тела, подверженного множеству приключающихся причиняющих вред несчастий, каковые душа, не имея на то желания, не претерпевает. Подверженность же ее страсти объясняется восприятием ее чувствами сущего во-вне, сродным, сказал он, передаче божественного посредством телесных символов, с помощью которых мы возводимся к созерцанию невещественного.

2 ному вняв, в себе созидает некий

2. Что и те, кто познакомился с явным *и лишенным покровов богословием*, созидают в себе некоторые образы, руководствующие их к восприятию слышимого.

А также: Примеры явного богословия: «Явился Господь» Аврааму или Моисею, «Сказал Господь», «Было слово Господне к пророку» и тому подобное. *Явное* — потому что не прибегает к изображающим (дело) образам. Имеется в виду образ, возникающий в воображении, воспринимаемый при таких речениях благочестивым созерцанием и подобающий божественной природе.

3 образ, руководствующий его к постижению названного богословия.

3. Подобно тому как божественный Афанасий представляет с помощью деревьев образ ипостасей *покланяемой* Троицы, а с помощью иного — другие святые.

И само видимого всего миротворение из невидимого Божия про-

4 исходит, как говорят и Павел,

4. Что и само создание мира, происходя из невидимого Божия, имеет некоторым образом чин символа.

5 и истинное слово. Отчего и рассматривают богословы одно как

5. Апостол ведь так говорит: «Ибо невидимое Его, то есть вечная его сила, в творениях постигается» (ср. Рим., 1, 20); Христос же (его ведь, думаю, называет он «истинным словом»), говорит: «*Если о земном сказал я вам*, и вы не верите, — как поверите, если скажу вам о небесном?» (Ио., 3, 12), и тому подобное.

6 общественное и законное, другое как очищающее и незапятнанное; и одно как человеческое и посредствующее, а другое как сверхмирное и совершающее; и одно как идущее от законов явленных, другое как — от неявленных установлений, соответствующих тем или

6. Говоря об «общественном и законном», он имеет в виду похвалы и благополучие, которые получают их блюстители, и бедствия и осуждение — от того отступающие; об «очищающем же и незапятнанном» — наставления и профилактические рекомендации; о «человеческом и посредствующем» — вопросы вроде «Где Авель, брат твой?» (Быт., 4, 9) и (выражения) вроде «Сойдя, увижу» и «Господь испытает праведного и нечестивого» (ср. Пс., 10, 5). К посредствующему относится и кажущееся совершенно неуместным уподобление Бога зверям или вещам без-

рѣчь подобия звѣрей и вещій бездушныихъ. «Прѣмир'нѣ же и съврьшенодѣйствнѣ» глаголѥть словомь и ѥдинимь хотѣниѥмь прѣславная творения. «Закони же видимиѥ» — яко ѥгда ѡтвѣта достойнѹ творить въ пустыни понужденѹю дѣвицу и подобная. «Неявленніѥ же уставе» — сирѣчь «Іакѡва възлюбихъ, Исава же възненавидѣхъ» и инаа таковаа.

Инако. Любопрѣмудрьствия ѡво убо ѥсть дѣятел'нѡ, ѡво же зрител'но. И дѣятел'нàго ѡво убо ѥсть ѡбщё, ѥже и градовнѡ наричетсе, сирѣчь узаконополагател'но, ѡво же ѡсобнѡ, сирѣчь ѡбычайнѡ. Посредѣ же дѣятелнàго домостроителнѡѥ. Зрител'нàго же ѡво убо именовасе ѥстьственѡ, ѥже вь чюв'ственыих и прѣвратнйхъ ѥсть, ѥже и мир'скѡ ѥсть, ѡво же зрителнѡ и богословнѡ, ѥже вь разумныихъ и присносущїихъ ѥсть. Сиѝ ныня изложѝ вь сихъ. Посредѣ же зрителнàго ѥже вь присносущѝхъ и чювствьнйхъ ѥже ѥсть звѣздозаконнѡѥ и мафиматикѡ, ѥже убо Писаниѥ не глаголѥть, евреи же вь «Второзаконѝ» имуть.

1 умовѡм и душамь:

л. 323 об. || 1. Ѹмь наричеть аггелы, душе же наше.

2 не бо сповѣсть худу, нѣ животнѡ имать съврьшениѥ прѣдлежещеѥ имь всако же и всѣми слово.

Подобаѥть убо и намь вмѣсто явленнàго ѡ сих мнѣния вьнутрь священныих ѡбразьь священнолѣпотнѣ заходити, и не ѡбезьчьствовати сих, божествьныих сущà начрьтанїѝ ѡтроды и изьѡбражения и ѡбразы явленны неизреченныихъ и прѣславныихъ видѣнїѝ. Ибо не

2. Яко же ѡбразнѣ, рекше сповѣстнѣ, Писаниѥмь реченная не сповѣсть имать худу, нѣ животно съврьшениѥ; глаголѥ мы́сль быти святы́мь Писанѝ ради къ вѣчному животу съврьшатисе учещймсе. Сѝя же глаголѥть, показуѥ наужьдно быти възвожденіѥ и инѡсказаниѥ приѥмати.

3 тькмо прѣсущьствьныи свѣти и умныи, || и простѣ божествная изьѡбразителныими различьнствуютъ ѡбразы, яко же ѡгнь прѣсущьствьны́ Богь глаголюмы́ и умная Божия словеса раждежен'на, къ сим' же и умы́ныих вькупѣ и разумныих аггельь удобрения различными зрàкы пишут'се и многовидныими и ѡгньними ѡбличиями; и инако подобаѥть тьжде ѡгня ѡбразь по прѣразуму Божїѥм глаголюмы́ приѥтп, инако же по ум-

л. 324

3. «Прѣсущьствьны́ѥ свѣтй и умны́ѥ, и божествны́ѥ» всечестнѹю и прѣсвятую Троицу глаголѥть. Ѹмниѥ же аггелы прѣвъзъшьдшеѥ глаголѥть. Различиѥ же сихь прѣдложихѡм вь иже «Ѡ божествныих именехъ» съврьшеннѣ.

4 ныих ѥго промышлѥнияхь или словесехь, и инако при агг'лѣхь.

4. При промышлѥнияхь убо яко вь Благовѣствиях: «Ѡгнь приидохь вьврѣщи на землю»; слово же — яко же вь Іеремѝ: «Не тако словеса моя, яко же

душным. Под «сверхмирным же и совершающим таинства» он имеет в виду удивительный акт творения словом и одним желанием. «Законы же явленные», — например, объявление изнасилованной в пустыне девицы достойной оправдания и тому подобное. «Неявленные же установления», — например «Иакова возлюбил, Исава же возненавидел» (Мал., 1, 3; Рим., 9, 13) и иное такого рода.

А также: Философия делится на практическую и теоретическую. Практическая делится на общую — она и политической называется, к ней относится законодательство — и на частную, к каковой принадлежит этика. Практическая включает и экономику. В теоретической же одно называется физическим, поскольку имеет дело с чувственным и изменяющимся, это мироведение, другое — созерцательным и богословским, как имеющее дело с умозрительным и вечным. Об этом было сейчас сказано. К сфере теоретической принадлежит также и то разом вечное и воспринимаемое чувствами, с чем имеет дело астрономия и математика, о которых Писание не говорит, но которые имеются у евреев во «Второзаконии».

1 иным священным писаниям, умам
2 и душам; ибо не простую историю, но животворное совершенство содержит принадлежащее им всякое и превыше всего сущее слово.

Подобает, стало быть, и нам — вопреки общему об этом мнению — внутрь священных символов подобающим священному образом входить, а не пренебрегать ими, являющимися следами и оттисками божественных начертаний и преславных видений. Ибо не только
3 сверхсущественные умственные светы, но и вообще божественное различается по изобразительным образам, как, например, Бог называется сверхсущественным огнем, а умопостигаемые Божии словеса — раскаленными; к тому же и умных и разумных ангелов боговидные чины изображаются во многих различных видах и в огненных убранствах; и иначе следует понимать один и тот же образ огня, примененный к сверхразумению Божию, иначе же — к
4 умным его промышлениям или словесам, и иначе — к ангелам. В одном случае имеется в виду при-

1. Умом называет он ангелов, души же — наши.

2. (Подразумевается), что в символически, в виде истории, сказанном Писанием содержится не простая история, но животворное совершенство; он имеет в виду, что цель святых — с помощью писаний к вечной жизни приводить учащихся. Он говорит это, показывая необходимость восходить к внутреннему смыслу и понимать аллегорию.

3. «Сверхсущественными умственными и божественными светами» он называет пречистую и пресвятую Троицу. Говорит и об умственных существах, о превосходнейших из ангелов. Разницу же между ними мы полностью изложили в книге «О божественных именах».

4. Примеры промышлений видим в Евангелиях: «Огонь пришел я ввергнуть на землю» (Лук., 12, 49), примеры слов — у Иеремии: «Не таковы ли слова мои, как огонь», говорит Господь» (ср.: Иеремия, 23, 29). Так что ясно,

ѡгнь, глаголѥть Господь». Ѳгня убо ѡбразь явь яко при Бозѣ инако подобаѥть прииѥмати, и инако при умнѣхь, аггелѣхь рекше, и промыслехь Божїихь, и словесьхь.

5 И ѡвь убо по винѣ, ѡв' же по бытїи, ѡв' же по причестїи, и инѣ инако, яко же ѥже по

л. 324 ‖ 5. Ѳгньни ѡбразь по винѣ, рекше при словесѣхь Господних, а по бытию же при Бозѣ; а иже по причести — при аггелѣхь; а ѥже по бытїи ѡт иже по причести различьствуѥть вь сихь: ѡво бо убо являѥть сущьство по себѣ сущеѥ и привьведениѥ имѣѥ боговидьнѡѥ, яко же при аггелѣхь; по бытїи же вещь или слово божественѡ, сѣрѣчь ѡт Бога произведенѡ.

6 сих видѣниѥ и художьствьнѡ заповелѣниѥ предѣлополагаѥть. И не яко же по прилучению священниѥ ѡбразы смазовати, нъ прикладнѣ сиѧ винами, или бытиями, или силами, или чин'ми, или достояниями сказовати, им' же суть изьявительная знамения. И яко да не вьнѣ потрѣбнѧго посилаѥмь, на само уже прѣдложеннѡѥ ѡт нас прошениѥ шьствьно да будеть.

6. Яко къ подлежещимь и ѡбрази разумѣваюѥсе.

л. 324 об.

1 И глаголѥмь, яко всакѧ пища сьврьшенодѣйствыѥ ѥсть питаѥмыих, несьврьшениѥ их и ѡскудьство испльняющїи и немощнѡѥ уврачующїи, и животь ихь сблюдающїи и вьспроцвьтати творещїи, и понавляющїи, и животнѡ имь благостраданиѥ дарующїи, и просто ѡскрьбляющѧго и несьврьшеннѧго ѡтгонителница, и веселия их и сьврьшения подател'ница.

л. 324 об. ‖ 1. Прииде на вьпрошениѥ и притьчьь прѣдположениѥ, и глаголѥть ѡ силахь пищнѣхь.

Добрѣ убо прѣпрѣмудрая [8] и благая Прѣмудрость ѡт словесьь вьспѣвает'се, чашу тайнѹю поставляющїи и священнѡѥ ѥѥ пиво прѣдизливающїи, паче же прьвѣѥ сихь тврьдиѥ пищи прѣдлагающїи и сь высокыимь проповѣданиѥм сама трѣбующїихь ѥѥ благолѣп'нѣ желающїи. Сугубну убо пищу божественная Прѣмудро‖сть прѣдлагаѥть: ѡву убо тврѣду и прѣбывател'ну, ѡву же мокру и излѣваѥму, — и вь чаши подаѥть промыслител'нѣѥ ѥѥ благосты. Чаша убо, ѡкругла сущїи и ѡтврьзена, ѡбразь да будеть простръѧго вькупѣ и на всѣхь

л. 329

2 шьст'вьнѧго безначел'нѧго и нескон'чаемѧго всѣх промыѕла. Ѳбаче

л. 329 ‖ 2. Безначельнь Божй промыслъ глаголѥть не яко сущимь яко

[8] В рукописи одно «прѣ» приписано над строкой.

что образ *огня*, примененный к Богу, подобает иначе воспринимать, чем примененный к умственным существам, т. е. к ангелам, или к промыслам Божиим, или к словам.

5 чина, в другом бытие, в третьем причастие, в иных иное, что определяется их рассмотрением и умо-

5. Образ огня, имеющий в виду (его) причину, относится к словам Господа; имеющий в виду (его) бытие — к Богу; имеющий в виду причастность (к нему) — к ангелам. А то, что имеет в виду бытие, отличается от того, что имеет в виду причастность, следующим: второе являет существо, сущее само по себе и имеющее боговидность в качестве привнесенного, как это в случае ангелов; (образ же), имеющий же в виду бытие, обнаруживает дело или слово божественное, то есть происшедшее от Бога.

6 постигаемым порядком. И подобает не смешивать как придется священные символы, но раскрывать их соответственно или причинам, или образам бытия, или силам, или чинам, или достоинствам, каковым они служат проявляющими условными знаками. И чтобы не сообщить сверх надлежащего, вернемся к уже начатому нами разысканию.

6. (Подразумевает) что образы понимаются в соответствии с предметом речи.

1 И скажем, что всякая пища совершеннодействует питаемых, несовершенство их и недостаток восполняя, слабость врачуя, жизнь их сохраняя, доставляя ей новое цветение и обновляя ее, животворное наслаждение им даруя; и вообще она — огорчающего и несовершенного отгонительница, а веселия и совершенства их подательница.

1. Он перешел к иносказанию и прикровенности притч, заговорив о свойствах пищи.

Хорошо ведь препремудрая и благая Премудрость в изречениях воспевается, чашу тайную поставляющая и священное свое питие изливающая, а прежде того твердую пищу предлагающая и с высоким проповеданием сама нуждающихся в ней благолепно приглашающая. Двойную ведь пищу божественная Премудрость предлагает: одну — твердую и неподвижную, а другую — жидкую и изливаемую, — и в чаше промыслительной ее благости подает. Округлая и открытая чаша да будет символом открытого и на все исходящего безначального и нескон-

2 чаемого обо всех промысла. Хотя и на все распространяется, пре-

2. Он называет Божий промысел безначальным не потому что считает сущее

понѥже и на вса проходещь, прѣбываѥть вь себѣ и стоить вь недвижимомь тождьствѣ и ѡтнудь неисходном себе вьдруженнѣ, прѣбывател'нѣ и прикладнѣ самая же чаша стояше.

Сьздающи же Прѣмудрость домь себѣ глаголѥт'се и вь себѣ и тврьдїѥ пище, и пива, и чашу прѣдлагающѣ, яко же быти иже божественая боголѣпнѣ слагающимь явлѥнно, яко и промы́сль ѡтнудьны́ ѥсть, иже бы́тию и благобытию всѣхь виновьнь,[10] и на вса проходить, и вь всачьскыих бываѥть, и

л. 329 об. ѡбы́ѥмлѥ||ть вса,

1 и паκы тьѫже вь себѣ по прѣвьсхожденїи, ничто же ни вь чесомь по ничесом же ѥсть, нѣ вьнѣ изеть всѣх, самь вь себѣ тождьствьнѣ и присносущнѣ сы́й, и стоѥ, и прѣбываѥ, и присно по тѣхжде и такожде имѣѥ, и николи же вьнѣ себе бываѥмь, ни же своѥго сѣдалища и недвижима́го прѣбывания и селѥния ѡскудаваѥмь, нѣ и вь семь все и ѡтнудьнїѥ промысли благодѣйствуѥ, и происходе на вса, и прѣбываѥ вь себѣ, и стоѥ присно,
2 и движимь, и ни же стоѥ, ни же движимь, нѣ яко аще ктѡ речеть промыслител'ная дѣйствия вь прѣбывател'ствѣ и прѣбываниѥ вьнѥгда промышляти ѥстьствьнѣ, вькупѣ и прѣславнѣ имѣѥ.

Нѣ чтѡ тврьдаа пища и чтѡ мокра́? Сиѩ бо благая Прѣмудрость давати вькупѣ и промышляти
л. 325 вьспѣваѥтсе. || Тврьдой убо пищи знамениѥ носити мню разумна́го и прѣбывател'на́го сьврьшенства и тождьства, по им же божественая по стоятелномь, и сильномь, и

3 ѥдиньном, и нераздѣл'ном разумѣ причествуѥма сѫ̀ть ѡт разумныих чюв'ствителнїцьь ѡнѣхь, ими же божественѣйшѩ Павль, ѡт Прѣмудсьбезначел'нимь разумьй по безумнихь и глаголющїхь «вькупѣ Богь, вькупѣ вса», — нѣ яко и прѣжде нежели привести сущая вь видехь, сйрѣчь вь приказнехь Божиих, рекше вь присносущїхь ѥго разумѣниихь (их же прѣдѡпредѣления именовати Павла вь иже «Ѳ божьствныихь именехь» рѣхѡмь), по их же видѣхь и разумѣниихь Божиихь хотеща быти[9] приводитисе прѣдѡбражаше; и промы́сль Божий безначельнѣ прѣжде бѣше всакоѥ твари. Промысла бо бѣ божествнаго, рекше прѣдумышления, ѥже хотѣти приводити тварь, прииѥмшу́ю промысльниѥ ѥго благости. По семь убо и несконьчаемы́ промысль глаголѥт'се вь бес'мрьтныихь аггелѣхь и ѡбесьмрьт'вленнихь нась и нась ради бывшїхь благы́х.

л. 329 об. || 1. И вь сих ѥже «по прѣвьсхожденй» кь ѥже не по улишению и небытию приѥти намь прѣдлежимая дльжно ѥсть.

2. Понѥже убо «стоѥ» при ѥже по неизмѣньномь прѣбывательствѣ приѥть, «движим'» же при иже вь сущая промыслѣ, на коѥмждо сихь разумѣвати намь подобаѥть и прилагати ѥже «по всемь», да будеть сиково глаголемоѥ: ни же стоѥ по всемь, яко не двизатисе промышлятел'нѣ, ни же движесе по всемь, яко своѥго прѣходити прѣбывательства.

Инако: Яко ѥже «присно стояти и двизатисе», ѡ Бозѣ глаголѥмоѥ, ѥже вь прѣбывател'ствѣ промышлятел'ноѥ ѥго дѣйс'во являѥть; а ѥже «ни же стояти, ни же двизатисе» — ѥже вьнегда промышляти прѣбывател'ство прѣдставляѥть. Вса же яже здѣ вь иже «Ѳ божественыихь именех» многащи проидохѡмь.

л. 325 || 3. Единий и нераздѣлнй разумь глаголѥть ѥже вь иже ѡ Бозѣ словесѣхь не кь тименнїмь мыслемь раздѣляти ѹ̆мь, нѣ ѥдиноѡбразнѣ ѥже прѣславноѥ

---

[9] На поле рядом написано: «будущая».

[10] На внутреннем поле — частично срезанная запись: «(И)же (б)ыти(ю) вино(в)ень, (р)екше Богь». В ВМЧ (стб. 779) слова «рекше Богъ» в этом месте внесены в текст.

бывает он, однако же, в себе самом и стоит в неподвижном тождестве, совершенно из себя неисходно утвержден; прочно и непоколебимо стоит чаша.

О Премудрости же, что она создает себе дом и в нем твердую пищу и питие, и чашу предлагает, говорится, чтобы всем, благолепно божественное накопляющим, было ясно, что и промыслом совершенным является бытию и благому бытию всего причина, и на все распространяется, и во всем оказывается, и все объемлет, и вновь сама в себе по преимуще-

1 ству, и ничем ни в чем никоим образом не является, но устраняется всего, сама в себе тождественно и вечно будучи, стоя и пребывая, и всегда одним и тем же неизменным являясь, и никогда вне себя не оказываясь, ни своего собственного седалища и неподвижного пребывалища и очага не отлучаясь, но в себе все совершенные промыслы благодействуя, и происходя на все, и оставаясь сама по себе, и покоясь вечно, и двигаясь,
2 и ни покоясь, ни двигаясь, но, если так можно сказать, промыслительные действия в неподвижности и неподвижность в промысле неразрывно и совершенно имея.

Но что такое твердая пища и что жидкая? Ведь благая Премудрость воспевается как их дающая и промышляющая. Твердая пища служит, как мне кажется, знаком разумного и непоколебимого совершенства и тождества, благодаря которым божественное с его постоянным, сильным, единым и

3 нераздельным разумом становится причастным для тех разумных чувствилищ, которым божественнейший Павел, от Премудрости при-

собезначальным, как думают безумные, говорящие: «Бог и все одновременны», но потому что тот был прежде даже, нежели все сущее появилось в идеях, или в прообразах, то есть в вечных его умозрениях (каковые Павел наименовал предопределениями, как мы в книге «О божественных именах» говорили), в каковых идеях и умозрениях Божиих то, что должно было в будущем сбыться, было предвоображено; так что промысел Божий безначально существовал прежде всякой твари. Промыслу же божественному, или проразумению, свойственно было желание произвести тварь, которая воспользовалась бы промыслительной его благостью. В соответствии с этим нескончаемым называется промысел о бессмертных ангелах, и о имеющих стать бессмертными нас, и о нас ради совершенных благах.

1. Слова «по преимуществу» мы должны понимать как не имеющие отношения к лишенности и небытию.

2. Поскольку он сказал «покоясь», имея в виду неизменное пребывание, «двигаясь» же — имея в виду промысел о сущих, к каждому из этих слов нам надо мысленно добавлять «всецело», чтобы таким получалось говоримое: ни всецело покоясь и оттого не двигаясь промыслительно, ни всецело двигаясь и оттого изменяя своему пребыванию.

А также: «Вечно покоиться и двигаться», о Боге сказанное, имеет в виду его промыслительную деятельность в пребывании; а «ни покоиться, ни двигаться» представляет его пребывание в промысле. Все же то, о чем здесь идет речь, в книге «О божественных именах» мы многократно излагали.

3. Единым и нераздельным разумом в словах о Боге он называет ум, не разделенный направленными к материальному мыслями, но единообразно помышляющий о надприродном и неиспо-

рости приѥмь, вьистину тврьдиѥ пищѣ прѣподаѥть.

·/. Мокрой же разливателнàго, вькупѣ и на вса проходити спѣшимàго пролития, и ѥще различнѣ́ми и многы́ми и чест'ны́ми на простѣ́ѥ и безьмльвнѣ́ѥ богоразумиѥ питаѥмы́ѥ искрьннѣ имь благостию руководещàго. Сего ради и ѡрошению, и водѣ божествная и умная словеса, и мл҃ку, и в҃ну, и меду уподобляютсе, — ради живородниѥ ихь, яко вь водѣ, силы и растителнѣ́ѥ, яко вь млѣцѣ, и ѡживител'нѣ́ѥ, яко вь винѣ, и чистителнѣ́ѥ ради, л. 325 об. вькупѣ || и хранителнѣ́ѥ, яко же вь медѣ. Сѣя бо божествная Прѣмудрость даруѥть приходещѣ́мь, ѡбилныих имь и неѡскудныих много снѣдей излитиѥ подающѣ́ и прѣистакающѣ́. Сиѣ́ же ѥсть ѥже вьистину благоснѣдьствовати! И сих ради животвор'ница, вькупѣ и младопитателница, и ѡбновител'ница, и съврьшительница вьспѣваемà.

По сиѥм же свящѣнно́мь многоснѣдия сказанїи и сàмь иже всѣх благыих виновны́ Богь упиватисе
1 глаголѥт'се, — ради прѣиспльнѥнàго и паче мы́сли благоснѣднàго или, истѣйшѣ́ рещи, благоимания Божиѥго ѡтнудь и неизреченнàго безмѣрия. Яко же бо вь нас похуждьшемь пиян'ство и безмѣр'но испльнѥниѥ ѥсть и ӯма и разумѣнїй иступлѥниѥ, сице по-лучьшемь при Бозѣ' пиян'ство не иноѳ̀ чтѳ̀ подобаѥть разумѣвати, развѣ прѣиспльнѥннѳ̀ по винѣ происходимѳ̀ вь нѥм всѣх благыих безмѣриѥ.
л. 326 Нъ и послѣдуѥмѳ̀ пиян'ству му||дрьствовати иступлѥниѥ прѣвьсхождениѥ Божиѥ, ѥже паче мысли непщевати достоить, по им' же вьнѣ ѥсть разумѣвати паче ѥже разумѣвати сый, и паче ѥже разумѣватисе, и паче самого того

л. 325 об. || 1. Знаменай, како глаголѥтсе упиватисе Богь и ѡтчесого, и чтѳ̀ вь нась пиян'ство, и како глаголѥтсе при Бозѣ иступлѥниѥ.

и неислѣдно́ѥ божествнаго ѥсть ства помышляти, иже чювьствьвнице вьнут'рьняго чловѣка ѡбученьни имущӯ.

·/. Знамениѥ мню носити разливателнàго.

4. Не ѥдиним бо ѡбразомь и простимь, нѣ многовидни́мь и различни́мь учимиѥ на съврьшенноѥ богоразумия вьзводити вѣмы́.

2 ѥже быти. И простѣ всѣх, ѥликà сӯть благая, упоѥнь, вькупѣ и иступлѥнѣ ѥсть Богь, яко всѣхь тѣхь вькупѣ и прѣиспльнѥнь сый безмѣрия всякого прѣвьсхождениѥм, и пакы вьнѣ и тамошнѣ́ѥ всѣх горѣ вьселѥнь.

л. 326 || 2. Знаменай вькрат'цѣ, како упоѥнь и вь иступлѥни глаголѥтсе Богь.

няв, воистину твердую пищу подает.

⁄. Жидкая же — (символ) разливаемого и до всего дойти спешаще-

4 го течения, различными, многими и частыми путями питаемых им дружески к простому и спокойному богопознанию руководящего. Потому-то и росе, и воде божественные умопостигаемые речи, и молоку, и вину, и меду уподобляются: из-за живородной их, как у воды, силы; растительной, как у молока; оживляющей, как у вина; и очищающей и охраняющей, как у меда. Их ведь божественная Премудрость дарует приходящим, изобильных им и неистощимых яств поток доставляя и извергая. Это ведь значит воистину пировать! Потому-то и воспевается она как животворница, младопитательница, обновительница и завершительница.

В соответствии с этим священным пира разумением и о самом всяческого добра виновнике Боге

1 говорится, что он упивается, — из-за изобильного и превосходящего мысль пирования или, точнее сказать, по причине абсолютной мощи Божией и неописуемой безмерности. Как у нас в низком смысле опьянением является непомерное наполнение и ума и рассудка исступление, так и в более высоком смысле, применительно к Богу, под опьянением следует разуметь не что иное как изобильную, ибо заставляющую изливаться во вне, всех благ чрезмерность. Также и сопутствующее пьянству ума исступление как превосходство Божие, превосходящее мысль, следует понимать, в соответствии с которым поднимается над мышлением сущий выше мышления, выше разумения и выше самого бытия. И просто всем, сколько ни есть

2 добра, упоен и исступлен есть Бог, так что разом и всем этим переполнен бывает, и разом — безмерности всякой чрезмерность! — вне и за пределами всего пребывает.

ведимом божественном естестве, каковой (ум) имеет развитые чувства внутреннего человека.

⁄. Символом, полагаю, является она разливаемого.

4. Не единым ведь образом, но многообразно и различно учимые, мы познаем, как двигаться к совершенству боговедения.

1. Заметь, почему говорится, что Бог упивается, и отчего, и что такое пьянство у нас, и почему применительно к Богу говорится об исступлении.

2. Заметь по́ходя, почему о Боге говорится, что он упоен и исступлен.

Ѿт сих же устрьмляѥмыѣ и иже
3 вь царьствии Божиѥм преподобныих пиры по тѣмьжде да разумѣѥм ѡбразѣ. «Мимошьд бо, — рече, — самь царь посадить их и самь послужить имь». Являют же сїѧ ѡбщѣ нѣкоторѣ и вькупомысльнѣ святыих ѡ божествьныих благыих прищѣщениѥ, и церькьвь прьвѣн'цьь, написанныих на небесехь, и дусы праведныих, всѣми благыими на-

3. Кыие глаголѥмыиѥ суть вечеры, сйрѣчь пиры, вь царьстви небесьь.

4 кон'чаньныѣ и всѣх благыих испльнѥньныѣ. И вьзлежениѥ покопще
л. 326 об. непщуѥмь многыихь трудовьь, || и жизнь невредноую, и жител'ство божьствьнѣ вь свѣтѣ и странѣ живыих, всакого благострадания священнаго напльнѥнную, и различных и блаженныихь благьь ѡбил-
(1) нѣ поданиѥ, по им же веселия всакого испльнишесе сего самого веселещаго Іисуса, и посадивьшаго ихь, и служещаго, и вѣчный покой дарующаго, и испльнѥние добрыихь раздающаго, вькупѣ и истакающаго.

4. Чтѣ ѥже вь цар'ствѣ небесномь вьзлежанию, — яко покой, и неврѣдна жизнь, и прочая.

л. 326 об. || (1.) Веселиѥ Іисуса вь лѣпоту глаголѥть.

Вьзыскати же имаши, добрѣ
(2) вѣмь, и хвалими сьнь Божїй, и бдѣниѥ сказатисе. И ѥгда глаголѥмь божествьныѣ сьнь убо быти изѣтоѥ Божиѥ и непричестнѣ ѡт промышляѥмыих, бдѣниѥ же — вь ѥже промышляти ѥму наказания или спасения трѣбующїх вьниманиѥ, на иныиѥ богословныѣ ѡбразе прѣити имаши. Сего ради и залишно непщевавше быти, ѥже тѣяжде тѣм'жде вьзьѡкружающїмь, инѣ мнѣтисе глаголати, вькупѣ же и вамь вь добрая повиноватисе разумѣвшё, яже убо послания даже до реченныих прѣстаѥмь, изложивше, яко мню, и излишнаа вь наших писаниях дльжныихь. Само же все наше «Ѡбразнѣе богословиѥ» || посилаѥмь, вь нѥм же ѡбрѣщеши сь Прѣмудрости домомь и стльпъ седьмь сказаньныих, и тврьдую их пищу, вь жрьтьвная и хлѣбы раздѣлѥнную. И чтѣ вину растворениѥ, пакы же чтѣ ѥже ѡт пиянства Божия шумьн'ство, и самѣ же яже ныня реченная сказателнѣйшё вь том вьѡбраженнаа быше. И ѥсть, яко же мню, всѣхь

(2.) Вьнѥгда (о)ставить Богь промишляти нѣкоториѥ, сьнь глаголѥтсе при Бозѣ.

л. 327

ѡбразнич'скыих богословїй ѡбрѣтатель благь и сьуприкластвуѥ словесѣ священныимь прѣданиямь и истинамь.

ГПБ, собр. А. Ф. Гильфердинга, № 46, Дионисий Ареопагит с толкованиями Максима Исповедника, 70-е гг. XIV в., л. 318 об.—324 об., 329—329 об., 325—327.

само ныне реченное более пространно в нем разъяснено. И есть оно, как я думаю, всех символических богословий благое обнаружение, соответствующее речений священным преданиям и истинам.

И. Н. ЛЕБЕДЕВА

Афанасиевский извод и лицевые списки Повести о Варлааме и Иоасафе[1]

В 60-х гг. XIX в. имп. Археографическая комиссия начала подготовку к изданию Великих Четий Миней — огромного свода переводных и оригинальных русских и южнославянских литературных памятников агиографического, повестийного, учительного и других жанров. Русские книжники, составлявшие во второй четверти XVI в. по инициативе новгородского архиепископа Макария этот круг чтения русского человека, не обошли своим вниманием и Повесть о пустыннике Варлааме и царевиче индийском Иоасафе, переведенную с греческого языка и широко распространенную в письменности восточных и южных славян. Повесть была помещена составителями свода в ноябрьском томе под 17 ноября. Выбор этой даты определялся, вероятно, тем, что именно под этим числом в русском Прологе, составившем структурную основу свода Макария, читались два извлечения из Повести: краткая память «св. отца Варлама пустынника» и «Поучение Варлама к Асафу».

При издании ноябрьского тома Четий Миней Археографической комиссией часть текстов подготавливал к печати Н. П. Попов, заведующий Синодальной (Патриаршей) библиотекой. Среди подготовленных им к изданию памятников была и Повесть о Варлааме и Иоасафе.[2] Н. П. Попов сличил издаваемый текст с другими списками Повести, хранящимися в Синодальной библиотеке, а также с греческим оригиналом и пришел к выводу, что в составе Макарьевского свода читается особая редакция перевода Повести, которую он назвал Афанасиевским изводом по имени писца Афанасия, вставившего в текст Повести свое замечание.[3] В 1926 г. Н. П. Попов опубликовал специальное исследование об этом изводе Повести.[4] Содержание статьи Н. П. Попова сводится вкратце к следующему.

1. До середины XV в. в русской письменности существовал один перевод Повести, точно соответствующий греческому оригиналу. Во второй половине XV в. на Руси появился новый извод славянского текста — Афанасиевский. Этот извод характеризуется многочисленными изъятиями частей первоначального текста, с одной стороны, и добавлениями, с другой. Внешне Афанасиевский извод легко распознается по киноварным заголовкам, внесенным в текст составителями извода.

---

[1] Статья является продолжением двух предшествующих публикаций, посвященных древнерусскому переводу Повести о Варлааме и Иоасафе: И. Н. Лебедева. 1) О древнерусском переводе Повести о Варлааме и Иоасафе. — ТОДРЛ, т. XXXIII. Л., 1979, с. 246—252; 2) К истории древнерусского Пролога: Повесть о Варлааме и Иоасафе в составе Пролога. — ТОДРЛ, т. XXXVII. Л., 1983, с. 39—53.

[2] ВМЧ, ноябрь, тетрадь III, стб. 2704—2891.

[3] ВМЧ, вып. IX, ч. 1, с. IV; Н. П. Попов. Запись писца в тексте Повести о Варлааме и Иоасафе. — В кн.: Библиографическая летопись, изд. ОЛДП, вып. 1. М., 1914, с. 100—102.

[4] Н. П. Попов. Афанасиевский извод Повести о Варлааме и Иоасафе. — ИОРЯС, т. XXXI, 1926, с. 189—230.

2. Основная идея Афанасиевского извода — идея превосходства духовной власти над светской, свойственная католицизму. Афанасиевский извод предназначался, таким образом, для проведения католических идей в самые широкие круги русского читателя, подобно тому, как Геннадиевская Библия и Сводная Кормчая должны были воздействовать на круги церковные для сближения с католиками.

3. Переработка Повести сделана двумя людьми: страстным борцом против ереси жидовствующих Иосифом Волоцким и каким-то монахом-доминиканцем.

4. Переработка Повести производилась под видом исправления текста по греческому оригиналу, что на самом деле было сознательным искажением текста для проведения католических взглядов.

5. Афанасиевский извод был пущен в обращение как оружие в борьбе с ересью жидовствующих.

Исследование и выводы Н. П. Попова не получили критической оценки в литературе, да ее и не могло быть при полной неизученности рукописной традиции славянских текстов Повести. Тем не менее в литературе можно встретить ссылки на выводы Н. П. Попова как на установленные твердо факты. Так, А. И. Клибанов в книге о реформационных движениях в России писал о «воинствующем клерикале Иосифе Волоцком» как одном из авторов Афанасиевского извода.[5] И. Н. Голенищев-Кутузов также отметил участие Иосифа Волоцкого и монаха-доминиканца в составлении этого извода.[6] Показательно, что Я. С. Лурье, который в книге, изданной в 1955 г., называл Афанасиевский извод «иосифлянским»,[7] в 1960 г. отнесся к выводам Н. П. Попова уже негативно: «. . . Н. П. Попову не удалось доказать ни связи этого извода с Иосифом, ни его латинского характера. . . Поскольку нет никаких доказательств связи Афанасиевского извода „Повести“ с Иосифом, . . . аргументация Н. П. Попова представляется нам крайне натянутой и сомнительной».[8] Я. С. Лурье отметил, таким образом, сомнительность выводов Н. П. Попова ввиду несостоятельности его аргументации. В настоящее же время существует, как нам кажется, возможность противопоставить аргументам Н. П. Попова данные изучения рукописного материала.

Прежде всего остановимся на двух основных пунктах рассматриваемой концепции.

1. Основным исходным положением Н. П. Попова было утверждение о наличии в русской письменности до XV в. лишь одного перевода Повести о Варлааме и Иоасафе. Но первое же обращение к спискам Повести показало наличие разных текстов, а более детальное изучение позволило установить, что уже до появления Афанасиевского извода на Руси имели хождение три вида текстов: древнерусский перевод Повести, сделанный в Киевской Руси не позже первой половины XII в.,[9] сербский перевод, появившийся на Афоне в XIV в. и сразу же пришедший на Русь,[10] и, наконец, как нам недавно удалось установить, болгарский извод, сделанный в том же XIV в. на Афоне путем исправления сербского перевода по греческому оригиналу.[11] Н. П. Попов при анализе Афанасиевского извода

---

[5] А. И. Клибанов. Реформационные движения в России в XIV—первой половине XVI вв. М., 1960, с. 347.

[6] И. Н. Голенищев-Кутузов. Средневековая латинская литература Италии. М., 1972, с. 225.

[7] Н. А. Казакова, Я. С. Лурье. Антифеодальные еретические движения на Руси XIV—начала XVI века. М.—Л., 1955, с. 415.

[8] Я. С. Лурье. Идеологическая борьба в русской публицистике конца XV—начала XVI века. М.—Л., 1960, с. 277—278.

[9] И. Н. Лебедева. О древнерусском переводе Повести о Варлааме и Иоасафе, с. 249—251.

[10] Там же, с. 248—249.

[11] Повесть о Варлааме и Иоасафе. Подгот. текста, исслед. и коммент. И. Н. Лебедевой. Л., 1984, с. 63—67.

сопоставлял его текст с разными списками, содержащими разные переводы Повести. Поэтому естественно, что при таком сличении текстов получались несообразности, для объяснения которых и появилась идея о монахе-доминиканце, сознательно испортившем первоначальный текст для пропаганды католичества.

Между тем сопоставление Афанасиевского извода с тремя переводами Повести — русским, сербским и болгарским — свидетельствует о том, что этот извод составлен на основе древнерусского перевода Повести. Приводим лишь два примера, выбрав для сопоставления те части текста, в которых русский переводчик, в отличие от сербского и болгарского, сделал очень заметные ошибки, читающиеся и в тексте Афанасиевского извода.

Древнерусский перевод *Рукопись ГПБ. Соловецкое собр., № 208 (513)*	Сербский перевод *Рукопись ГПБ, Софийское собр., № 1365*	Болгарский перевод *Рукопись ГПБ, F.I.290*	Афанасиевский извод *(изд. ВМЧ)*
л. 8	*л. 1 об.*	*л. 1*	*стб. 2706*
Елико духом божиим водими суть. си суть сынове божии, вещаваеть божественный Павел. А еже святого духа сподобитися и сыном божием быти желаньно есть последство, и не бываема всякоя премудрости покой, яко же писано есть.	Елици убо духомь божиим водими суть, сии суть сынове божии. рече божественный апостол. А еже духа святаго сподобитися и сыном божим быти желание есть конечное, и сему бывшу всякого благого видения покой, яко же пишеть.	Елици духомь божиим водятся, сии суть сынове божии. А еже духа святого сподобитися и сыном божиим быти желанием есть свершениа, и сему бывшу всякому видению есть покоище, яко же пишеть.	Елици духомь божиим водими суть, си суть сынове божии, вѣщаеть божественый Павелъ. А еже святого духа сподобитися и сыновом божиимь быти желанно есть послѣдство, и не бываемо всякоа премудрости покой, яко же писано есть
л. 24 об.	*л. 11*	*л. 7 об.*	*стб. 2720*
Царь же, яко услышавъ сиа, печаль бысть ему въ веселиа мѣсто. Въ граде Домосѣ полату създавъ. . .	Царь же, яко услыша таковая, тяжько възвещенье прият, печаль же веселье ему пресецаше. В граде абье особне полату создав. . .	*как в сербском переводе*	Царь же, яко услыша сиа, печаль ему бысть въ веселиа мѣсто. И во градѣ, Домѣ нарицаемѣмь, созда полату. . .

В первом из приведенных примеров, начальных строках Повести, русский переводчик в греческом выражении οὐ γενομένου относительное местоимение οὗ принял за отрицание οὐ (разница лишь в надстрочном знаке) и перевел эту конструкцию неверно — «не бываема», в то время как в сербском переводе читается правильное «сему бывшу». Во втором примере русский переводчик в греческом тексте ἐν πόλει δ'ὅμως два слова δὲ ὅμως, написанные через апостроф, принял за одно, за название города, и перевел «в граде Домосе», в то время как серб перевел это выражение правильно — «в граде абье особне». Эти, а также и другие ошибки русского перевода сразу позволяют установить, что в основе Афанасиевского извода лежит русский перевод Повести. Любопытно, что в поле зрения Н. П. Попова не попал ни один список русского перевода (их в настоящее время известно пять).[12] Вернее, один из них, Соловецкий № 208 (513),

[12] И. Н. Лебедева. К истории древнерусского Пролога. . ., с. 39—53.

обратил на себя его внимание наличием подробного оглавления, но текст списка остался им не использован.

2. Н. П. Попов отметил в тексте Афанасиевского извода многочисленные случаи сокращения первоначального текста, с одной стороны, и добавлений, с другой. И то, и другое, по мнению Н. П. Попова, было сделано одновременно одним и тем же редактором или редакторами, которые убрали из текста то, что не соответствовало их идеологии, и добавили соответствующие их взглядам дополнения. Но анализ Афанасиевского извода показал, что сокращение текста и дополнение его — это д в а р а з н ы х этапа истории памятника. На эту мысль наводило также и следующее обстоятельство. В конце прошлого столетия выдающийся украинский писатель и литературовед Иван Франко защитил в Венском университете диссертацию на степень доктора философии на тему «Повесть о Варлааме и Иоасафе — старохристианский духовный роман и его литературная история». Исследование Ивана Франко было опубликовано на украинском языке.[13] Древнеславянский перевод Повести Франко изучал по рукописи Креховского униатского монастыря в Галиции. Частично сличив Креховскую рукопись с греческим текстом, Франко установил, что текст рукописи значительно сокращен. Никаких же добавлений по сравнению с греческим оригиналом Иван Франко в Креховской рукописи не отметил.

Рукопись, обратившую на себя внимание Ивана Франко, в настоящее время удалось разыскать в Львовской научной библиотеке им. Стефаника. Рукопись хранится в фонде Василианского монастыря под № 419. Разыскание Креховской рукописи прояснило многое из того, что относится к Афанасиевскому изводу Повести о Варлааме и Иоасафе. Изучение Креховской рукописи показало, что сокращение первоначального текста Повести и включение в этот сокращенный текст различных добавлений — два разных этапа литературной истории древнерусского перевода Повести. Креховская рукопись представляет нам лишь первый из этих этапов — сокращение текста без каких-либо добавлений. Таким образом, данные Креховской рукописи существенно меняют отношение к концепции Н. П. Попова, и прежде чем перейти к дальнейшему разбору его аргументации охарактеризуем подробнее Креховский список.

Креховская рукопись представляет собой конволют формата фолио (размер листа 30.5×19.5), в котором насчитывается 192 листа. Из них на л. 1—114 находится текст Повести, на л. 115—192 текст Толкового Апокалипсиса. Обе части конволюта написаны в середине XVI в. Филигрань бумаги, на которой написан текст Повести, — кабан: знак сходен со знаком № 13579 у Брике (1549 г.).

Креховский список Повести и л л ю с т р и р о в а н. Всего в тексте должна была быть 91 иллюстрация (может быть, на одну или две больше, так как в рукописи утрачен один лист после л. 8), но вписаны лишь 11, на л. 2 об.—15,[14] для остальных лишь оставлены места. Иллюстрации представляют собой рисунки пером.

Теперь обратимся к тексту Креховского списка. Перед нами текст древнерусского перевода Повести, известного по рукописям Соловецкой № 208 (513), собрания Большакова № 410 и другим,[15] но текст, сокращенный примерно на одну пятую. Таким образом, Креховская рукопись представляет собой промежуточный, средний этап между полным текстом древнерусского перевода и Афанасиевским изводом.

[13] І. Ф р а н к о. Варлаам і Йоасаф — старохристияньский духовний роман і его литературна історія. — Записки Наукового товариства имени Шевченка, т. VIII, у Львовi, 1895, с. 1—28 и прил. I—XVI; т. X, 1896, с. 29—80; т. XVIII, 1897, с. 81—134; т. XX, 1897, с. 135—202.

[14] Эти иллюстрации воспроизведены в приложении к исследованию Ивана Франко, см.: Записки Наукового товариства имени Шевченка, т. VIII, прил., с. I—XVI.

[15] Перечень этих списков см. в статье: И. Н. Л е б е д е в а. К истории древнерусского Пролога. . ., с. 39—53.

Рассмотрим сокращения Креховского списка в сравнении с полным текстом перевода по рукописи Соловецкой № 208 (513). Соловецкий список имеет следующее заглавие: Книгы Варлам. Изображение душеполезное из утреняя Ефиопьскыя страны глаголемыя Индийскыя страны въ святый град принесено Иоаномъ мнихомъ и мужемъ честнымъ и добродѣтелнымъ сущаго от манастыря святого Савы (л. 8). В Креховской рукописи нет лишь двух первых слов, «Книгы Варлам», далее дословно сохранено заглавие Соловецкого списка. Сокращения в тексте рукописи носят троякий характер.

1. Сокращения небольших частей текста: нескольких слов во фразе, отдельных фраз, недостаточно ясных по смыслу или, может быть, показавшихся повторениями либо стилистически не соответствующими остальному тексту. При этом отдельные слова и выражения заменялись их синонимами. Приводим один из примеров.

ГПБ, Соловецкое собр., № 208 (513), л. 9

Ибо на добродетели въводяй путь остръ есть и грустокъ, паче же никогда же прилагающемъ отнуд себе къ Богу, нъ от греховнаго томительствия въину нюдящемъся. Сего ради и многою молбою к нему молящемься намъ се бо сказание, се же и житие изъобразно, имъ же преже шествовавшемь его, паче же бес печали влѣчется к нему и недоразумевати престраняет шествования неудобие, зане и неудобьное и хотящему шествовати путь люто шествование и острое, уча нѣкый и повелѣвая, егда послушаеть, показуя же многыимъ его уже шествовавшемъ, таче ли к коньчинѣ добрѣ обитавшимъ тако на послушание, паче и сам убо к шествованию прикасатися. Сего убо и азъ изобразую правило, инъ же от прилежащаго рабу бѣда бояся. . .

Львовская науч. б-ка им. Стефаника, ф. Василианского монастыря, № 419, л. 1 об.

Ибо на добродѣтелие въводяй путь есть остръ и жестокъ, паче же николи же прелагающимь себе къ Господу, но грѣховнымь обычаем выину тъщемся. Сего ради и многою молбою молѣщемся нам ко нему. Сего ради и азъ непрѣлежащего раба притчя бояся. . .

Такого рода сокращений по всему тексту рукописи много.

2. Вторая группа сокращений — большие части текста, по нескольку листов рукописного текста. Это относится прежде всего к поучениям Варлаама. Иногда сокращаются большие абзацы текста, между которыми оставлено по одной фразе, как например в тексте, который в Соловецком списке находится на л. 59 об.—61 об., в Креховском — на л. 25 об.—26. Текст на л. 65—74 об. Соловецкого списка в Креховском выпущен совсем. Но это пропуск не механического порядка, скажем, вызванный отсутствием части листов в протографе, а сознательное сокращение, так как выпущенный текст восполнен конструкцией дательного самостоятельного, присоединенной к следующей за сокращенной частью фразе: Сие и ина многа сказающю Варламу от пророкъ же и апостолъ о въскресении мертвых и о страшнем и вторем пришествии Христове и от святаго Еуаггелиа притча Спасовы, Иоасафь покаяниемъ многим о сихъ душу исполнь, слезами весь бывъ. . . (л. 27—27 об.). Чтобы показать количество таких значительных сокращений Креховского списка, перечислим те листы Соловецкой рукописи, текст которых сокращен в Креховской: л. 75 об.—79 об., 91 об.—92, 94 об.—95 об., 97—98 об., 100—103, 114—114 об., 118—121, 123 об.—125 об., 135 об.—143 об., 149—152, 158 об.—159 об., 161 об.—164, 228—233, 271 об.—274, 277—282, 290—292, 317 об.—319.

3. И, наконец, третья категория пропусков текста — механического порядка, вызванная утратой листов в протографе. Таких пропусков два. Первый из них — на л. 43 об., где после слов «Глагола царь: „Ей не по вся дни токмо, нъ и вся часы о сих память въину обнавляти не леню бо ся“» (притча Варлаама о царе и советнике) следуют слова следующей притчи «[ста]рца того единочада сущи девою», т. е. в протографе была утрата

одного листа. Второй пропуск текста — значительно больший, в Соловецком списке этот пропущенный текст занимает л. 184—192. Это эпизод с семнадцатью отшельниками, которых встречает в пустыне царский вельможа Арахия, отправившийся на поиски Варлаама. На л. 60 Креховского списка после слов о том, что Арахия «на коня всѣдъ, безь воздержанна гоняше, за шесть же дней вътрудився, всуе пострада», сразу следует конец эпизода с отшельниками: «О сих яростию ражегся, повелѣ языкы ихъ изезати, извертѣти же очи ихъ, руцѣ же и нозѣ ихъ отсѣкнути».

Теперь мы можем перейти к дальнейшему разбору аргументации Н. П. Попова, обосновывающей прокатолический характер Афанасиевского извода. По мнению Н. П. Попова, основная идея извода — превосходство духовной власти над светской — дает знать о себе уже в заглавии Афанасиевского извода, значительно измененном по сравнению с первоначальным. Приводим заглавие Афанасиевского извода: Сия книгы принесена бысть изь внутреняа Ефиопиа, глаголемыа Индейскыа страны во святый град Иерусалимъ Иоанном мнихом, мужемь честномъ и добродѣтелным, сущаго монастыря святого Савы. Изображение душеполезно. Господи, благослови, отче. Сия книга царя Асафа дѣяние, ему же наказатель авва пустынник Варлаамъ.[16]

Первоначальное заглавие древнерусского перевода было приведено выше по Соловецкому списку № 208 (513). Н. П. Попов уже в этом измененном заглавии увидел мысль о превосходстве духовной власти над светской, так как пустынник учит царя, и деяния царя — результат проповеди пустынника, а каждый учитель выше того, кого он учит. По мнению Н. П. Попова, во многих случаях текст Повести в Афанасиевском изводе искажен для подчеркивания этой мысли. Такое искажение текста Н. П. Попов видит уже в первых словах извода о Варлааме: «Бысть же в то время мнихъ премудръ, нѣкто о т ъ б о ж е с т в е н н ы х ъ мужъ». Сопоставив этот текст с соответствующим местом по Троицкой рукописи № 687, где читается: «Бысть бо в то врѣмя мних нѣкый мудрствуя божественаа», — Н. П. Попов видит в этом сознательную порчу текста. Рассуждающий о божественном под пером составителя извода превращен в премудрого и божественного мужа, т. е. окружен ореолом небесного величия, и отношение к таковому лицу со стороны царя должно быть самым почтительным. Поэтому в многочисленных диалогах к первоначальному тексту добавлены почтительные обращения: «отче честный», «отче, честная седино», «отче предобрый, господи мой старче» и т. п.[17]

Чрезмерное подчеркивание роли Варлаама сказывается, по концепции Н. П. Попова, и в характере киноварных надписаний, добавленных к первоначальному тексту в изводе: «Варлаамъ показаетъ Иосафу камень драгый Иисусъ Христа», «Иоасаф плачется о разлучении своего духовнаго отца и премудраго учителя».[18]

В Афанасиевском изводе есть несколько добавлений к первоначальному тексту, относящихся к характеристике монахов: «Добро есть оставити мирскую жизнь и приити во иноческый образ» (стб. 2765), «Подобает во общем житии быти мниху сомжаривъ очи свои и уши затокши и отъинудь нѣму» (стб. 2768). Одно из добавлений является истинным панегириком общежительным монастырям: «Друзии же, обще живуще, множество много собравшася от различных земль, градъ же и сѣлъ. Яко пчела, сладость медвеную собравше от различных цвѣтецъ и полагаетъ в ризницы матки своеа, тако и составъ благыа дружины, разлучившеся своихъ отець и матерей и приединишася под единымь наставникомь себе повинувше и милуеми его любовию яко младенци на лонехъ матере своеа.

---

[16] ВМЧ, стб. 2704—2705.
[17] Н. П. П о п о в. Афанасиевский извод. . ., с. 198—199.
[18] Там же, с. 198—200.

Всю волю свою в надра его предаша и послушным ножемь себе заклавше и себѣ отрѣзаша свою волю и раби куплени волею створишася, а не златомъ ни сребромъ» (стб. 2768).

Это добавление навело Н. П. Попова на мысль, что автор извода был серьезно озабочен проблемами монашеского общежития, а потому вряд ли Афанасиевский извод был составлен в Киево-Печерской или Троице-Сергиевой лаврах, где общежитие было издавна. Исходя из того, что старейший известный ему список извода, Барсовский № 713, датируется концом XV в., Н. П. Попов предположил, что извод создан во второй половине XV в. В это время на Руси было два человека, болевших нестроениями монашеской жизни и заводивших в основанных ими монастырях общежитие, — Нил Сорский и Иосиф Волоцкий. Но превознесение духовной власти перед царской и литературная смелость, выразившаяся в переделке текста Повести (а в некоторых списках автором Повести назван св. Иоанн Дамаскин), не в характере заволжского старца, а более соответствует характеру волоцкого игумена.[19] Подтверждением тому, что составителем Афанасиевского извода был Иосиф Волоцкий, Н. П. Попов считал установленный им факт заимствования Иосифом Волоцким большого отрывка текста Повести и включения этого отрывка в его «Сказание о ереси жидовствующих». Правда, сопоставление текстов, произведенное Н. П. Поповым, показало, что Иосиф Волоцкий заимствовал отрывок не из Афанасиевского извода, а из «старшего извода».[20] На участие Иосифа Волоцкого в составлении Афанасиевского извода, по мнению Н. П. Попова, указывают также пропуски первоначального текста о нестяжании, о постах, о раздаянии имущества, о человеколюбии, милосердии и сострадании.[21]

Но Иосиф Волоцкий не был единственным составителем Афанасиевского извода, утверждает Н. П. Попов. Идея превосходства власти духовной над царской — это идея католическая. Католики оставили след в русской письменности своим участием в создании Геннадиевской Библии: переводчиком Маккавейских книг был доминиканец Вениамин. Католические идеи в Афанасиевском изводе Н. П. Попов усматривает в нескольких пропусках по сравнению с первоначальным текстом: пропущены рассуждения Варлаама о добрых делах человека, о Святом Духе и его животворящем действии, о свободе воли и свободе выбора.[22] Во всем этом Н. П. Попов усматривает «руку латинского богослова из партии доминиканцев».[23] Но он идет еще дальше и в фигуре Варлаама видит царского духовника Митрофана, а в других персонажах Повести — царе Авенире и его сыне Иоасафе — царя Ивана III и его сына Василия. Известно, что Василий состоял в самых близких отношениях с Иосифом Волоцким, а Иван III некоторое время благоволил к жидовствующим; стало быть, «Повесть могла предназначаться для создания дворцового переворота в целях борьбы истины с заблуждениями еретичества», т. е. с жидовствующими.[24] Такое предположение повлекло за собой попытку Н. П. Попова датировать создание Афанасиевского извода временем между 1479 и 1487 гг.[25]

Охарактеризованный таким образом Афанасиевский извод прекрасно «вписывался» в публицистику конца XV в. Но тем не менее данные Кречовской рукописи свели на нет всю аргументацию Н. П. Попова. Начнем с интерпретации заглавия извода, в котором, по мнению Н. П. Попова, подчеркнуто преимущественное значение Варлаама. Но эта особенность

---

[19] Там же, с. 201—204.
[20] Там же, с. 204—206.
[21] Там же, с. 207—212.
[22] Там же, с. 215—218.
[23] Там же, с. 219.
[24] Там же, с. 224—225.
[25] Там же, с. 225—226.

свойственна не одному лишь Афанасиевскому изводу. Вспомним заглавие Соловецкого списка № 208 (513), начинающееся словами «Книгы Варлам», что является полным соответствием греческому тексту. Более того, грузинская версия Повести носит название «Мудрость Балавара»,[26] т. е. на первом месте и здесь наставник Варлаам. Одна из нескольких арабских версий памятника называется «Это книга Билаухара (Варлаама, — *И. Л.*) и Будасфа (Иоасафа, — *И. Л.*) о поучениях и мудрых притчах».[27] Как видим, в нескольких разноязычных версиях Повести Варлааму в заглавии отведено первое место, так что считать это тенденциозной особенностью Афанасиевского извода у нас нет никаких оснований. Это же относится и к поименованию Варлаама в изводе «божественным». Н. П. Попов сравнивал текст извода с соответствующим местом в Троицкой рукописи № 687 1444 г. и нашел сознательное искажение текста в изводе по сравнению с Троицкой рукописью. Но Троицкий список № 687 содержит болгарский перевод Повести, а не древнерусский. Уже полный текст древнерусского перевода по Соловецкому списку передает это место следующим образом: «Бысть в то время мнихъ етеръ премудръ от божественных, житиемъ и словом украшенъ» (л. 38 об.). Выражение «от божественных» получилось из первоначального «о божественных» в соответствии с греческим текстом, но рука переписчика механически, непроизвольно поставила над «о» в качестве выносной «т». Такие механические ошибки встречаются в рукописях часто. То же чтение «от божественных» повторено и в Креховской рукописи на л. 14 об. Ясно, таким образом, что составитель Афанасиевского извода не исказил здесь текст, а лишь добавил слово «мужь».

Теперь о вставках — обращениях к Варлааму, которые также, по мнению Н. П. Попова, имеют целью подчеркнуть значение и непререкаемый авторитет духовной власти в сравнении с царской. Интересные результаты дал статистический подсчет всех таких вставок — обращений к разным лицам по всему тексту Афанасиевского извода. Их всего около 150, из них 60 — обращения к царевичу Иоасафу, 40 — к царю Авениру и лишь 35 — к Варлааму, остальные адресованы второстепенным персонажам Повести. Если исходить из количества этих вставок, то можно прийти к выводу, что составитель извода хотел подчеркнуть значительность личности царевича; на самом деле здесь все проще: в Повести больше всего прямой речи Варлаама, обращенной к царевичу, поэтому и возможности для таких вставок оказалось больше.

Н. П. Попов обратил внимание на характерную внешнюю особенность списков Афанасиевского извода — наличие многочисленных киноварных заголовков, являющихся добавлениями к переводному тексту, а в греческом оригинале отсутствующих. Н. П. Попов утверждал, что эти заглавия также вносят в Повесть католическую идею о превосходстве духовной власти над царской, так как в них подчеркивается роль Варлаама как наставника и крестителя самого царя. Но анализ этих заглавий привел к иному выводу. В разных списках Афанасиевского извода их разное число, по изданию Н. П. Попова их насчитывается 29. Приводим некоторые из них. «Варлаамъ показаеть Иоасафу камень драгый Иисус Христа» (стб. 2730); «Варлаамъ крестить Иоасафа, царева сына, божественым крещением» (стб. 2792); «Варлаам дает святое причастие Иоасафу царю» (стб. 2796); «Варлаам преподобный учит сына царева, давъ ему святое причастие» (стб. 2796); «Варлаамъ молится к богу о цари Иоасафѣ» (стб. 2800); «Иоасафъ плачется о разлучении своего духовнаго отца и премудраго учителя» (стб. 2802); «Божественый Варлаам, уже отити хотя,

[26] Балавариани. Мудрость Балавара. Предисл. и ред. И. В. Абуладзе. Тбилиси, 1962.

[27] Повесть о Варлааме пустыннике и Иоасафе царевиче Индийском. Пер. с арабского ак. В. Р. Розена под ред. и с введением ак. И. Ю. Крачковского. М.—Л., 1947, с. 21.

обоимъ выю своима рукама сына царева, обливаше слезами» (стб. 2803); «Варлаам даетъ целование Иоасафу царю, отходя из полаты» (стб. 2806); «Царь Авениръ бесѣдуеть къ сынови своему Иоасафу бесѣдами суетными. а идолы богы нарицаа» (стб. 2814).

Из приведенных заглавий видно, что они носят описательный характер, и это позволило предположить, что переписчик передавал таким образом содержание иллюстраций того списка, который находился перед ним. Подобные примеры уже известны в литературе. Так, В. Ф. Покровская посвятила специальную статью Хронографу редакции 1512 г. из собрания БАН (шифр 21.6.5), в котором таким же образом описаны 1542 иллюстрации.[28] После же того, как оказалось возможным более подробно ознакомиться с Креховской рукописью, выяснилось, что киноварные заглавия находятся именно в тех местах текста Повести, которые в Креховской рукописи иллюстрированы (на первых листах) или в которых оставлены места для иллюстраций. Таким образом подтвердилось, что киноварные заглавия Афанасиевского извода являются описаниями иллюстраций; вероятно, именно для того они и выделены киноварью, чтобы читатель мог легко отличить их от основного текста Повести.

К иллюстрациям Повести о Варлааме и Иоасафе мы вернемся ниже, а пока продолжим рассмотрение аргументов Н. П. Попова в пользу прокатолического характера Афанасиевского извода. Один из таких доводов — это наличие добавлений к тексту Повести, подчеркивающих значимость духовного сословия, монашества. Но особенностью всего метода Н. П. Попова является избирательный характер используемого им материала. Н. П. Попов отмечает лишь то, что подкрепляет его концепцию, а не рассматривает, допустим, в с е сокращения текста или в с е добавления. Так, отметив те дополнения, в которых подчеркивается роль монашества, он ничего не сказал о других, которые можно истолковать иначе. А в Афанасиевском изводе есть такие вставки, которые при желании можно было бы рассматривать как подчеркивающие величие и значение царской власти. Так, при описании выезда царевича Иоасафа из дворца, после того как царь разрешил ему выезжать на прогулки, после слов «. . .повелѣ кони избрани въ златая сѣдла утворити и» добавлено: «оружникы пребравше, иже мужи нарочити и силны, — яко единому когождо их на тысящу напахнути, — и тех до ста и м̃ ууруживъ, яко же пред царемь подобает шествовати» (стб. 2729).

Теперь остается сказать о предполагаемых Н. П. Поповым авторах Афанасиевского извода. Датируя извод второй половиной XV в. и отмечая в тексте пзвода дополнения, свидетельствующие о заинтересованности автора проблемой общежития монахов, Н. П. Попов из двух возможных, по его мнению, кандидатов в авторы выбрал Иосифа Волоцкого. Н. П. Попов сделал при этом интересное наблюдение о заимствовании Иосифом Волоцким большого отрывка о крещении Индии апостолом Фомой из Повести о Варлааме и Иоасафе, каковой отрывок Иосиф Волоцкий включил в текст первого слова своего «Просветителя», заменив имя Фомы на Андрея и название страны на Русь.[29] Но произведенное Н. П. Поповым сопоставление текстов [30] показало, что Иосиф Волоцкий использовал для заимствования не Афанасиевский извод, а другой текст, содержащийся в рукописи 1444 г. из Троицкого собрания № 687. Как мы теперь знаем, эта рукопись содержит болгарский извод Повести.[31] Таким образом, факт заимствования Иосифом Волоцким отрывка из болгарского извода Повести

---

[28] В. Ф. Покровская. Как читал древнерусский книжник миниатюры лицевых исторических рукописей. — ТОДРЛ, т. XXIV. М.—Л., 1969, с. 167—170.

[29] Иосиф, игумен Волоцкий. Просветитель, или обличение ереси жидовствующих. Изд. 3-е. Казань, 1896, с. 28.

[30] Н. П. Попов. Афанасиевский извод. . ., с. 204—206.

[31] Повесть о Варлааме и Иоасафе, с. 63—64.

скорее свидетельствует о том, что Иосиф не знал Афанасиевского извода, чем о том, что он был причастен к его составлению.

Интересные данные дает изучение состава библиотеки Иосифо-Волоколамского монастыря. Три списка Повести происходят из этой библиотеки: ГБЛ, Волоколамское собр., № 207 (614), XVI в.; ГИМ, Епархиальное собр., № 394, XVI в.; ГИМ, Епархиальное собр., № 393, 1522 г. Две первые рукописи содержат болгарский извод Повести, т. е. именно тот текст, который был использован Иосифом Волоцким. Третья рукопись содержит Афанасиевский извод, но она написана через 7 лет после смерти Иосифа Волоцкого, а потому не могла быть в его пользовании. Сохранилась опись Иосифо-Волоколамского монастыря, сделанная в 1545 г. В разделе этой описи, где перечислены книги, читаем: «Иоасаф сербьскый старой. Да Иоасаф Осифова писма Тферитина. Да два Осафа в полдесть».[32] В настоящее время известны по крайней мере два сербских списка Повести, датируемые XIV в. (Новоспасский № 11 и Щукинский № 905 — оба хранятся в Государственном Историческом музее в Москве); не исключено, что один из них мог находиться прежде в библиотеке Волоколамского монастыря. Какой текст Повести был переписан Иосифом из Твери, мы сказать не можем, такой список не известен. А «два Осафа в полдесть» — это, видимо, и есть две рукописи болгарского извода Повести, использованного Иосифом Волоцким в «Просветителе» (уже упоминавшиеся выше списки Волоколамский № 207 и Епархиальный № 393).

Таким образом, нет никаких оснований считать Иосифа Волоцкого одним из авторов Афанасиевского извода Повести. Столь же шатки и аргументы, которыми Н. П. Попов пытался обосновать участие в составлении Афанасиевского извода монаха-доминиканца, якобы внесшего в Повесть католическую идею о превосходстве духовной власти над царской. Предположение же о том, что Афанасиевский извод предназначался «для создания дворцового переворота в целях борьбы истины с заблуждениями еретичества» (см. выше), в свете уже сказанного не требует более специального анализа.

Теперь остается рассмотреть, что же представляет собой Афанасиевский извод в действительности. Для этого придется снова напомнить, что перевод Повести о Варлааме и Иоасафе на русский язык был сделан в Киевской Руси, вероятнее всего, в XI в., во всяком случае не позже первой половины XII в. Этот перевод полностью соответствовал греческому тексту, в нем не было ни сокращений, ни добавлений по сравнению с оригиналом. Об этом свидетельствуют два списка этого перевода, датируемые началом XVI в. (Соловецкий № 208 и Большаковский № 410). В неизвестное нам время, но по крайней мере не позже середины XV в. некий книжник произвел сокращение переведенного текста, Креховский список сохранил нам этот сокращенный текст. В руки автора Афанасиевского извода попал иллюстрированный (так же, как и Креховский) список такого текста, и этот автор пересказал содержание иллюстраций, с одной стороны, и дополнил сокращенный текст Повести, с другой. Прежде всего было несколько изменено и дополнено заглавие Повести. Приводим параллельно заглавия Креховского списка и Афанасиевского извода.

Львовская науч. б-ка им. Стефаника, ф. Василианского монастыря, № 419, л. 1	*Афанасиевский извод (по изданию ВМЧ, стб. 2704—2705)*
Изображение душеполезное изъ утрьняя Ефиопьскыя страны глаголемыя Инъдийскыя страны в святый град прѣнесено Иоанном мнихом мужем честным	Сиа книгы принесена бысть изь внутреняа Ефиопиа, глаголемыа Индейскыа страны, во святый град Иерусалимъ Иоанном мнихом, мужемъ честномъ и добродѣтелным

[32] В. Т. Георгиевский. Фрески Ферапонтова монастыря. СПб., 1911, Прил., с. 15.

и добродетелным сущаго от монастыря святого Савы. Господи благослови.

сущаго монастыря святого Савы. Изображение душеполезно. Господи, благослови, отче. Сия книга — царя Асафа дѣяние, ему же наказатель авва пустынникъ Варлаамъ.

Из этого сопоставления видно, что автор Афанасиевского извода подчеркнул повествовательный или скорее повестийный характер редактируемого им текста, добавив к заглавию слова «царя Асафа дѣяние», что заставляет вспомнить о «Девгениевом деянии». Этой же, по-видимому, цели служили и еще три вида добавлений.

1. Систематически по всему тексту Повести подлежащее либо дополнение, выраженные одним существительным или местоимением, заменяются сочетанием нескольких слов, дающим более полное описание происходящего. Например, во многих фразах слово «Иоасаф» заменено на «сын же царев Иоасаф». Часть фразы «Часто же отцю видить отрочате приходящю» в Афанасиевском изводе выглядит так: «Часто же отцю его царю Авенпру приходящю в полату». К фразе «И иде, сия расматряя себѣ» добавлено «царевич в полату свою».

2. Второй вид добавлений — многочисленные (более 150) обращения в прямой речи. Это обращения к разным лицам, более всего к самому царевичу, к которому обращаются с речами и отец, и Варлаам, и слуги. В греческом тексте и в соответствии с ним в первоначальном виде древнерусского перевода таких обращений совсем немного. В Афанасиевском изводе Варлаам обращается к царевичу «господи мой царевичю», «возлюбленное о Христе чадо, егоже Евангелием породих». В уста царя Авенира вложены такие обращения к сыну: «чадо мое любимое», «чадо мое драгое, возлюбленное ми паче царства моего», «свете мой Асафе». Царевич обращается к своему наставнику Варлааму со словами «Отче честный», «господи мой старче», «отче честная седино» и т. п. Но самое выразительное добавление такого рода вложено в уста царя Авенира и адресовано его советнику, принявшему христианство и удалившемуся от двора. К словам царя «О неразумне и умовредне, что ради премени честь студом. . . и рода своего оставп. . . чад своих сиры оставил еси» добавлено обращение «медяная утробо», подчеркивающее жестокость отступника, по мнению царя (вспомним выражение «благоутробие», означающее в библейских и литургических текстах милосердие). Эти обращения придают речам действующих лиц Повести живой характер, нарушая несколько монотонный строй речей в первоначальном тексте. Нам кажется, что в этих добавлениях, так же как и в предыдущих (замена одного слова несколькими), сказалось стремление автора к этикетности: ему не нравится «он» или просто «царевич», эти слова заменяются на «сын же царев Иоасаф»; автору кажется неподобающим разговаривать с человеком, никак к нему не обращаясь, отсюда и многочисленные добавки-обращения.

3. Добавления к характеристике монахов (см. выше). Именно эти добавления навели Н. П. Попова на мысль об авторстве Иосифа Волоцкого. Но такие добавления могут принадлежать и просто монаху, скажем, сравнительно недавно принявшему постриг, и старцу, восторженно относящимся к совершаемому им подвигу иночества.

Кроме этих добавлений в Афанасиевском изводе есть два сокращения в сравнении с Креховским списком. Первое из них относится к речи волхва Нахора, перечисляющего языческих богов. Прерывая этот рассказ, автор Афанасиевского извода пишет: «Подобает ли симь всем, о царю, человеком уподоблятися и быти прелюбодеицам и лихое бѣсование и инехъ злых дѣл, ихже грешный азъ Афанасие не дерзнух написаных в книгах сихъ написати, но преступих. Срамно бо есть добрѣ и нелѣпо слышати, братие, еже Нахор глагола» (ВМЧ, стб. 2833). По наличию этой записи с именем Афанасия Н. П. Попов и предложил называть текст Афанасиевским изводом. Таким образом, неизвестный нам Афанасий сократил речь

Нахора, не будучи в силах переписывать перечень «злых дѣл». Второе сокращение текста находится в конце Повести и относится к описанию погребения Иоасафа. В Креховской рукописи эта часть текста занимает два листа (вместе с оставленным для миниатюр пространством). В Афанасиевском изводе это всего несколько строк текста. Эта разница явилась источником некоторых недоразумений. Еще А. И. Кирпичников обратил внимание на то, что разные славянские списки по-разному описывают погребение царевича, и сделал вывод о наличии двух греческих версий Повести.[33] Н. П. Попов увидел в этом изменении текста почерк автора-католика.[34] На деле все объясняется тем, что в руках Афанасия находился дефектный список, в котором недоставало последних листов. Текст рукописи в руках Афанасия обрывался словами «И песньми почтивше и слезы пролиавше», к которым Афанасий добавил «И погребше блаженнаго тѣло близъ гроба Варлаамля, и сами разыдошася во своа, славяще Бога о всѣх дѣлех Его, яко Тому подобает всяка слава, вкупѣ Отцу и Сыну и Святому Духу, нынѣ и присно и вовѣки вѣкомь Аминь».

Старейший список Афанасиевского извода, Барсовский № 713, датируется концом XV в. Извод широко распространился в списках XV—XVII вв. При переписке имя Афанасия исчезло из текста Повести, а к заглавию Афанасиевского извода было добавлено: «Житие и подвизи преподобных отець нашь Варлаама и Асафа, списано преподобным отцем нашимъ Иоанном Дамаскыном», чем был подчеркнут житийный характер Повести. Это дополнение к заглавию впервые встречается в списке Епархиальном № 393, хранящемся в ГИМ (1522 г.). Кроме названных перечислим следующие старейшие списки извода: ГПБ, собр. Титова, № 968, конец XV в.; Софийское собр., № 1319, XVI в.; ОЛДП, F.443, XVI в.; ГБЛ, собр. Ундольского, № 241, XVI в.; собр. ОИДР, № 157, XVI в.; ГИМ, Чудовское собр., № 332, XVI в.

Теперь возвращаемся к вопросу о лицевых списках Повести. В византийской книжности Повесть является чаще всего иллюстрируемым памятником после Нового завета, Псалтири и гомилий Григория Богослова. Всего известно около 150 греческих списков Повести, из них шесть иллюстрированы. Иллюстрациям греческой Повести посвящена специальная монография.[35] По греческим спискам французская исследовательница С. Дер-Нерсесян установила два типа иллюстраций в списках Повести: в первом иллюстрирована лишь нарративная часть Повести, во втором — кроме нарративной иллюстрирована также и богословская часть. Только один греческий список, Парижской Национальной библиотеки № 1128, датируемый XIV в., содержит весь цикл иллюстраций — и повествовательной, и богословской части. Если мы обратимся к русским спискам, то отметим то же самое. Креховский список иллюстрирует (и оставляет места для иллюстраций) лишь повествовательную часть. Но существует русский список болгарского извода Повести, написанный в Самаре в 1629 г. иереем Афанасием и «знаменованный», т. е. иллюстрированный, «многогрешным рабом Петром», в котором проиллюстрированы также обе части. Всего в этом списке 223 миниатюры, он хранится в собрании ОЛДП в ГПБ под шифром Q.XVII(45) и издан фототипически в серии изданий ОЛДП.[36] Но изучение русских лицевых списков Повести — дело будущего.

---

[33] А. И. Кирпичников. Греческие романы в новой литературе. Повесть о Варлааме и Иоасафе. Харьков, 1876, с. 170 и 182.

[34] Н. П. Попов. Афанасиевский извод. . ., с. 212—214.

[35] S. Der Nersessian. L'illustration du Roman de Barlaam et Joasaph. Paris, 1936.

[36] Житие и жизнь преподобных отец наших Варлаама пустынника и Иоасафа царевича Индийского. — ОЛДП, вып. 88. СПб., 1887.

ПРИЛОЖЕНИЕ

В предыдущем томе ТОДРЛ помещена статья «К истории древнерусского Пролога: Повесть о Варлааме и Иоасафе в составе Пролога». В данном приложении публикуются тексты из Повести, помещенные в Прологе. Если в статье о Прологе обзор этих текстов дается в хронологической последовательности включения их в Пролог, по редакциям Пролога, то здесь же они публикуются в порядке их следования в Прологе, т. е. в календарном порядке. Текст издается по рукописи ГПБ, СПб.ДА, А I 264. Рукопись датируется XIV в. и представляет собой единственный полный экземпляр Пролога за обе половины года среди пергаменных рукописей. В одном случае, а именно память семнадцати пустынников, сожженных царем Авениром (27 ноября), публикуется по списку ГПБ, собр. Погодина, № 59, XIV—XV вв., так как в рукописи Духовной академии лист с этим текстом утрачен. После притчи о трех друзьях из мартовской половины Пролога, завершающей собой «комплект» текстов из Повести *о Варлааме и Иоасафе в составе Пролога*, публикуется притча «О ходящихъ в мнишьскый чинъ», которая находилась в составе Пролога первой редакции и была выпущена из второй. Притча издается по древнейшему списку Пролога, содержащему тексты из Повести, — ГПБ, Софийское собр., № 1324, XII—XIII вв. И в самом конце публикуется псевдоэпиграф, притча, приписываемая Варлааму, но не имеющая никакого отношения к тексту Повести.

Разночтения даются по рукописям Софийской № 1324 и Погодинской № 59, обозначенными С и П. Разночтения даются только в случаях исправления текста.

ГПБ, СПб.ДА, А I 264, т. 1.

17 ноября

л. 115 об. — 116 ВЪ ТЪ ЖЕ ДЕНЬ СВЯТОГО ОТЦА НАШЕГО ВАРЛАМА ПУСТЫНЬНИКА

За Ефиопьскою страною глаголемою Индискою бяше страна Сенаридоская, в ней же пустыни есть велика, и ту живяху отци святии пустынници. В них же бысть мнихъ етеръ премудръ, божественымь житьемь и словомь украшенъ и святительствомь свершенъ, именемь Варламъ. Вѣчная възлюбивъ паче временьныхъ, паче же рещи ангельскимъ живы житьемь, бдѣниемь и молитвами, смѣреньемь и постомь тѣло свое удручивъ, от всѣхъ удалився мнихъ, по той же Спридѣйстѣй пустыни хоженье створивъ и въ препустыньную дальнюю пустыню шедъ. И бысть ему откровенье о сыну царевѣ о Асафе. И сволкъ ризы черньчьския и облечеся въ мирьския ризы. И в лодью всѣд, приде въ царство Индиское и вниде в Домъсъ градъ в полату цареву Иасафову, яко добръ купець показая ему многоцѣньны бисеръ, Господа Иисуса Христа сына божия сказа ему и много научивъ от святыхъ книгъ и крестивъ во имя Отца и Сына и Святого Духа и створивъ его доброе овча словеснаго стада Христова, оставивъ ему малую манатьицю, иде опять в Сенаридьскую пустыню внутрьнюю и большимь подвизаньемь подвизашеся къ Богу, от фюникъ токмо, от воды тѣло свое кормя. И тако бысть лѣта многа, чисто и непорочно ангельское житье поживъ, старъ сы, къ Господу отиде.

17 ноября

л. 116 об. — 117 ВЪ ТЪ ЖЕ ДЕНЬ ПОУЧЕНЬЕ ВАРЛАМА КЪ АСАФУ, ПАЧЕ РЕЩИ НАМЪ

Послушайте, сынове братия, что подобаеть творити по крещении. Всякого грѣха и всякоя страсти отвращися, приздати же къ основанью вѣры добрая дѣла, зане [1]вѣра кроме дѣлъ[1] мертва есть, тако и дѣла кромѣ

[1–1] *Доб. по П*

веры мертва суть. Вѣщаеть же апостолъ: Духомь шествуйте, желаньй плотьскихъ не творите, яже суть прелюбодѣянья, нечистота,[2] зазренье, идолъслуженье, отравленье, вражды, рвенье, ярость, коромола, еретичьство, сребролюбье, клеветы, пьяньство, плясанье, гордыни, подобная симъ, яко си творяще царствия Божия не наслѣдять. Плодъ бо духовный есть любы, радость, миръ, долготерпѣнье, благовѣстины,[3] благотворенье, вѣра, кротость, въздержанье, святыни души и тѣлу, смиренье, сердечное скрушенье, милостыни, безлобье, человеколюбье, бдѣнье, истовое покаяние всѣмъ прегрѣшеньемь преже бывшимъ, слезы покаянью всѣмъ прегрѣшеньемь преже бывшимъ, рыдая [4] о своихъ грѣсѣхъ и о искреняго. Сими добрыми дѣлы прославимъ Отца нашего, иже есть на небесѣхъ. Любите враги ваша, благословите кленущая вы, молитеся о напаствующихъ вамъ, добротворите павидящимъ [5] вас и гонящимъ, яко будуть сынове Отца вашего, иже есть на небесѣхъ, яко солнце сияеть на злыя и на благия и одождить на праведныя.[6] Не осужайте, не осужени будете. Оставите, оставится вамъ. Не скрывайте скровища на земли, идѣ же тля тлить и татье подокоповають и крадуть, скрывайте себѣ скровища на небесѣхъ, идѣ же ни червье, ни тля тлить, идѣ же ни татье не подокоповають, ни крадуть. Идѣ же бо суть скровища ваша, ту будуть и сердца ваша. Не пщѣтеся на утрия, ибо утреняя о собѣ печется. Вся убо, елико хощете да творять вамъ человеци, и вы тако же творите имъ. Внидете узькими враты, яко широк и пространьны путь воводяй в погибель и мнози суть ходяще по нему. Узькы же и прискорбьный путь, въводяй въ животъ, и мало обрѣтають и. Не всякъ глаголяй ми, Господи, Господи, внидеть въ царство небесное, но творяй волю Отца моего иже есть на небесѣхъ. Любяй отца и матерь паче мене нѣсть мене достоинъ, любяй сына или дщерь паче мене нѣсть мене достоинъ, иже не приемлеть креста своего и въслѣдъ мене [7] грядеть, нѣсть мене достоинъ. Сия и подобная симъ заповѣда Спасъ апостоламъ учити вѣрныя, и сия вся подобна суть намъ хранити, аще любимъ свершенье получити и нетлѣньныхъ сподобитися правды ради, их же ради дасть Господь въ день онъ, праведний судий всѣмъ възлюбившимъ просвѣщенье его. Богу же (*текст недописан*).

18 ноября

ВЪ ТЪ ЖЕ ДЕНЬ ПРЕПОДОБНАГО ОТЦА НАШЕГО ИАСАФА ПУСТЫНЬНИКА, СЫНА АВЕНИРА ЦАРЯ

л. 117 об. — 119 об.

Въ Ефиопьстѣй странѣ глаголемѣй Индийстѣй въста царь богатъ велми и славенъ именемь Авениръ. Во идолъслуженьи иже душю свою помрачивъ, крестьяньскаго же роду и мнишьскаго отинудь ненавидя сия. И се ему родися отроча велми краспо и от свѣтлости велми цветуще ему. Створи праздникъ о рожествѣ его, яко всей земли быти у него. И створи имя ему Асафъ. И призва $\overline{\text{н}}$ и $\overline{\text{є}}$ звѣздочтець, и вси [8] отрочати прорекоша цареви. Едиъ же рече старѣ ихъ: «Не въ твое царство будеть отроча се, но во ино [9] лучшее. Мню же и тобою гонимѣй въ крестьяньскую вѣру прияти его Богу». Си слышавъ, царь печаленъ бысть. И създа полату в градѣ Домосѣ красну и велику и ту отроча весели [10] и повели [11] не изити ему от нея. Пѣстуня же и слугы пристави к нему уныи и красныи и запрѣти ничего же не явити ему от житья сего скорьбнаго и печалнаго, ни о смерти, ни о старости, ни о болѣзни, ни о нищетѣ, да не възмутить его печаль, но вся възлюбленая и весела являти ему. Мнишьски же чинъ за $\overline{\text{г}}$ дни повелѣ изгнати от своея земля.

Сынъ же царевъ призвавъ от пестунь единого и рече: «Створю тя отселѣ друга себѣ. Яви ми истиньно, почто держить мя отець в полатѣ сей неис-

[2] *Испр. по П* [3] благостыни *П* [4] рыдание *П* [5] ненавидящимъ *П* [6] *Доб.* и не на праведныя *П* [7] *Доб.* не *П* [8] *Доб.* о *П* [9] *Стерто, доб.* во *П* [10] вселн *П* [11] повеле *П*

ходна». И вся исповѣда ему. И глагола отцю пришедшю к нему: «Вѣдай, отче, в печали есмь велицѣй и въ скорби, зане не пущаеши мене ис полаты». И въскорѣ царь повелѣ уготовати ему конѣ и оружники и игрьци, да ѣздять въ весельи, и запрѣти да не видить стара, ни нища, ни глуха, ни слѣпа, но вся отгонить, уду же ѣхати ему. То тако же ѣздя, сынъ царевъ видѣ единою забывшимся слугамъ отгнати мужа два, единою прокаженъ, а другий слѣпъ. И съжалив си, глагола къ сущимъ с нимь: «Кто си ес(т)а сякова?» Они же рѣша: «Страсть [12] есть человечска, иже от труда ключится и от сдравья превратится». Сынъ же царевъ еха домовь печаленъ. И паки ему шествующю устрѣте старца слука и сѣда, скорчившимся лицемь и испадшимъ зубомъ, и глагола имь: «А се кто сице есть?» Они же реша: «Се престарѣлся уже есть, и тако изнемогающю ему варить смерть». И си слышавъ, уноша въздъхнувъ из глубины сердца, рече: «О горко житье се и всякоя печали исполнь», и бысть въ скорби.

Бысть откровенье Варламу в пустыни, и оболкъся въ мирьскыя ризы, и приде въ царство Индиское и створився кущемь, и приде къ полатѣ царева сына и глагола пѣстуню: «Повѣжь мя сыну цареву, азъ есмъ купець, имамъ камыкъ многоцѣньнъ честный, и свѣтится от него вся земля». Посла та [13] иже повѣда въскорѣ сыну цареву Асафу. Възва ѝ к собѣ и цѣловавъ, повелъ ему сѣсти: И рече: «Покажи ми многоцѣньнаго того камыка». Варламъ же рече: «Не имѣя еще сдрава зрака и честна тѣла, не можеши видѣти его, но преже умягчи ниву сердца своего и всѣ словеса моя, глаголаная к тобѣ». Асафъ же рече: «Азъ желаньемь одержимъ, ищю слова блага слышати, огнь бо внутрь сердца моего злѣ мя опаляеть». Варламъ же нача преже притьчами глаголати к нему о убогихъ и о богатыхъ, дабы ему сладко внимати, потомъ нача ему сказати все по ряду, от Адама и до потопа, от потопа до Аврама, от Аврама до Мосѣя, от Мосѣя до Давыда, от Давыда до самого Христа и Спаса, Сына Божия. Асафъ же рече веселымъ сердцемь: «Егда се есть бисеръ, его же ми хотѣ показати, зане просвѣти ми очи сердечнѣи». И много поучивъ от святого еуаггелья и от святыхъ апостолъ, крести во имя Отца и Сына и святого духа, и пребысть у него нѣколько дний и утверди въ вѣре, и оставивъ ему малую манатьицю, юже утрь на тѣлѣ ношаше, иде опять в пустыню.

Наузардалъ же, старѣе от пѣстунь его, повѣда вся цареви, юже створи Варламъ сынове его вся благая. Царь же, се слышавъ, бысть в печали велицѣй. Призвавъ друга своего Архию, юже бѣ подъ царемъ, и иде къ сынови въ полату и много моляшеть отврещися вѣры крестьяньския и паки прѣтяшеть ему. Асафъ же бе сумнѣнья обличашеть отца в таковой прелести суща. Царь же посла на взисканье Варлама в пустыню и не обрѣтше его, избиша инѣхъ черноризець много. Многи же волхвы призвавъ на прѣнье с сыномъ, в них же бѣ старѣй Нахоръ. И тъ бѣ яко древний Валамъ и исповѣда вѣру крестьяньскую и шед в пустыню и бысть мнихъ. И призвавъ Февду волхва, и много и тъ кушався на божественаго уношю, побѣженъ бысть съ духы и тъ, шедъ в пустыню и бысть мнихъ. Архий же положи свѣтъ къ цареви: «Дай же, рече, ему половина царства, да накажется». И послуша его царь дати Асафови половина царства.

Иасафъ же ѣха въ свою власть, идѣ же ему отець далъ, и създа [14] вся крыющася въ горахъ крестьяны и епископа, преже изгнана от своего стола, и създа церковь велию посреди града во имя Иисуса Христа и скруши кюмиры, испроверже капища. И съзва вся люди по градомъ и по селомъ и повелѣ епископу крестити вся приходящая и учаше я самъ вѣрѣ крестьяньстѣй. И бысть видѣти радость велию на небеси и на земли не о диномь [15] человецѣ кающемся токмо, но о всей земли той, юже просвѣти Асафъ святымь крещеньемь. Се слышавъ, Авениръ царь и самъ крестися. И предавъ все царство [16] другу своему, иже бѣ под нимь, оболкъ-

---

[12] старость *П* [13] пестунь же *П* [14] созва *П* [15] единомь *П* [16] *Доб.* Архию *П*

кься въ мнишьскыя ризы и иде къ Варламу въ пустыню, въ к̀є лѣт възраста своего лишися царства своего. Пребысть же в пустыни с Варламомь лѣт к̀є в постѣхъ и въ молитвахъ и въ слезахъ, и почиста о Христѣ. Духовнии же мужи положиша въ единомъ гробѣ и възвѣстиша цареви Архию о нею. Царь же съ епископы и попы шедъ въ пустыню, взя телеса блаженую отцю и принесе въ царствующий градъ и положи въ церкви святого Спаса, славяще Христа.

18 ноября

л. 119—119 об.

ВЪ ТЪ ЖЕ ДЕНЬ СЛОВО О ВИДѢНЬИ АСАФА

Исходящю убо святому Варламу от Асафа, глагола ему Асафъ: «Възми, отче, злата себѣ в пустыню братьи». Варламъ же: «Како убогъ сы богатымъ даеши, а [17] ища у нихъ богатьства». Иасафъ не разумѣя рече: «Ци имеють злата в пустыни?» Варламъ же рече: «Имеють убо богатство нетлѣньное на небесѣхъ, но обаче рку ти, егда и ты будеши богатъ, тогда будеши скупъ, ни своему родителю не вдати начнеши». И се глаголавъ и ина многа от святыхъ книгъ, и помолися Варламъ Богови и уѣверди въ вѣрѣ, давъ ему цѣлованье о Христѣ, и изиде въ пустыню.

По отшествии же Варлама болма подвизашеся к Богу Иасафъ молитвами и слезами, въздрѣмався, успе. И видѣвъ себе въсхищена на рай, и видѣ вся благая и неизреченьна съгляда, ихже ни слово человече не можеть изрещи, ни око видѣти. Посреди же тоя породы бѣ градъ чюденъ от злата чиста и многоцѣньнаго каменья, и мужи крилати пояху пѣсни и страшны. К ним же рече Асафъ: «Хотѣлъ быхъ быти сдѣ». И рѣша к ему: «Аще хощеши быти сдѣ, иди ныне подвизася Христа ради».

Очютився Асафъ от видѣнья, болшимь подвизаньем подвизася к Богу, и въведъ всю землю Индийскую въ крещенье и отца крестивъ, и иде в пустыню къ Варламу. И преставися преже Варламъ, и погребе Асафъ и сѣде плачася близь гроба его. Сѣдящю же ему успе. И видѣ страшныя оны мужи. И въведоша въ ону же страшную и неизреченьную велику радость и в пресвѣтлый онъ градъ. Въходящю же ему въ врата и усрѣтоша етери свѣтлии, вѣнца носяща пресвѣтла два, изрядною красотою сияюща. Вьпрашающи же о нею Асафу, глаголаша ему: «Твой есть единъ, зане многи душа спасе и постничьствомь украшен. Другий же отца твоего, но тобою данъ будеть ему». Асафъ же, негодуя, рече: «Како равно даровъ сподобитися отцю со мною, ничто же тружьшюся». И явися ему Варламъ, глаголя: «Не рѣх ли ти, Асафе, древле, егда будеши богат, тогда скупъ и неподатливъ. Како негодова нынѣ равночестья отча, а не паче възвеселишися душею о немь». Моля же ся Асафъ Варламу, дабы ему явилъ, идѣ же самъ живеть. Глагола Варламъ: «Посреди града жилище мое. Но аще ты подвизаешися мужьски, и ты ту же вселишися». Иасафъ же очютився от видѣнья, в болшее подвизанье вниде и, мало пребывъ, преставися въ пресветлый онъ и неизреченьный градъ о Христѣ Иисусѣ.

19 ноября

л. 120 об.—121

ВЪ ТЪ ЖЕ ДЕНЬ ПРИТЧА СВЯТОГО ВАРЛАМА О ВРЕМЕНЬНѢМЬ СЕМЬ ВЪЦѢ

Сего свѣта житье человечско маловременьно. Подобно есть мужю бѣгающу бѣснующемуся инърогу, яко не терпящю вопля и гласа его и рютья его страшнаго, но крѣпокъ отбѣгъ, да не будеть ему ядь. Текущю же ему въ великъ ровъ впаде. Впадающю же ему руцѣ простеръ, за древо твердо ятъся. Держащю же ему крѣпко, яко на степени нозѣ утвердивъ, мняше уже есть твердынп. И възрѣв же убо и видѣ двѣ мыши, едину бѣлу,

[17] *Доб.* не *П*

а другую черну, ядущи беспрестани корень древа, иже бѣ держася. Сима же приближающимася да подъгрызета древо. И възрѣвъ въ глубину рва и видѣ змия страшна образомь, огнемь дышюща, усты же страшно зѣвающа и пожрети его хотяща. И възревъ же на степень онъ, идѣ же нозѣ его утверженѣи быша, и видѣ д главы аспидовы, изъ стѣны исходяща, идѣ же бѣ утвердился. Възревъ же очима и видѣ из вѣтвих изъ древа того мало меду. Оставивъ убо расмотривъ [18] одержащихъ ему напастий, яко внѣуду инърогъ злѣ бѣснуяся искашеть его на ядь, долѣ же злый змий и зияя да пожреть его, древо же о нем же ятъся уже пасти ся хотяше, нозѣ же на скокользенье нетвердо на степени утвержени, толико убо и таковыхъ злыхъ забывъ, подщавъ себе на сладость малого оного меду.

Се подобье въ прелести сущимъ, сего жития створшимъ сию истиньну нынѣ изглагола ти. Ибо инърогъ образъ есть смерти, гоняй воину [19] яти послѣдьствуеть Адамля рода. Ровъ же весь миръ есть, исполнь сы всѣхъ есть сѣтий смертоносьныхъ. Древо же, от двою мышью беспрестани грызено, путь есть, яко жившю комуждо яко дымъ погыбнуть час ради дневныхъ и нощных, и усѣкновенье кореньное приближается. д же аспиды еже о прегрѣшеньиихъ и безвѣстныхъ стухий съставлено человеческое тѣло съставляется, им же бещьньствующимъ и мятущимся, телесны раздрушающи [20] ставы. К сим же огненых [21] онъ немилостивый змий страшно изъобразуеть адово чрево, зѣвающю прияти иже сущихъ красотъ паче будущихъ благъ изволиша. Медвеная же капля сладость пробавляеть всего мира сладких, богатьство и златолюбье и сребролюбье и славохотье. Еже мы, ведущю [22] будущюю смерть и бес конча муку и вѣчное царствие божие, не лишимься славохотья мира сего, ищющи богатьства, гордыни, пьяньства, велерѣчья, ходящи [23] смерть напрасно вся ны въсхитаеть и въ адъ воводить. Да лѣпо бы намъ, братие, остатися тоя славы и суетнаго богатьства и всѣхъ злыхъ дѣлъ и въсприяти добрая дѣла, плоды духовная, имь же обрѣсти царство небесное.

22 ноября

л. 127 — 128

ВЪ ТЪ ЖЕ ДЕНЬ ПОУЧЕНЬЕ СВЯТОГО ВАРЛАМА О ЖИВОТѢ О СМЕРТИ

Градъ великий [24]нѣкий и слышавъ[24], его же гражане обычай имѣяху от древних приимати чюжа нѣкоего мужа, ни разумѣюща о законѣ града того, ни обычая ихъ отинудь вѣдуща,[25] и сего царемъ поставиша у себе и всю власть приимша и свою власть [26] невъзбраньмо держати, дондеже скончася одино лето. Таче внезапу в тыя дни сущю ему бес печали, питающе же ся ему обило беспрестани, мнящю же ему царствие въ вѣкы пребывающее, въсташа на нь и царскую одежю иснемше с него, нага поругашася ему по всему граду и на озимьствованье послаша его далече въ великий нѣкий островъ пустъ, в нем же ни пища имѣ,[27] ни одежа, но злѣ стража, но [28] надѣюще же ся ему пища и веселья, но всегда скорѣбни чаяния надежа посланому. Послѣди же по обычаю гражанъ тѣхъ поставлен бысть никый мужь в царство, тожь разума много имый и промышленья имы в себѣ, да како послѣ же не въсхищенъ будеть, не [29] же внезапу бывшее ему обилие, инии же преже его царствовавшимъ и злѣ изгнаномъ не печалованья. И възревновавъ, в печали имяши [30] душею подвизанье, како убо о себѣ добре исправи, чадовъ [31] же свѣта истовавъ, увидѣвъ [32] нѣкимъ свѣтникомъ премудрымь обычай гражанъ тѣхъ и мѣсто озимьствованое, яко же подобаеть ему твердо бес прелести увѣдѣти, яко же убо сия увидѣ, яко коли любо в том же островѣ быти ему, сущю же ему чюжю

[18] расмотрити *C* [19] выну *C* [20] раздрушаеть *C* [21] огненый *C* [22] вѣдуще *C* [23] и тако в неведении приходящи *C* [24–24] слышахъ *C* [25] не вѣдуща *C* [26] волю *C* [27] не имый *C* [28] не *C* [29] Се *C* [30] имяше *C* [31] частаго *C* [32] уведа *C*

царствия. Отверзъ скровища своя, ихъ же еще въ область имяше и невъзбраньно требованье, вземъ на требованье злата и сребра и камыкъ многоцѣньныхъ множьство, вѣрнымь рабомъ своимъ дасть и въ онъ островъ посла, идѣ же посланому быти. Скончавшю же ся реченому лѣту, въставше же гражане, яко и перваго царя, на озимьствование послаша и. Прочии бо неразумнии времении цареви первии.[33] Се же богатство оного преже пославый во обильи воину живяше и пищю неизѣдому имѣяше, и страха всего отвергъ невѣрныхъ злыхъ гражанъ онѣхъ.

Градъ убо, братье, суетный си миръ. Гражане жь начальствия, власти бѣсовъ миродержьць тма вѣка сего, лстящемъ насъ сладкимь прелестнымь богатствомь и пищами житья сего въкладающимъ намъ в мысль имѣти всегда яко тлѣньно [34] житье се мимитекуще временьное. Царя праведники и грѣшники, иже кто в жить [35] семь насъ живеть, внезапу приходящий [36] смерть всхитить и въ преже глаголаный островъ в онъ вѣкъ. Аще будеть добрѣ жили в житьи семь дѣлы благими, вѣрою и кротость, въ здержаньемь, милостынею и постомь, и тако поимут ны ангели блази и въ вѣчную жизнь живую. Аще ли злѣ живемъ дѣлы сквернымi, и поимут ны ангели страшнии и предадять ны бѣсомъ немилостивымъ, и тако ведут ны во дно адово и въ уготованое,[37] яко глаголеть, въсприимѣте же кождо по дѣломъ своимъ. Да се вѣдущимъ намъ лучь [38] бы ны плоть въздержати от блуда и душю от пьяньства, сердце от высокоумья и от сребролюбья, языкъ от вельричья и от клеветы, руцѣ от тадбы, от разбоя и въсприяти дѣла благая, ими же пожившe, улучимъ вѣчную жизнь.

23 ноября

ВЪ ТЪ ЖЕ ДЕНЬ ПОВѢСТЬ [39] СВЯТОГО ВАРЛАМА КЪ АСАФУ О КРЕСТЬЯНЬСТѢЙ ЖИТЬИ И О БОГАТЬСТВѢ И О НИЩЕТѢ СИРЕЧЬ О ЦАРСТВИИ НЕБЕСНѢ И О МУЦѢ

л. 129 — 129 об.

Слышахъ убо царя нѣкоего бывша, зѣло добрѣ сматряюща своего царствия, кротокъ же и милостивъ послѣднемъ [40] сущимъ людемъ. Сим же единемь блазняшеся, яко же [41] благоразумнаго просвѣщенья, но кознью дьявольскою одержимъ бяше. Имѣяше же нѣкоего свѣтника блага и всякимь украшена еже къ богу благочестьемь и прочее всею добродѣтелию и премудростью. Печалуя и скорбя о прелщенѣ царевѣ и хотя его о семь обличити и удержатся от таковыя вещи, бояся, зане злу исходатай и собе же и своей дружинѣ будеть обиваемъ многимъ на ползу, обаче искаша времене угодна, да привлечеть его на благое. Рече убо единою царь нощью к нему: «Приде,[42] да изидевѣ и походивѣ по граду, еда что убо на ползу узрѣвѣ. Ходящима же по граду и видѣста свѣтлу зарю в горѣ от оконца сияюща, и к тому оконцю очи приложивша,[43] узрѣста подъ землею мѣсто яко вертьпъ жилище, в нем же сѣдяше мужь, в послѣдней нищетѣ жива [44] и худыми рубами оболченъ. И предъстояше ему жена его, вино череплющи. Мужю же чашю приимшю, и сладкую пѣснь пояше и веселье ему творяше, пляшющи и мужами [45] похваляющи.

Окрестъ же царя сущии вся сия слышаще, чюдишася, яко в таковой нищетѣ сущема тяжыцѣй, яко ни дому имеюща, ни ризъ таковымь веселымь житьемь пребываста. И глагола царь къ свѣтнику своему: «Оле чудо, друже, яко и мнѣ и тебѣ никогда же наше житье тако изволи в такой пищѣ и славѣ сияющема, яко худое се и оканьное житье таковых и неразумныхъ насладить и веселымь тихимь житьемь». Отвѣщавъ, съвѣтникъ рече ему: «О царю, не яже бо ты видиши, тако разумѣваеши. Се бо тайна крестьяньская есть, никого же бо Христосъ не нудить к собѣ, но вещьми разум даеть, да от тѣхъ познаемъ его. Въ царство небесное въводить, а не въсхотѣвшимъ разумѣти его безъ отъвѣта въ муку вмещеть». Нощь

[33] нет *C* [34] нетленьно *C* [35] житьи *C* [36] приходя *C* [37] *Доб.* зло *C* [38] луче *C* [39] поученне *C* [40] под ним *C* [41] *Доб.* не имяше *C* [42] приди *C* [43] приложиста *C* [44] живя *C* [45] мужа *C*

есть живота сего жизнь, исходъ же есть царевъ, иже слышати душеполезное слово. Пещьра жь глубокая дѣла Христова церкви, пророки дозрима и апостолы устроена. Мал [46] же в рубы оболченая правовѣрныхъ крестьянъ душа цѣломудриемь оболчены. Поеть же сладкия песни богодухновеная писанья. Веселять же пляшющи умершвление плотьскихь похотий. Пьеть же чашю кровь святую Христову, от нея же животъ вѣчный приемлють по глаголющему пророку: «Упьються от обилья дому твоего».

Асафъ же рече: «Скажи ми, отче, о них же рече, ибо не худѣ мя веселять». Варламъ же рече: «Егда пустыню постигнеши,[47] тогда вся увѣдавъ. всѣмъ скажеши яже о Христе».

25 ноября

л. 132 об.—133

ВЪ ТЪ ЖЕ ДЕНЬ СТРАСТЬ СВЯТОЮ ОТЦЮ НАШЕЮ, ЕЮ ЖЕ ЖИВУ СЪЖЕ АВЕНИРЪ ЦАРЬ

Въ Индийстѣй странѣ въста нѣкто царь богатъ зѣло и велми славенъ именемь Авениръ. И въздвиже гоньние на крестьяны, изгоняше мнихи изъ градъ своихъ, ис пустыни и еще не крестьянъ сый. И ѣдущю же ему на ловитву звѣриную и видѣ два мниха в пустыни шествующа. Ею же повелѣ яти, къ престолу своему привести. Съ гнѣвом же возрю [48] на ня, словом же яко огнемь въздъохнувъ, рече: «Нѣсте ли слышали, о блазнители и прелестници, проповѣдникомъ въпиющимъ, да ся не обрящете вашего чину и злобьствия за $\overline{\text{г}}$ дни или въ странѣ моей или в области. Аще ли по трех днех обрящется, огнемь сожгу и отинудь». Мниха же отвѣщаста: «И яко же повелѣ, и исходимъ от страны твоея, от града, далече жилище творяще. Се же и путь намъ предлежить, да доидемъ братьи своей, требують бо пища, и се убо доносимъ, да имуть пищю, да не съ гладу ядь будеть». Рече же царь: «Смерти бояся ли прелещенья,[49] не празднуеть бо наше [50] ошествие пища». «Добрѣ, рече, царю, смерти боящися въ пили [51] суть, но мимотекущаго сего житья предъстоящимъ но[52] тѣмъ ужасающимся, иже блага ничто же обрѣсти тамо, ни убо [53] отторгновенье [54] имуть от сущихъ, и сего ради боятся смерти. Мы же, оставивше всего мира и сущая в мирѣ, узъки и прискорьбный путь шествующихъ [55] Христа ради, но [56] смерти боимся, ни сущихъ сдѣ любимъ, но будущихъ желаемъ, зане вами приносимая смерть приятье бываеть къ вѣчнѣй жизни лучшею.[57] Възлюбленый намъ паче есть ли страшенъ. Тѣмь царю, яко ужики забыти рекше мнихома, рече: «Вѣщайта, рече, что ради сама [58] отидоста, яко же и повелѣхъ, аще не боитася смерти, и яко избѣгнути хотѣста, тѣмь всуе хвалитася лжюще». Отвѣщаста мниха: «Не то бо смерть прѣтимое, яко бѣгаевѣ, но милующю тя, да не болшему осуженью вина та будевѣ. Замыслиховѣ отити, аще ли еси наю на се привелъ токмо, прещенья твоего николиже устрашивѣся».

Сего ради царь разгнѣвася и повелѣ я огнемь съжещи. Смерть же прияста Христова угодника, огнемь мученичьский подвигъ и вѣнца получиста. Но обаче прия по семь крещенье Авениръ царь смиренымъ [59] сыномъ своимъ Иасафомь и в покаянье вниде.

ГПБ, собр. Погодина, № 59, л. 154—154 об.

27 ноября

В ТЪ ЖЕ ДЕНЬ СВЯТЫХ ОТЕЦЬ $\overline{\text{зї}}$ ПУСТЫННИКЪ

Въ Индийстей странѣ бысть Авениръ царь во идолослужении и еще сый прелсти велицѣ. Родися у него сынъ Асафъ. К сему же приде святый Вар-

[46] мала жена *С* [47] достигнеши *С* [48] взре *С* [49] прещения *П* [50] на *П* [51] печали *П* [52] ни *П* [53] удобь *П* [54] отриновение *П* [55] шествующе *П* [56] ни *П* [57] лучшей *П* [58] за мало *П* [59] с смиренымь *П*

лам ис пустыня научая и огласи я святымь крещениемь. Слышав же царь Авенир посла друга своего Архию в пустыню на взискание Варлама. Архия же в пустыню иде. На конець же единоя горы став, узрѣ под горою след пустынник шествующих и абье всѣм растещися повелѣ. И рассунушася аки пси мнози или зверье лютии, ненавидяще человека. Таче яша и и привѣдоша ко Архию. Бысть же инѣх зі. Бѣ же в них старѣй наставник носяще мех власян испольнь мощи преже преставлешихся святых отець. Архия же рече к нему: «Где есть прельстивый сына царева?» Мех же носимый отвѣщеваше: «Нѣсть в нас его, не буди тако, бегаеть бо нас Христовою благодатью гоним». Архия князь отвѣщавъ: «В вас ли селитву имать или знаеши его?» И отвѣща пустынник: «Свѣдаю прелестника глаголема, иже есть дьявол, посредѣ вас жива и вами служимый и угодивый». И глагола князь о Варламѣ: «Аз искушение имам и сего хощю увѣдети, где есть. Да что, вѣща, инако ина глагола, о прелстившаго сына царева нарече, ибо аще Варлама впрашаеши, подобаеть ти отинудь рѣщи, где от прелсти отвративый сына царева. Он бо брат нашь есть и постник велик». Архиа же повелѣ вести ко цареви бьюща. Яко видѣ я крестьяны, раждегся яростью, повелѣ бити, повергьше без милости, дондеже видѣ тѣло их злѣ ранами разбито. И рече им: «Почто сия мертвечая кости носите?» Божественаго полку старѣйшина мних глагола: «Кости сия святых мужь имеем в память и поучаем друг друга к смерти». Царь же много испытание створи о них о Варламе и прелестники нарицая, глаголя: «Яко вы прелщаете человеку кланятися Иисусу». Они же бе сумнения исповѣдаша истиннаго Бога Спаса нашего Иисуса Христа. Царь же повелѣ языки их урезати, извѣртети же очи их, рукы же и ноги их усѣкнути, отвѣту же бывшю предъстоящим и оружници суровии без милости языки их влѣкуще удами и урѣзаху и очи железными рожны исбодоша, ременьемь руцѣ и нозѣ стягше усѣкнуша. Блажении честнии доблии избрании, яко на пищю зовѣми, мужьскы шествоваху к мукам, друг друга тешаще, к смерти бе страха Христа ради шествоваху. Такими убо многими муками терпѣливыхъ душь Господеви предаста святии постници числомъ зі въ вѣчный животъ.

ГПБ, СПб.ДА, А I 264, л. 136 об.—137 об.

28 ноября

ВЪ ТЪ ЖЕ ДЕНЬ СЛОВО ПРИТЧА СВЯТОГО ВАРЛАМА О БОГАТЫХЪ И О УБОГИХЪ

Бѣ нѣкий царь великий [60] славенъ. Бысть же ему шествовати на колесницѣ позлащенѣ и оружници, яко же и подобаеть царемъ. И срѣте два мужа растерзанами ризами и сквернами оболчена суща, скура же лицемь и зело побледневша, бе же царь сею знаю,[61] телеснымъ томленьемь и постнымъ трудомъ и потомъ тѣлу изъѣдаему. И яко узрѣ я, и скочи абие ис колесници и падъ на земли, поклонися има и, въставъ, объятъ я с любовью и облобыза ею. Велможи ж и князи его негодоваше о семь, яко недостойно царскыя славы створити.[62] Недоумѣвающимъ же ся симъ не дерзающим же ся пред лицемь его обличити, брату цареву глаголаша да глаголет цареви, недостоить бо досажати на славу царскаго вѣнча. Сему же брату глаголавшю, дасть ему отѣтъ царь, его же братъ не разумѣ.

Обычай же бѣ тому цареви, егда же отвѣтъ смертный и которому бяше, проповѣдника къ вратомъ его посылаше въ трубѣ смертнѣй увѣдати глаголемое. Глаголомь трубнымъ разумѣваху вси, яко повиньнъ есть смерти. Вечеру же бывшю посла царь трубу смертную въструбити при дверехъ дому брата своего. Яко же услышить трубу смертную, недоумѣвашеся о своемь животѣ и размысляше о собѣ всю нощь. Утру же наставшю обол-

[60] велми *C* [61] зная *C* [62] створи *C*

кыйся въ смаглы ризы и плаченыя, купно съ женою и съ чады идѣ къ полатѣ царевѣ и ста при дверехъ, плачася и рыдая. И въведъ же к собѣ царь и тако видѣ рыдающася, глагола к нему: «О неразумне безумне, яко ты тако устрашися проповѣдникъ подобнорожьнаго ти и честнаго брака,[63] к нему же никако же себе съгрешивша вѣдая, како на мя зазрѣнье наведе, въ смиреньи цѣловавшю ми проповѣдника бога моего, гласнии трубы нарѣчьствовавши ми смерть и страшнаго усрѣтенья владыки моего, яко велия в себѣ грѣхы свѣдая. Се убо нынѣ твоего обличья [64] неразумья, таковымъ образомь замыслих тако же с тобою свѣщахся [65] еже во мнѣ зазорная явѣ обличю». И тако угодивъ и брата своего наказавъ, и пусти в домъ свой.

Повелѣ же царь створити ковчегы д̃ от древа, два же обложи златомъ и кости мертвеца вложи в ня смердящая, златыми же гвоздьми заключи. Другую же двою помаза смолою и пекломь и наполни камыкъ честныхъ, биссеръ многоцѣньных от всѣхъ благовоньных вонь исполнивъ, власяными ужи обязавъ я. И призва велможѣ, разрѣвшимъ [66] же царя о двою мужю оною смѣреною срѣтенье, и постави пред нимь д̃ ковчеги, да смотрять, колику цена [67] достойна есть златая, колику же осмоленая. Они же двою златою смѣриша яко множьству цѣны достойна еста, мняху бо царстии вѣнци и пояси вложени в ня. Смолою же помазаная и пекломь малы и худы цѣны достойна еста глаголаху. Царь же глагола к нимъ: «Вѣдахъ азъ, яко тако вамъ глаголати, чювьственыма очима чювьственый разум [68] имѣсте. Аще не тако подобаеть вамъ творити, внутрьнима очима внутрь лежащее видѣти или честь или бещьстье».

И повелѣ царь отврещи златая ковчега. Отверзеным же ковчегомъ злый смрадъ повѣя из нея и некрасная видѣна бы видь. Рече же царь: «Се образъ бысть въ свѣлыи славныи обличенымъ, многою силою гордящимся и внутреняя суть мертвецая кости смердящая и злыхъ дѣлъ исполнь». Таче повелѣ отврещи смоленая и пекломь помазаная. Сима же отверзеныма сущема стояшимъ ту възвеселишася о лежащихъ в нею свѣтлости, и благоуханье изиде от нею. И глагола к нимъ царь: «Вѣсте ли, кому подобна еста? Смѣренама онѣма и в худыя ризы облеченома, ихъ вы внѣшний образъ видяще, досаженье въмѣстилище ею мое покланяние до земли. Азъ разумныма очима доброту ихъ и честь душевную разумѣвъ, чюдився, ею прикасанью лучь вѣнца лучь царскаго обида и честнѣйшая въмѣнихъ». Тако пострами велможа своя и научи я о видимыхъ не блазнитися, но о разумныхъ внимати Богу.

ГПБ, СПб.ДА, А I 264, т. 2.

16 апреля

л. 67 –68

В ТЪ ЖЕ ДЕНЬ ПРИТЧА СВЯТОГО ВАРЛАМА О ПЕЧАЛИ ЖИТИСТЪЙ И О СУЕТНѢМЬ БОГАТСТВѢ И О МИЛОСТЫНИ

Человекъ нѣкто имѣя г̃ другы. Двою же любляше и чтяше, а на третьемь небреженье имѣяше велье. Въ един же от дний придоша к нему страшнеи воини от царя, хотяще вести къ царю аки нѣчто зло створша. Печалну и унылу же ему бывшю искаше помощника дабы шедъ умолилъ царя. Текъ же къ первому другу, глагола ему: «Помниши ли, друже, како тя любяхъ всегда и душю свою полагахъ за тя. Нынѣ же требую помощи, дабы ми еси помоглъ и от одержащая мя бѣды избавилъ». Он же рече ему: «Что ти есть беда?» И рече ему: «Царь по мя послалъ страшны воины и хоще мя мучити». И глагола ему: «Аще есть тако, нѣсмь азъ тобѣ другъ, ни знаю тебе, кто еси. Ины бо имамъ и с тѣми веселюся. Но се ти даю двѣ портищь, возми съ собою, амо же идеши, а иноя не чай от мене помощи».

[63] брата *C* [64] обличая *C* [65] свѣщавъшимъся *C* [66] зазрѣвъшая *C* [67] *вставлено позже* [68] образ *C*

Се же слышавъ, яко помощи от перваго друга нѣсть, текъ къ другому и рече: «Помниши ли, друже, колико прия от мене чести, яко азъ по вся дни паче себе печаловахъ. И се азъ впадохъ в неизбыточную печаль, да потрудися ити со мною и избавити мя». Отвѣща ему другий: «И азъ есмь в печали самъ, и нѣсть мощно ми ити. Обаче мало иду с тобою и скоро ворочюся опять, своими пекийся скорбьми. Да нѣсть ти во мнѣ помощи».

То же человекъ рыдаше, тако же текъ и къ третьему другу, его же не творяше обѣщника своему веселью, но токмо словомь любляше и и со многымъ трудомъ глагола ему: «Вѣси ли, друже, ты, яко азъ с тобою дружбу держю. Аще и не творяхъ к тебѣ любве, нынѣ же зла напасть ятъ мя, и помощи не обретохъ от другъ своихъ, с ними же имехъ суетную любовь, и се придохъ к тебѣ, моляся. Аще ти мощно, да поне мало помощь даси мнѣ и не отрини мене, не поминая немилосердье мое». Он же тихомь и радостнымь лицемь рече: «Мало помню твоего добра ко мнѣ, и се азъ противу тому помогу ити, да не тужи, не печалуй. Азъ бо преже тебе пойду къ цареви и умолю царя, и не предасть тебе в руцѣ врагъ твоихъ. Да не буди, друже, ты печаленъ». Тогда нача глаголати съ слезами: «Увы мнѣ, о чемь первое въсплачюся, яко имяхъ вѣры лживыма и невѣрнымъ другома», к сему же истиньному другу ни малы показахъ любве».

Первый же есть другъ пагубное богатьство, его же ради впадаемъ въ многи грѣхи. Пришедши же смерть ничто же от него помощи, токмо срачице и савана порота будеть, а богатство инѣмъ онѣмъ останется. Вторый же другъ жена и дѣти и прочий родъ, ими же пекущеся по вся дни, душу свою преобидите, а помощи от нихъ никоея же предъ Богомь, токмо до гроба проводивше, възвратятся собою пекущеся, а о задницѣ тязатися начнуть. Третий же другъ милостыни, невременьненъ, ни мимотекий, о ней же Господь рече: «Створите себѣ други и от мамоны неправеднаго» и паки: «Милуя нища, взаимъ даеть богови». Тѣм же молю, вы възлюбите творити милостыню. То бо есть добрый другъ, избавляя вечныя муки о Христѣ.

ГПБ, Софийское собр., № 1324.

20 ноября

ВЪ ТЪ ЖЕ ДЕНЬ ПРИТЪЧА СВЯТОГО ВАРЛАМА О ХОДЯЩИХЪ ВЪ МНИШЬСКЫЙ ЧИНЪ

Младеньць серний питаше нѣкто от богатыхъ. Въздрастъшю же ему, и желаше пустыню видѣти, роднымь обычаемь влекомъ. Шьдъ единою, обрѣте стадо сърнъ пасомо и дьржашеся ихъ, прѣбываше въ пажитѣхъ льсныхъ, вечеръ же обращашеся въ домъ идеже бе въспитанъ, купно же пакы наутрья исходящи непризираниемь служащихъ о ней и съ дивими въ стадѣ прѣбываше. Стаду же далече пришьдъшю пасущюся, въследоваше и та с ними. Богатаго же слуги, то очютивъше, въседъше на коня, погнаша въследъ ихъ; свою уловивъше, възвратишася, оттолѣ не ишьствовати ей прочее створиша, прочее же стадо овы избиша, другыя же злѣ разгнаша, уязвивъше.

Се же разумно да есть. Сърньць есть въспитаный иже работають у христьяньскыхъ сыновъ, злыхъ богатинъ свѣта сего, и възлюбить Христа паче врѣменыя сея славы, въсхощеть пойти въ святый иночьскый чинъ прѣже проситься у злаго оного господина, иже не пустить его и прѣтить ему горкою смертью о томь, и велить отрокомъ наблюдати. Отрокомъ же блюдущимъ его по повелению господина своего, и уже многу врѣмени минувъше, и будеть въ забыти господинъ раба того, и он же уноша благый, ходя никымь же блюдомъ, изидетъ въ манастырь, любо въ пустыню, и постриженться, и прилѣпиться къ духовнымъ мужемъ. Си слышавъ, господинъ тый злый пославъ рабы своя, своего приведеть, без милости бья, стадо же Христово раженеть и распудить. Таковый есть неприязнь въ

сердци богатаго, не можеть бо видѣти ходящихъ вь чистомь томь образѣ. Аже нъ своего и мы послушаемъ Господа, глаголюща: Не бойся, малое мое стадо, от убивающихъ тѣло, а душа не могущихъ убити; аще бо и случить ны ся смерть прияти, того ради и душю положити р̃ кратичею приимет животъ вѣчный.

ГПБ, СПб.ДА, А I 264, л. 130 об.—131.

24 ноября

ВЪ ТЪ ЖЕ ДЕНЬ ПРИТЧА СВЯТОГО ВАРЛАМА О ЕРЕТИЦѢХЪ О[69] ИДОЛОСЛУЖИТЕЛИИХЪ[70]

Бѣ нѣкий человѣк богатъ, имѣя овець стадо много. К ним же пристави пастуси добры паствити я, бяху же ту дубравы многы, в них же паствяхуть стадо овець тѣхъ. И ту бяху в той же дубравѣ козъ дивиихъ, от них же козли ови млади, а друзии стари. И видѣвши же овцѣ ты, прилучишася к нимъ и начаша паствитися с ними во единой пажити по мѣсту ходити. Видѣвше же пастуси ти милосердоваша о нихъ и въ стаю начаша пущати с ними и створиша я яко овцѣ. И глаголаша уже си не отлучатся от сихъ овець и небрегоша о нихъ твердѣ паствити ихъ. Овы же за мало дний, а другыя за многы дний исходяще, къ первымъ своимъ стадомъ въспомянувши же первый обычай, в нем же ся родили. Единою же шедши опять, и не възвратишася к тому от своихъ стадъ къ онѣмъ кроткимъ овцамъ.

Человекъ есть Христосъ, а овцѣ крестьяне, а пастуси епископи и попове. Дубрава же весь миръ, а козлятъ[71] стадъ[72] еретици идолъслужители, от нихъ кто приходить къ правой вѣрѣ, ти по крещеньи опять се възвращаються къ своимъ обычаемъ на ту же вѣру, аки песъ на своя блевотины. Епископомъ и попомъ, не добрѣ пасущимъ ихъ и приходящая бо от еретик и от идолъслужитель, къ правой вѣрѣ подобало бы преже испытати ихъ и прокляти имъ свою вѣру и обычай и тако прилѣпитися имъ къ правой вѣрѣ крестьяньствѣй всѣмъ сердцемъ, учити же я по вся дни, да не токмо къ своей вѣрѣ опять не приступять, но о спасении ихъ пещися должни же суть епископи и попове, словеснии пастуси, о всемь мирѣ пещися о спасении и безъ лѣности учити я.

---

[69] и о *C* [70] идолослужителех *C* [71] козляя *C* [72] стада *C*

В. Г. ПУЦКО

Древнейшие иллюстрации к сказаниям о Киево-Печерском монастыре

В 1661 г. из типографии Киево-Печерской лавры вышло первое иллюстрированное издание патерика. Украшающие его многочисленные гравюры во многих случаях выполнены под явным воздействием монастырского быта XVII в., элементы которого привнесены в трактовку хронологически отдаленных событий начального периода истории монастыря. Но кроме этого цикла гравюр, как известно, сохранились миниатюры более раннего времени, тематически связанные со сказаниями о Киево-Печерском монастыре. Правда, они дошли в составе не патерика, а Радзивиловской летописи.[1]

Миниатюры, иллюстрирующие летописный текст, заслуживают внимания не только со стороны отбора сюжетов, но и по причине их явной связи с какими-то более ранними источниками, использование которых мы можем предполагать. До сих пор миниатюры Радзивиловской летописи интересовали исследователей чаще всего в целом [2] или же в связи с решением определенных частных проблем.[3] В сущности наше обращение к изучению иллюстраций печерского цикла, дошедшего в составе лицевого летописного свода, тоже имеет характер разыскания, задачей которого является выяснение состава иллюстраций и его основных тенденций, а также установление приемов иллюстрирования литературного текста. Кроме того, необходимо установить, как повлияла система иллюстрирования этого памятника на другие средневековые лицевые хроники, в первую очередь на византийские. Решение этих вопросов может помочь уяснить место цикла миниатюр, тематически связанных с прошлым Киево-Печерского монастыря, в развитии книжной иллюстрации русского средневековья.

При сопоставлении тематического состава иллюстраций Киево-Печерского патерика 1661 г. и миниатюр печерского цикла в составе Радзивиловской летописи обращает на себя внимание не только их сюжетное несовпадение (что следует считать вполне естественным), но и явно повышенное

---

[1] Радзивиловская, или Кенигсбергская, летопись, ч. I. Фотомеханическое воспроизведение рукописи. СПб., 1902.

[2] Н. П. Кондаков. Заметка о миниатюрах Кенигсбергского списка начальной летописи. — В кн.: Радзивиловская, или Кенигсбергская, летопись, ч. II Статьи о тексте и миниатюрах рукописи. СПб., 1902, с. 115—127; В. И. Сизов. Миниатюры Кенигсбергской летописи. — ИОРЯС, т. X, 1905, вып. 1, с. 1—50; А. В. Арциховский. 1) Миниатюры Кенигсбергской летописи. — В кн.: Известия Гос. Академии истории материальной культуры, т. XIV, вып. 2. Л., 1932, с. 3—38; 2) Древнерусские миниатюры как исторический источник. М., 1944, с. 4—40; О. И. Подобедова. Миниатюры русских исторических рукописей. К истории русского лицевого летописания. М., 1965, с. 49—101.

[3] Б. А. Рыбаков. Борьба за суздальское наследство в 1174—1176 гг. по миниатюрам Радзивиловской летописи. — В кн.: Средневековая Русь. М., 1976, с. 89—101; А. В. Чернецов. Об одном рисунке Радзивиловской летописи. — Советская археология, 1977, № 4, с. 301—306; Р. А. Симонов. «Запись» чисел на древнерусском абаке. — В кн.: Древняя Русь и славяне. М., 1978, с. 413—414.

внимание миниатюриста прежде всего к начальной поре существования Печерского монастыря, а также к деятельности Антония. Феодосию, напротив, миниатюрист уделил крайне мало внимания, и это кажется довольно странным, если учесть значение деятельности Феодосия как игумена Печерского монастыря. Отмеченный факт вызывает еще большее удивление с учетом подробно иллюстрированной истории монастыря печерского монаха Исакия. Трудно представить, что такое весьма своеобразное распределение иллюстраций обязано исключительно инициативе миниатюриста Радзивиловской летописи или ее протографа. Не обязана ли эта особенность состава миниатюр к сказаниям о Киево-Печерском монастыре какому-то иному источнику? Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо обратиться к материалам изучения Радзивиловского списка летописи.

По заключению А. А. Шахматова, Радзивиловский список является копией с иллюстрированного оригинала, создание которого ученый предполагал в первой четверти XIII в. либо почти одновременно с составлением свода (1216 г.).[4] Как полагал А. А. Шахматов, Радзивиловский список изготовлен был в Западной Руси, вероятнее всего в Смоленске.[5] М. И. Артамонов связывал выполнение рукописи со Смоленским княжеством,[6] В. И. Сизов и А. В. Арциховский — с Новгородом,[7] А. И. Некрасов — с Тверью;[8] О. И. Подобедовой приведены аргументы в пользу изготовления Радзивиловской летописи в Москве в период с декабря 1497 по февраль 1498 г., «очевидно, по заказу московского великокняжеского круга».[9] Касаясь истории рукописи, исследователи обычно отмечают, что она, судя по припискам, в 1528 г. еще оставалась в Московской Руси, в конце XVI в. была в Белоруссии, а в следующем столетии оказалась в Польше, в библиотеке князя Януша Радзивила (ум. 30 дек. 1655 г.), получившего книгу от вилькийского лесничего Станислава Зеновича (ум. в 1672 г.). В 1671 г. рукопись уже принадлежала Кенигсбергской библиотеке, куда поступила от князя Богуслава Радзивила (ум. 31 дек. 1669 г.). В Россию она вернулась в 1761 г. в качестве одного из трофеев Семилетней войны. По наблюдению О. И. Подобедовой, иконография миниатюр Радзивиловской летописи была известна мастерам Лицевого летописного свода, и, следовательно, рукопись во второй половине XVI в. еще находилась в Москве.[10] Приняв во внимание все эти указания, свидетельствующие о выполнении и хранении рукописи в Москве и о возможном ее изготовлении по великокняжескому заказу, приходится признать, что, вероятнее всего, Радзивиловский список летописи мог быть вывезен в результате польской интервенции в период Смутного времени.

Если исходить из положения о московском происхождении Радзивиловской летописи, факт использования иллюминаторами рукописи ранних моделей, восходящих к киевскому и владимиро-суздальскому наследию, становится понятным и в значительной мере объяснимым. Безусловно, надо признать вполне резонным замечание М. И. Артамонова, что если миниатюры летописи и представляют копии с оригинала первой четверти XIII в., то они должны были пройти несколько промежуточных этапов.[11]

---

[4] А. А. Шахматов. Исследование о Радзивиловской, или Кенигсбергской, летописи. — В кн.: Радзивиловская, или Кенигсбергская, летопись, ч. II, с. 103.

[5] А. А. Шахматов. Заметка о составлении Радзивиловского (Кенигсбергского) списка летописи. — В кн.: Сборник в честь 70-летия Д. Н. Анучина. М., 1913, с. 73—74; см. также: В. В. Ганцов. Особенности языка Радзивиловского (Кенигсбергского) списка летописи. — ИОРЯС, т. XXXII, 1927, с. 237—242.

[6] М. И. Артамонов. Миниатюры Кенигсбергского списка летописи. Л., 1931, с. 27.

[7] В. И. Сизов. Миниатюры Кенигсбергской летописи, с. 49—50; А. В. Арциховский. Древнерусские миниатюры. . ., с. 36.

[8] А. Некрасов. Возникновение московского искусства, т. 1. М., 1929, с. 200—201.

[9] О. И. Подобедова. Миниатюры. . ., с. 98.

[10] Там же, с. 99.

[11] М. И. Артамонов. Миниатюры. . ., с. 11.

Рассматривать миниатюры Радзивиловской летописи как прямое отражение гипотетически реконструируемого оригинала не приходится хотя бы уже потому, что в них встречаются детали, которые внесены позднейшими копиистами. Но, с другой стороны, едва ли можно заподозрить последних в последовательном изменении композиционных схем первоначальных иллюстраций, а также в нарушении состава определенных циклов миниатюр. М. И. Артамонов, признавший неудачным опыт Д. В. Айналова, выделившего из летописи цикл иллюстраций особого жития Бориса и Глеба, полагал, что расчленение памятника на составные части на основе анализа стиля или иконографии миниатюр может привести к весьма легковесным предположениям и догадкам.[12] Однако плодотворность этого метода изучения иллюстраций, объединенных в определенные циклы, вряд ли сейчас можно подвергать сомнениям, особенно после статьи Б. А. Рыбакова, хорошо показавшего, что миниатюры, несмотря на то что их порядок в некоторых случаях нарушен, более точно и правдиво отражают исторические события, чем чаще подвергавшийся редакционной правке текст летописи.[13] Это дает основания выделить в составе Радзивиловской летописи все то, что связано с Киево-Печерским монастырем и нашло отражение в ее иллюстрациях.

Большая часть миниатюр, о которых пойдет речь, размещена в Радзивиловской летописи (БАН, 34.5 30) тематическими сериями на л. 90—93, 109—114 об., 120 об.—122, 129 об.—134; последнее событие, связанное с именем Феодосия Печерского, зафиксированное под 6616 (1108) г. (внесение его памяти в синодик), иллюстрировано миниатюрой на л. 154. Таким образом, в хронологическом отношении миниатюры Радзивиловской летописи связаны с событиями из истории Киево-Печерского монастыря XI в. Но они иллюстрируют включенный в летопись текст о начале Печерского монастыря и о первых печерских монахах, а также о перенесении мощей Феодосия Печерского, восходящий к произведениям Нестора, а также к сказаниям монаха Киево-Печерского монастыря Поликарпа, написанным в 1223—1233 гг. Следовательно, оригиналы рассматриваемых миниатюр вместе с иллюстрированными ими текстами служат дополнением к лицевому Владимирскому своду 1212 г., включение которого в состав летописи могло иметь место только между 1233 и 1238 гг. Крайними датами в данном случае являются время написания произведений Поликарпа и захват Владимира татарами. Предполагать более позднее происхождение интересующего нас цикла нет оснований. В литературе уже было оценено значение миниатюр как источника для изучения истории русского зодчества.[14] К этому следует добавить, что в некоторых иллюстрациях представлены сооружения, архитектурные формы которых могли найти отражение лишь в лицевом списке летописи домонгольского времени. Таким образом, логически мы приходим к выводу о выполнении оригиналов миниатюр большей части печерского цикла одновременно с включением текста сказаний в свод, позднейшая копия которого известна под названием Радзивиловской летописи.

Первые двенадцать иллюстраций, размещенные на л. 90—93, тематически связаны с периодом от поставления в митрополиты Илариона в 1051 г. до введения Феодосием в Печерском монастыре устава константинопольского Студийского монастыря. Поставление митрополитом Илариона служит как бы предысторией, поскольку, по свидетельству написанного Нестором «Сказания что ради прозвася Печерьскый манастырь», положенного в основу летописной статьи (17, 196),[15] пришедший с Афона Антоний

[12] Там же, с. 9.

[13] Б. А. Рыбаков. Борьба за суздальское наследство. . ., с. 89—100.

[14] Н. П. Кондаков. Заметка о миниатюрах. . ., с. 123; О. И. Подобедова. Миниатюры. . ., с. 87—88.

[15] Здесь и далее цифры в скобках обозначают ссылки на текст Киево-Печерского патерика по изданию: Д. Абрамович. Киево-Печерський патерик. Київ, 1930 (Пам'ятки мови та письменства давньої України, т. IV).

поселился в ископанной им пещере. Изображение поставления Илариона в киевские митрополиты в Св. Софии, иллюстрирующее известие об этом на л. 90, носит условный характер. На миниатюре, помещенной в нижней части текста, вслед за сообщением о поставлении, в центре, у престола с киворием, отделенного невысокими царскими дверьми, представлен облаченный в епископские одежды Иларион со стоящим перед ним диаконом с горящей свечой в руке, в сопровождении князей и «лучших мужей». Митрополит, возможно, произносит проповедь в своем кафедральном храме, символическим обозначением которого служит престол с киворием, фланкированный городской стеной с башнями. Изображение престола с киворием в иллюстрациях летописи является указанием на то, что действие происходит именно в интерьере храма. Так, в частности, обозначены Десятинная церковь на л. 89 об. (в композиции крещения костей князей Ярополка и Олега, под 1044 г.) и Спасский собор в Чернигове на л. 217 об. (в изображении принесения присяги братьями и племянниками Андрея Боголюбского, под 1174 г.). Поэтому в данном случае говорить о документальном воспроизведении реалий не приходится, хотя типология кивория, полагаем, сохранена: изменять ее не было необходимости. Следует заметить, что обозначение интерьера храма при помощи введения в композицию миниатюры кивория характерно для византийской иллюстрации XI в.,[16] тогда как в иллюстрациях кодекса XII в. Хроники Иоанна Скилицы в аналогичных случаях представлены храмы в продольном разрезе.[17]

Собственно, первыми иллюстрациями печерского цикла служат миниатюры, посвященные событиям из жизни Антония. Круг проблем, имеющих отношение к несохранившемуся житию Антония Печерского, освещен в специальных исследованиях.[18] Миниатюры Радзивиловской летописи, подробно освещающие деятельность Антония как основателя Печерского монастыря, не содержат каких-либо деталей, отсутствующих в тексте летописной статьи под 1051 г., а также в сходной с ней по содержанию начальной части уже упомянутого произведения Нестора (16—19). И все же связанная с Антонием часть печерского цикла миниатюр летописного свода выявляет черты повествования более обычные для лицевого жития либо житийной иконы, чем для исторической хроники. В распоряжении миниатюриста оказалось крайне мало фактов из биографии Антония Печерского, и поэтому он цепко хватается за каждый из них, последовательно освещая события из жизни киевского аскета как страницы древнейшей истории Печерского монастыря.

Начало истории Киево-Печерского монастыря, по летописи, находит одновременное выражение в двух фактах: в поставлении в киевские митрополиты берестовского пресвитера Илариона, ископавшего пещеру, в которой впоследствии поселился Антоний, и в возвращении на Русь этого афонского постриженика из города Любеча. Миниатюра в верхней части л. 90 об. иллюстрирует принятие Антонием наставления от святогорского игумена, посылающего его на Русь, а также изображает — справа — Антония в пути. Первая композиция построена согласно распространенной в византийском искусстве схеме: игумен представлен сидящим на складном

---

[16] G. Galavaris. The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus. Princeton, 1969 (Studies in Manuscript Illumination, N 6), fig. 4, 11, 44, 114.

[17] A. Grabar, M. Manussacas. L'illustration du manuscrit de Skylitzès de la Bibliothèque Nationale de Madrid. Venise, 1979 (Bibliothèque de l'Institut hellénique d'études byzantines et post byzantines de Venise, N 10), fig. 38, 77, 130, 135, 140, 142, 148, 163, 166, 168, 185, 186, 195, 263.

[18] А. А. Шахматов. 1) Житие Антония и Печерская летопись. — ЖМНП, 1898, № 3, с. 105—149; 2) Разыскания о древнейших русских летописных сводах. СПб., 1908, с. 257—289; С. П. Розанов. К вопросу о Житии преп. Антония Печерского. — ИОРЯС, т. XIX, кн. 1, 1914, с. 34—36; В. А. Пархоменко. В какой мере было тенденциозно несохранившееся древнейшее «Житие Антония Печерского»? — ИОРЯС, т. XIX, кн. 1, с. 237—241; ср.: М. Д. Приселков. Очерки по церковно-политической истории Киевской Руси X—XII вв. СПб., 1913, с. 250—251.

стуле, опирающимся на посох; перед ним стоит в почтительной позе Антоний, голова которого, как и игумена, окружена нимбом. Справа несколько бо́льших масштабов изображение Антония, обращенного в три четверти влево, в обычных монашеских одеждах, с посохом на плече, с перекинутой через него за спиною тканью и с кувшином в левой руке. Эта часть миниатюры, сочетающей два эпизода из жизни Антония, интересна бытовыми деталями, характеризующими путника. Однако более важным в данном случае представляется не столько даже вопрос отражения реалий, сколько причина и принцип соединения в композиции одной миниатюры двух разновременных действий. На первый взгляд кажется, что это результат механического соединения двух сцен, украшавших написанный в два столбца копируемый образец, в котором миниатюры были размещены симметрично, друг против друга.[19] Но такое объяснение можно было бы принять безоговорочно лишь в том случае, если бы нам были известны византийские рукописи с текстом в два столбца, расчлененным миниатюрами, каждая из которых занимает ширину обоих столбцов с пространством между ними. Среди оформленных по этому типу греческих кодексов — Менологии XI в., миниатюры которых, как и иллюстрации Радзивиловской летописи, нередко объединяют несколько разновременных событий.[20] Следовательно, иллюстрации, объединяющие две сюжетные композиции, нельзя рассматривать как результат искусственного соединения изолированно существовавших в оригинале лицевого списка летописи миниатюр.

Медлительность, являющаяся одним из признаков эпического повествования, характерна и для художественного строя рассматриваемых миниатюр печерского цикла. Иллюстратор, как мы уже отметили, задерживает внимание на незначительных эпизодах из жизни Антония Печерского. Вместе с тем, объединенные общей сюжетной линией, они дают яркую характеристику деятельности киевского аскета XI в., открывающей начальные страницы истории Печерского монастыря. Миниатюры следуют за иллюстрируемым ими текстом, представляя в графических образах содержание прочитанного. Развитие сюжетной линии миниатюр в данном случае принципиально мало чем отличается от развертывающегося слева направо рассказа стенописей, переходящего из вышележащего регистра в следующий. Все это говорит о единстве слова и образа, с одной стороны, и монументальной живописи и книжной иллюстрации — с другой, хотя и литература, и каждый вид средневекового изобразительного искусства имеют присущую им специфику.

Иллюстрации, предполагающие местом деятельности Антония окрестности Киева, начинаются в рукописи с л. 91, на котором они расположены в два регистра. Верхняя миниатюра представляет Антония дважды: копающего пещеру, рассекающего секирой склон горы, и сидящего «в пустыне», обозначенной условно невысоким холмом с лещадками, в окружении деревьев, указывающих на лесную местность. Как предполагал Е. В. Аничков, гора, на которой поселился Антоний (а до него избрал местом молитвы Иларион), была покрыта священным лесом, с пещерами, в которых некогда находились языческие капища, отвечавшие по своему устройству угро-финским местным культам.[21] Это была, следовательно, та «Варяжская пещера», о которой упоминают сказания патерика.[22] Кажущаяся несообразность в изображении копающего пещеру Антония разъясняется при внимательном прочтении текста летописной статьи, из которой

---

[19] О. И. Подобедова. Миниатюры. . ., с. 55.

[20] С. Дер'-Нерсесян. Московский Менологий. — В кн.: Византия, южные славяне и древняя Русь. Западная Европа. Искусство и культура. Сборник статей в честь В. Н. Лазарева. М., 1973, рис. на с. 96, 98—99, 101, 103—104, 106.

[21] Е. В. Аничков. Язычество и древняя Русь. СПб., 1914, с. 356—357.

[22] См.: И. И. Малышевский. Варяги в начальной истории христианства в Киеве. — Труды Киевской духовной академии, 1887, № 12; Н. И. Петров. Историко-топографические очерки древнего Киева. Киев, 1897, с. 52.

следует, что «печерка» Илариона была «где ныне ветхий монастырь Печерьский». И хотя сказано, что Антоний пришел «на холм, идеже бе Иларион ископал печерку» (л. 90 об.), в начале статьи говорится лишь о том, что Иларион «хожаше с Берестового на Днепр, на холм» (л. 90). Несколько позже в том же тексте читаем о том, что Антоний «ископа . . . печеру» (л. 90 об.). Текст сказания Нестора в составе патерика содержит подробности, позволяющие внести окончательную ясность в освещение этого вопроса: Иларион «ископа ту печерку малу дву саждень», а Антоний «копаше печеру и не дааше собе покоя въ дьне и в нощи» (17). Иллюстратор, как мы убеждаемся, очень выразительно передал неутомимость основателя монастыря, изобразив его разбивающим секирой скалистый склон горы.

Начиная со следующего эпизода, иллюстрированного миниатюрой на том же л. 91 (в нижней его части), события развиваются более стремительно. Как следует из текста, Антоний остался неизвестным Ярославу Мудрому, и только его сын и преемник по киевскому княжению — Изяслав, узнав о прославленном печерском подвижнике, пришел к Антонию «со дружиною своею, прося у него благословениа и молитвы». Этот эпизод посещения Изяславом Антония решен миниатюристом традиционно и весьма лаконично: сидящему у пещеры Антонию предстоит князь в сопровождении лишь одного дружинника; князя, как и в других случаях, можно опознать по шапке на голове; дерево справа дополняет характеристику местности. Схема композиции довольно близка миниатюре на л. 90 об., однако изображение существенно отличается в деталях. По той же схеме, отличительной чертой которой является фигура сидящего у входа в пещеру Антония в левой части композиции, построена миниатюра на л. 91 об. На ней представлены Антоний и предстоящие ему три монаха, один из которых, стоящий впереди, — с обнаженной головой, а крайний справа — юный. В тексте сказано о двенадцати монахах, составивших первоначально братию Печерского монастыря, однако иллюстратор не следует сказанию дословно и ограничивается изображением троих из них. В стоящем впереди монахе нетрудно опознать Варлаама, поставленного Антонием игуменом. Следовательно, эта миниатюра изображает назначение первого игумена Печерского монастыря. Свеча в руке Антония (горящая) свидетельствует о том, что иллюстрация указывает также на пострижение иноков. Об этом упомянуто в тексте, в начале отрывка, который иллюстрирует указанная миниатюра.

Две миниатюры на л. 92 относятся уже к новому этапу в истории Печерского монастыря, связанному с началом возведения наземных построек. Первая из них иллюстрирует возведение братией, с согласия Антония, небольшого храма («поставиша церквицю малу Успение святыа Богородици»). Трудно сказать, насколько верно одноглавая постройка с позакомарным покрытием, типологически близкая к ротонде, передает реальные формы первого печерского храма, к которому направляются три монаха. Едва ли следует здесь видеть документальную точность, не только по причине схематизма постройки, но и потому, что в конце XI в. в Печерском монастыре уже возвышался новый величественный храм, посвященный Успению Богоматери. Вторая миниатюра, иллюстрирующая другое проявление инициативы печерской братии, связанное со строительством монастыря, объединяет две композиции: в левой группа иноков заявляет Антонию о желании поставить монастырь, в правой — посланный инок просит сидящего князя Изяслава дать гору для строительства на ней монастыря. Показательно, что не менее важное известие о возведении большой церкви («игумен же и братиа заложиша церковь велику и монастырь огородиша столпеем и келеи поставиша много, и церковь свершиша и украсиша иконами») в миниатюрах не отражено. Иллюстратора в большей мере интересуют действия основателя монастыря, чем строительство.

Итак, освещая события начальной истории Печерского монастыря, миниатюрист следует тексту летописной статьи, близкому по содержанию

к принадлежащему Нестору «Сказанию что ради прозвася Печерьскый манастырь». Но при этом он явно отдает предпочтение тем эпизодам, в которых главным действующим лицом является Антоний. В наши задачи не входит критика текста как исторического источника, и поэтому мы не останавливаемся на ряде хронологических и логических несоответствий. Из них наиболее странным следует считать то, что в тексте никакой роли в истории монастыря не отведено киевскому митрополиту, несмотря на то что по каноническому праву без его ведома не мог быть сооружен храм и тем более основан монастырь. Как следует из изложения, исключительно по воле князя Изяслава печерский игумен Варлаам был переведен в основанный князем киевский монастырь св. Димитрия, в связи с чем приведена известная сентенция о княжеских и боярских монастырях. Упомянутое событие трактовано миниатюристом следующим образом: князь отдает приказание через своего приближенного; справа — Варлаам, входящий в монастырь св. Димитрия, и несколько схематизированное изображение одноглавого храма с позакомарными покрытиями и двумя ярусами окон (л. 92 об.). С этим сооружением идентифицируют фундаменты храма, раскопанные в 1838 г.[23] Как известно, затем Антоний назначил игуменом Печерского монастыря Феодосия, при котором был введен устав Студийского монастыря (19—20).[24] Это знаменательное событие в устройстве монастырской жизни иллюстратор отразил в миниатюре на л. 93, изобразив сидящего Феодосия, пишущего на свитке. Такое типичное изображение монаха-писца лишено каких-либо черт индивидуальности, но зато оно образно и ярко выражает идею, как бы подводя черту начальной истории Печерского монастыря, иллюстрированной серией из девяти миниатюр, заключающих тринадцать сюжетов, тематически согласованных с текстом.

Как ни удивительно, житию Феодосия иллюстратор уделил крайне мало внимания, опустив большинство содержащихся в нем сюжетов. Его не привлекли ни крайне неровные отношения Феодосия с киевским князем, ни чудеса, сопровождавшие сооружение «великыя церкви Печеръскыя». Из всего обширного текста, внесенного в летопись под 1074 г., он избрал в качестве темы миниатюр лишь предсмертное прощание Феодосия с братией (л. 109) и погребение Феодосия (л. 110). Житие Феодосия Печерского, как и сказание о начале монастыря, принадлежит перу Нестора.[25] Мы не можем уверенно сказать, почему миниатюрист остановился только на указанных эпизодах, описанных в заключительной части жития. Единственным объяснением, думается, в данном случае может служить христианский взгляд на смерть как на духовное рождение. Других причин подобного отбора сюжетов для иллюстраций жития мы не видим.

Указанные миниатюры весьма сходны по своей общей композиционной схеме: в центре находится ложе с лежащим на нем Феодосием, возле него стоит братия Печерского монастыря. Первая миниатюра иллюстрирует те строки жития, в которых речь идет о назначении игуменом Стефана по желанию монастырской братии. У ложа Феодосия стоят печерские монахи в мантиях и куколях; слева изображено сооружение с двускатной кровлей, справа — храм, указывающие на то, что действие происходит в монастыре. Храм одноглавый, трехнефный, с позакомарным покрытием. Это, несомненно, собор Печерского монастыря, и поскольку в результате археологических исследований осуществлена реконструкция его архитектурных

---

[23] Ю. С. Асеев. Новые данные о соборе Дмитриевского монастыря в Киеве. — Советская археология, 1961, № 3, с. 291—296.

[24] Подробнее см.: В. Пуцко. Киевский художник XI века Алимпий Печерский. (По сказанию Поликарпа и данным археологических исследований). — Wiener slavistisches Jahrbuch, Bd 25, 1979, S. 74—76 (с указанием литературы).

[25] См.: И. П. Еремин. К характеристике Нестора как писателя. — В кн.: И. П. Еремин. Литература Древней Руси. Этюды и характеристики. М.—Л., 1966, с. 28—41.

форм,[26] можно судить о степени достоверности изображения на миниатюре. Следует сказать, что общая схема передана верно, но пропорции и детали не отвечают действительности. Завершение главы в форме луковицы на рисунке вместо первоначальной шлемовидной, вероятнее всего,— результат адаптации ранней модели. Миниатюра на л. 110, изображающая погребение Феодосия, обнаруживает отличия в типе ложа, постройки слева, а также в том, что в правой части композиции представлен епископ, совершающий вместе с печерскими священноиноками чин погребения. Присутствие епископа в данном случае не только не соответствует лаконичному замечанию летописного текста о том, что «игумен же и братиа похраниша те его», но и находится в явном противоречии с указанием Несторова жития на то, что монастырская братия затворила врата и никого не допустила на погребение Феодосия, в соответствии с его желанием (74). Поэтому приходится предположить, что миниатюрист воспользовался готовой моделью композиции, не имевшей сюжетной связи с погребением Феодосия Печерского.

Вопрос о непосредственном источнике модели в данном случае решен быть не может. Изображения прощания Феодосия с братией и погребения Феодосия являются модификацией весьма распространенного в византийской иконографии представления смерти святого, обычного для лицевого Менология. О том, что эта иконография не отличалась жесткой схемой, свидетельствует сопоставление аналогичных композиций в иллюстрациях литургических гомилий Григория Назианзина.[27] Принадлежность описанных двух миниатюр к числу иллюстраций предполагаемого лицевого жития Феодосия Печерского весьма проблематична.

Следующая серия иллюстраций печерского цикла в составе миниатюр Радзивиловской летописи начинается с л. 110 об., непосредственно примыкая к житию Феодосия. Она в сюжетном отношении связана со сказанием «О святых блаженых первых черноризцах Печеръскых» (96), а также с принадлежащим Поликарпу сказанием об Исакии (185—189). Иллюстратор проявляет повышенный интерес к печерским приключениям с бесами, особенно наглядно обнаруживая свой выбор сюжетов в отношении первого из названных произведений, которое в Радзивиловской летописи читается в усеченном виде, без повествования о Дамиане пресвитере, из которого извлечены лишь заключительные фразы и присоединены к житию Феодосия. Таким образом, последние слова этого жития на л. 109 об. представляют переделку фразы, завершающей рассказ о Дамиане в тексте патерика (95). Указанное извлечение из повествования о Дамиане начинается словами «Посем же приде игумен со братьею», представляющими переделку фразы из патерика: «Посем же приде къ нему великый Феодосие з братиею» (95). Вследствие этого трактовка миниатюры на л. 110 как изображения погребения Феодосием может вызвать некоторые сомнения. Но, полагаем, нет оснований для отождествления композиции с каким-либо эпизодом из жизни Дамиана.

Обе миниатюры, иллюстрирующие сказание о первых черноризцах печерских, изображают видения старца Матфея. На одной из них, на л. 110 об., представлен Матфей стоящим у строения с двускатной кровлей,[28] наблюдающим шествие бесов (один из них едет на свинье), направляющихся в Печерский монастырь по Михаля Тобольковича (по тексту летописи: по Михаля по Толъбоковича). Как следует из текста сказания, это видение позволило старцу понять, что Михаля нет в келье, и, действительно, он

---

[26] М. В. Холостенко. Нові дослідження Іоанно-Предтеченської церкви та реконструкція Успенського собору Києво-Печерської лаври. — В кн.: Археологічні дослідження стародавнього Києва. Київ, 1976, рис. 10, 11, 14, 15.

[27] Ср.: G. Galavaris. The Illustrations. . ., fig. 11, 15, 44, 114, 130, 134, 149, 175, 221, 230, 268, 282, 291, 363, 388, 415, 424, 441, 461.

[28] По тексту, включенному в Радзивиловскую летопись, Матфей «седе почивая под бьльем»; по тексту патерика — «седе под клепаломь» (96).

вскоре удостоверился в исчезновении Михаля по заутрени из монастыря. Обратившись к традиционной схеме построения композиции, предполагающей действие фланкированным архитектурными кулисами, миниатюрист ввел также изображение горы с лещадками, хотя то и другое не обусловлено иллюстрируемым текстом, как и поза Матфея. В изображении чудовищ художник дал волю своей фантазии, отчасти ориентируясь на те гротескные композиции в искусстве средневековья, которые нам известны главным образом по западноевропейским иллюминированным рукописям Бестиария, получающим широкое распространение в конце XII в.[29] Для византийской традиции они не являются характерными.[30] Изображения бесов, обычные для византийской и русской иконографии Страшного суда, в данном случае едва ли следует рассматривать в качестве ближайших прототипов. Вместо свиньи миниатюрист изобразил животное, скорее напоминающее собаку. Если при создании этой иллюстрации художник использовал какой-то прототип, то им могла быть композиция, представляющая искушение Антония Пустынника, которая известна по лицевым рукописям итальянского происхождения.[31]

Вторая миниатюра иллюстрирует видение Матфея во время утрени, когда на игуменском месте оказался осел вместо не пришедшего в храм Никона. Эта композиция, помещенная в верхней части л. 111, прекрасно передает атмосферу утреннего монастырского богослужения, с поющими монахами и со стоящим у пюпитра с книгой канонархом, возле которого созерцающий осла Матфей, «възвед очи свои, хотя видети игоумена Никона».[32] Интерьер храма скупо, но выразительно обозначен благодаря введению рисунка позакомарного покрытия с главой, представлявших, по-видимому, в воображении иллюминатора наиболее характерный признак печерского соборного храма, той Великой церкви, сооружение которой овеяно легендами, причудливо вшитавшими в себя реальные события.

Ни одно из сказаний о Киево-Печерском монастыре не было иллюстрировано так обстоятельно, как повествующее о черноризце Исакии, живо напомнившее в свое время Вл. Яковлеву рассказы о явлении дьяволов в светлом ангельском одеянии, встречающиеся в древних патериках.[33] Это сказание, автором которого является Поликарп, посвящено приключениям печерского монаха, в прошлом купца из Торопца, принявшего постриг от Антония. Одевшись во власяницу и сырую козлиную шкуру, он уединился в крохотной пещерной келье; его пищу составляли одна просфора и немного воды. По сказанию, так Исакий прожил в пещере семь лет, не видя дневного света. Наконец однажды в полночь, едва он погасил свечу, озарил пещерную келью солнечный свет и явились Исакию два светозарных юноши, предупредившие о шествии к нему Христа с ангелами. Но это оказался бес, которому неосмотрительно поклонился Исакий, забыв при этом перекреститься. Так Исакий невольно оказался во власти бесов. Первая миниатюра, иллюстрирующая это сказание, отличается оригинальностью композиции, объединяющей две сцены. Каждая из сцен обрамлена горными лещадками, интерьер пещеры разделен большим подсвечником с горящей свечой, какие обычны в церковном обиходе. Левая сцена представляет

---

[29] M. R. James. The Bestiary. Oxford, 1928; A. Konstantinowa. Ein englisches Bestiar des zwölfen Jahrhunderts in der Staatsbibliothek zu Leningrad. Berlin, 1929; F. Mc. Culloch. Medieval Latin and French Bestiaries. North Carolina, 1960.

[30] Ср.: Z. Kádár. Survivals of Greek Zoological Illuminations. — Byzantine Manuscripts, Budapest, 1978.

[31] См.: P. D' Ancona. La miniature italienne du Xe au XVIe siècle. Paris, 1925, fig. 24.

[32] По Феодосиевой редакции патерика, Матфей «виде беса на игумене месте стояща», по редакции Иосифа Тризны — «виде преподобнаго Феодосия на игуменове месте стояща».

[33] Вл. Яковлев. Древнекиевские религиозные сказания. Варшава, 1875, с. 105.

явление сидящему Исакию бесов в образе двух ангелов, правая — Исакия, поклоняющегося бесу, принявшему облик Христа (л. III об.).

Миниатюра на л. 112 изображает истязание Исакия посредством пляса, иллюстрируя слова текста: «И удариша в сопели и в бубны, и в гусли, и нача им играти. И утомивше и оле жыва». В левой части миниатюры представлен сидящий Исакий, справа — пляшущий в окружении музицирующих бесов. О пещере как месте действия напоминает лишь тонированный фон. Повествование о расслабленном Исакии для иллюстратора сказания оказалось лишенным интереса. Художник проявляет внимание только к чудесам Исакия и к его борьбе с бесами, оказавшимися не в состоянии обмануть бдительность печерского подвижника вторично. На л. 113 Исакий изображен в поварне, выслушивающим приказание повара поймать ворона, справа он же представлен исполняющим это насмешливое повеление с истинным смирением. Указанием на место действия в данном случае служит двухэтажная башенка с подвешенным перед ней над огнем котлом.По сказанию, это чудо Исакия внушило к нему почтение братии, и подвижник, желая избежать почестей, стал юродствовать. Обычно иллюстратор, следуя тексту сказания, размещает сцены слева направо. На л. 113 об. в верхней иллюстрации он, наоборот, справа представил игумена, укоряющего Исакия за пострижение юношей, а слева — Исакия, угашающего босыми ногами разбушевавшийся огонь в печи. Последние две миниатюры этой же серии, расположенные на л. 113 об. и л. 114, изображают, как «многажды бо беси пакости ему деяху». На одной из этих миниатюр бесы в виде многочисленного народа «с мотыками и лыскари» грозят раскопать пещеру, засыпав в ней Исакия, и советуют ему оставить пещеру, на другой — бесы в образе чудовищ устрашают Исакия. Указанные миниатюры почти однотипны: слева представлен сидящий в пещере подвижник, справа — устрашающие его бесы, подступающие в различном облике. На этом, собственно, и заканчиваются приключения с бесами, вынужденными признать: «Исакие, победил ны еси». Миниатюра на л. 114 об. изображает погребение Исакия.

Рассмотренная серия иллюстраций, как можно убедиться, занимает особое место в печерском цикле миниатюр Радзивиловской летописи. По тематике и трактовке она резко отличается от миниатюр, в основе которых лежат исторические факты. Сказания, повествующие о Матфее и Исакии, были написаны Поликарпом в то время, когда в Печерском монастыре уже успели появиться легенды о первых насельниках, обитавших в пещерах.

Специфика лицевого летописного свода сказалась в том, что миниатюры, тематически связанные с историей Киево-Печерского монастыря, оказались разбросанными по страницам рукописи, будучи связаны с определенными датами. Поскольку в иллюстрациях летописи не получило отражения освящение Успенского собора Печерского монастыря — гордости печерских монахов, столь красочно и подробно описанное в патерике, вряд ли следует предполагать использование сводчиком лицевого патерика. Существование иллюстрированных циклов отдельных сказаний в домонгольский период едва ли надо подвергать сомнению. Иллюстратор летописного свода, явившегося протографом Радзивиловской летописи, охотно откликается на события, связанные с Киево-Печерским монастырем, но в их трактовке не обнаруживает ясного представления о монастырских реалиях. На л. 120 об., под 1089 г., помещена миниатюра, представляющая печерского игумена Иоанна перед князем Всеволодом и его сыновьями Владимиром и Ростиславом. Не логичнее ли было в данном случае изобразить «великую церковь», о которой идет речь в летописной статье? Однако художник предпочел иную форму отклика на это событие, хотя приглашение князя с его сыновьями на освящение храма отнюдь не представляло основной акт этого торжества. Такая трактовка событий могла иметь место лишь в том случае, если инициатива включения во вла-

димирский лицевой свод начала XIII в. печерских событий принадлежала не миниатюристу, а лицу, осуществлявшему контроль над составлением свода, тесно связанному с киевским монастырем. Таким лицом являлся постриженик Киево-Печерского монастыря владимирский епископ Симон (1215—1226). Его произведения, рассказывающие о создании Печерской церкви Богородицы и о печерских подвижниках, как известно, входят в состав патерика.[34]

Из рассказов, связанных с Печерским монастырем, в Радзивиловской летописи иллюстрировано помещенное под 1091 г., принадлежащее Нестору сказание о перенесении мощей Феодосия Печерского из пещеры в «великую церковь» (78—82). Миниатюра на л. 121 об. является примером буквального следования тексту, отражающего все содержащиеся в нем подробности. Она представляет не только Нестора, откапывающего останки Феодосия, но и отдыхающего перед пещерой его друга, а также монаха, ударяющего в било. Ударение в било и изображение сияющего солнца указывают на утреннее время. Нестор изображен не в пещере, но перед ее схематическим обозначением. Подобное же изображение пещеры можно видеть и в следующей миниатюре — на л. 122, где представлены игумен и братия Печерского монастыря у саркофага с мощами Феодосия. Нападение половцев на монастырь, описанное в летописной статье под 1096 г., иллюстрировано миниатюрой на л. 133 об., изображающей половцев с факелами и заступами, разделенных на две группы, в сопровождении Боняка (в княжеской шапке). Трактовка конкретного исторического события здесь принимает крайне условные формы. Не лучше обстоит дело и с изображением поджога половцами Красного двора князя Всеволода, ансамбль которого в миниатюре на л. 134 трактован как средневековый западноевропейский замок. Это говорит о том, что иллюстратор летописного свода имел довольно смутное представление о киевских архитектурных сооружениях. Миниатюрой на л. 130 отмечено внесенное под 1094 г. сообщение о смерти епископа Стефана, в прошлом игумена Печерского монастыря. Это обычное изображение саркофага с умершим, окруженного клириками, аналогично упомянутым миниатюрам, представляющим погребение Феодосия и перенесение его мощей. Изображением епископа и монаха, вписывающих в синодик имя Феодосия, в миниатюре на л. 154 иллюстрировано известие под 1108 г., говорящее об одном из первых шагов в подготовке канонизации печерского игумена.[35] В миниатюре на л. 154 об., иллюстрирующей читаемое под 1110 г. сообщение о видении в Печерском монастыре над гробом Феодосия столпа, заслуживает внимания изображение саркофага Феодосия, представленного на фоне храма, в котором нетрудно опознать архитектурные формы «великой церкви».

Сопоставляя различные серии миниатюр печерского цикла в составе Радзивиловской летописи, можно наглядно убедиться в том, что они восходят к различным источникам. Иначе трудно объяснить, почему в одних случаях нашли отражение монастырские реалии, в других иллюминатор не обнаруживает ясного представления о них. Как ни странно на первый взгляд, но миниатюры к сказанию Нестора о начале Печерского монастыря и к сказанию Поликарпа о первых черноризцах печерских отличаются большей цельностью, чем иллюстрации к связанным с монастырем событиям, приуроченные к определенным датам и, в соответствии с этим, разбросанные по страницам рукописи.

Миниатюры к сказанию о начале Печерского монастыря явно восходят к каким-то ранним образцам, вероятнее всего, киевского происхождения. Предположение о существовании лицевого сказания среди продукции скриптория Печерского монастыря, первые сведения о деятельности кото-

[34] А. Г. Кузьмин. Начальные этапы древнерусского летописания. М., 1977, с. 167—169.

[35] Е. Голубинский. История канонизации святых в Русской церкви. Сергиев Посад, 1894, с. 32—34.

рого относятся ко второй половине XI в., не может представиться невероятным, особенно если принять во внимание стремление печерских монахов, а также епископов из постриженików монастыря всячески содействовать прославлению киевских подвижников. Одним из таких горячих пропагандистов святости Печерского монастыря был владимирский епископ Симон. В Византии, как известно, рассказы о подвигах или чудесах отдельных святых проникали даже в иконографическую программу эпистилия.[36] Это трудно предположить в отношении Антония Печерского, не получившего канонизации в домонгольский период.[37] Но его изображение было представлено на донаторском портрете, репликой которого является икона XIII в. Свенской Богоматери.[38] Иллюстрации к написанному Поликарпом сказанию о первых черноризцах печерских созданы были, очевидно, во Владимире, и если их инициатором был епископ Симон, то соответственно их надо датировать не 1233—1238, а 1223—1226 гг., равно как и формирование всего лицевого свода, составившего основу Радзивиловской летописи.

Итак, в печерский цикл входят миниатюры, сопровождая сказания о начале Печерского монастыря и о первых черноризцах печерских, а также «хроникальные заметки». На положении последних оказались и иллюстрации к житию Феодосия и сказанию о перенесении его мощей, не образующие такой же цельной серии, как две первые. Если говорить об основных тенденциях печерского цикла миниатюр, то думается, что они своим появлением обязаны стремлению всемерно способствовать прославлению и популярности Киево-Печерского монастыря.

Говоря о приемах иллюстрирования литературного текста, мы уже отмечали их различия, которые не смог полностью нивелировать писец конца XV в., существенно изменивший манеру и стиль раннего оригинала (о переработках промежуточных лицевых списков летописи мы не можем судить). К какому виду иллюстрации следует отнести печерский цикл? Хотя тематика миниатюр этого цикла связана с жизнью печерских подвижников, состав и характер иллюстраций не соответствуют ни одному из типов византийского лицевого Менология.[39] В жанровом отношении серия миниатюр, иллюстрирующая сказание о начале Печерского монастыря, ближе житийной иконе, которая в Византии получает развитие уже с XI в.[40] Однако этого никак нельзя сказать относительно миниатюр к сказанию о первых черноризцах печерских с их акцентом на демонологических мотивах. В целом тип миниатюры и система иллюстрирования текста вполне укладываются в рамки лицевой хроники, каковой в сущности и является Радзивиловская летопись.

Как известно, Н. П. Кондаков, одним из первых обратившийся к изучению миниатюр Радзивиловской летописи, предполагал в ней копию оригинала суздальского происхождения, относившегося к концу XIII—первой половине XIV в.[41] Вполне возможно, что к указанному времени мог относиться промежуточный список лицевого свода, непосредственной копией которого является сохранившаяся рукопись конца XV в. Неоднократно обращавшие на себя внимание окцидентальные черты иллюстраций вместе с приемами оформления листа, находящими некоторые соответствия общего характера в датируемом 1300-ми гг. немецком Мартирологии в Йене,[42] возможно, отражают особенности именно этого промежуточного

[36] G. et M. Sotiriou. Icones du Mont Sinai, t. I. Athènes, 1956, fig. 103—110.

[37] Е. Голубинский. История канонизации святых. . ., с. 44—45.

[38] В. Пуцко. Печерский ктиторский портрет. — Зограф, 15, Београд, 1984.

[39] П. Мијовић. Менолог. Историјско-уметничка истраживања. Београд, 1973, с. 186—220.

[40] K. Weitzmann. Fragments of an Early St. Nicholas Triptych on Mount Sinai. — In: G. Timetikos. Sotiriou. Athens, 1966, p. 1—23.

[41] Н. П. Кондаков. Заметка о миниатюрах. . ., с. 115.

[42] E. Rothe. Buchmalerei aus zwölf Jahrhunderten. Berlin, 1966, S. 213, 251, Taf. 55.

списка. В пользу этого предположения может говорить и то обстоятельство, что в художественном оформлении Радзивиловской летописи отсутствуют ярко выраженные ренессансные черты, которыми отмечены некоторые московские иллюминированные рукописи зрелого XV в.[43] Как предполагал Н. П. Кондаков, оригинал Радзивиловской летописи, относившийся к XIII в., был более близким к византийским рукописям и в известной мере напоминал Манассиеву летопись — болгарскую лицевую рукопись XIV в.[44] Однако исследователь трезво воспринимал и ту дистанцию, которая разделяет эти памятники книжного искусства.[45] Ряд тонких наблюдений, относящихся к происхождению источников миниатюр первой части этого лицевого русского летописного свода, высказал Л. В. Айналов.[46] Согласно классификации индивидуальных манер, предложенной О. И. Подобедовой, интересующие нас миниатюры принадлежат второму и третьему мастерам, из которых один подвергает адаптации находящийся в его руках сложный оригинал, а другой наиболее ярко проявляет себя при выполнении лиц, а также в области архитектуры.[47] Все эти наблюдения для нас в данном случае важны прежде всего потому, что помогают понять характер позднейших напластований, в значительной мере скрывших в процессе воспроизведения ранние оригиналы иллюстраций.

Каждый памятник книжного искусства неповторим во всей сложности своих изобразительных средств и декоративных приемов. Сказанное вполне может быть отнесено и к Радзивиловской летописи, которую вряд ли имеет смысл детально сопоставлять с такими лицевыми кодексами, как выполненная в третьей четверти XII в. и хранящаяся в Мадриде греческая Хроника Иоанна Скилицы[48] или находящаяся в Ватиканской библиотеке болгарская рукопись XIV в. Манассиевой летописи.[49] Но при этом никак нельзя отрицать, что Радзивиловская летопись относится к тому же типу византийских лицевых хроник и оформлена с соблюдением основных принципов, принятых для такого рода книг. Включенные в состав русского лицевого летописного свода сказания о Киево-Печерском монастыре с их миниатюрами отчасти выпадают из общей схемы изложения. Но надо сказать, что и их необычная для исторических хроник демонологическая тематика находит параллели в византийской иллюминированной книге. Укажем хотя бы на греческие иллюстрированные рукописи «Лествицы» Иоанна Лествичника.[50] В сущности на примере иллюстраций к сказаниям о Киево-Печерском монастыре в Радзивиловской летописи мы встречаемся с тем характерным для древнерусского книжного искусства явлением, когда за оригинальностью художественного облика книги стоит поразительная осведомленность в отношении всего, что связано с ее развитием.

Нуждается ли в подробной аргументации тезис о том, что миниатюры печерского цикла Радзивиловской летописи являются древнейшими иллюстрациями к сказаниям о Киево-Печерском монастыре? Более ранние композиции из истории и быта Печерского монастыря нам не известны. Следовательно, сохранившиеся иллюстрации могут претендовать на эту роль. Но миниатюры рукописи конца XV в., как мы знаем, восходят к лицевому летописному своду, оформившемуся во Владимире не позднее первой трети

---

[43] Ср.: В. А. Кучкин, Г. В. Попов. Государев дьяк Василий Мамырев и лицевая Книга пророков 1489 года. — В кн.: Древнерусское искусство. Рукописная книга, сб. 2. М., 1974, с. 107—144.

[44] Н. П. Кондаков. Заметка о миниатюрах. . ., с. 118.

[45] Там же, с. 119.

[46] Д. Айналов. Очерки и заметки по истории древнерусского искусства, III. — ИОРЯС, т. XIII, 1909, кн. 2, с. 310.

[47] О. И. Подобедова. Миниатюры. . ., с. 60, 87.

[48] А. Божков. Миниатюри от мадридския ръкопис на Йоан Скилица. София, 1972; A. Grabar, M. Manussacas. L'illustration. . .

[49] И. Дучев. Миниатюра на Манасиевата летопис. София, 1962.

[50] J. R. Martin. The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus. Princeton, 1954 (Studies in Manuscript Illumination, N 5).

XIII в. и включившему в свой состав более ранние источники. Одним из них, по нашему предположению, мог явиться киевского происхождения лицевой список принадлежащего Нестору «Сказания что ради прозвася Печерьскый манастырь». Из него иллюминатор летописного свода начала XIII в. мог целиком заимствовать серию иллюстраций с изображением Антония. Иконография этих миниатюр, даже в московской переработке конца XV в., заметно выдается своим византинизирующим характером, который в других сериях печерского цикла ощущается слабее. Облик монахов находит близкие соответствия в памятниках византийской живописи XI—XII вв.[51] Антоний везде изображен седобородым, с непокрытой головой, одетым в мантию; его внешний вид остается неизменным. Д. С. Лихачев относит Киево-Печерский патерик к числу тех произведений церковной литературы XI—XIII вв., в которых нарушался литературный стереотип.[52] В отношении рассматриваемых иллюстраций это положение остается в силе, особенно применительно ко второй и третьей сериям миниатюр, о которых шла речь.

Вопрос о печерском летописании на протяжении многих лет интересовал различных исследователей.[53] Патерик, включающий в свой состав сказания, иллюстрации к которым послужили темой нашей статьи, по справедливому замечанию В. М. Истрина, «является как бы лебединой песнью старого, киевского периода, с одной стороны, и началом новой жизни на новом месте — с другой».[54] Не таково ли положение и печерского цикла иллюстраций Радзивиловской летописи? Сложные по своему составу, восходящие к различным по происхождению источникам, они пока занимают в истории русского искусства не совсем определенное место. Вплетенные в большой лицевой летописный свод, миниатюры все же заметно выделяются своим характером, как и тексты сказаний, которые они иллюстрируют.

По поводу всего печерского цикла иллюстраций в Радзивиловской летописи уместно вспомнить слова Д. С. Лихачева о том, что «жизненное наблюдение очень часто отражалось в произведениях изобразительного искусства не непосредственно, а через литературный источник, через сюжет, уже отразившийся в письменности».[55] Рассмотренные миниатюры, думается, могут служить тому примером. Для нас они важны еще и тем, что позволяют хотя бы немного приподнять завесу, плотно скрывающую искусство иллюстрации домонгольской Руси.

---

[51] В частности, близкие аналогии можно указать в византийском Менологии XI в. (ГИМ, Син. греч. 175).

[52] Д. С. Лихачев. Человек в литературе древней Руси. М.—Л., 1958, с. 64.

[53] А. А. Шахматов. Киевопечерский патерик и Печерская летопись. — ИОРЯС, т. II, кн. 3, 1897, с. 795—844; В. М. Истрин. Замечания о начале русского летописания. — ИОРЯС, т. XXVII, 1924, с. 209—211; А. Н. Насонов. История русского летописания XI—начала XVIII века. М., 1969, с. 52—55.

[54] В. М. Истрин. Очерк истории древнерусской литературы домосковского периода (11—13 вв.). Пг., 1922, с. 199.

[55] Д. С. Лихачев. Сравнительное изучение литературы и искусства Древней Руси. — ТОДРЛ, т. XXII. М.—Л., 1966, с. 4.

М. С. СЕРЕБРЯКОВА

О размещении акафистных композиций в северо-западном углу собора Ферапонтова монастыря

25 композиций, иллюстрирующих текст Великого Акафиста Богородице,[1] известны в миниатюре, иконописи, стенописи начиная с XIV—XV вв. в греческих и южнославянских памятниках, а с рубежа XV—XVI вв. — на Руси в многочисленных стенописях храмов, посвященных Богородице,[2] и в иконах, обычно «Благовещения» или «Похвалы Богородице».[3]

[1] E. Wellesz. The Akathistos Hymn. Copenhagen, 1957. — Текст Акафиста состоит из 25 строф — вводного кондака (кукулия), 12 больших (икосы) и 12 малых (кондаки) строф. Важнейшей составной частью каждого икоса являются 13 хайретизмов (восхвалений), обращенных к Богородице.

[2] В. Т. Георгиевский. Фрески Ферапонтова монастыря. СПб., 1911; В. Н. Лазарев. Дионисий и его школа. — В кн.: История русского искусства, т. III. М., 1955, с. 482—541; М. В. Алпатов. Всеобщая история искусств, т. III. М., 1955, с. 238—248; И. Е. Данилова. Иконографический состав фресок Рождественской церкви Ферапонтова монастыря. — В кн.: Из истории русского и западноевропейского искусства. М., 1960, с. 118—129; Т. Н. Михельсон. Живописный цикл Ферапонтова монастыря на тему Акафиста. — ТОДРЛ, т. XXII. М.—Л., 1966, с. 144—164.

[3] В данной работе рассматривались следующие памятники. Миниатюры: болгарский акафист при Псалтыри Томича середины XIV в., ГИМ, № 2752 (М. В. Щепкина. Болгарская миниатюра XIV в. Исследование Псалтыри Томича. М., 1963, с. 146—154); греческий акафист конца XIV в., ГИМ, Синодальное собр., № 429 (Фотографические снимки с миниатюр греческой рукописи, находящейся в Московской Синодальной библиотеке, № 429. Вып. 1. М., 1862; Г. М. Прохоров. Иллюминированный греческий Акафист Богородице. — В кн.: Древнерусское искусство. Проблемы и атрибуции. М., 1977, с. 153—174; V. D. Lixačeva. The Illuminatio of the Greek Manuscript of the Akathistos Hymn (Moskow, State Historical Museum, Synodal gr. 429). — Dumbarton Oaks Papers, 26, Waschington, 1972, p. 253—262); сербский акафист при Прибинской Псалтыри начала XV в. (J. Strzygowski. Die Miniaturen des Serbichen Psaltere der Koniglichen Hof- und Staatsbibliotek in München. Wien, 1906; Акафист Кариона Истомина, 1695 г., ГПБ, F. I, 142). Стенописи: Дечаны, 1348 г. (V. R. Petkovice. La peinture Serb de Moyen Age. Beograd, 1930); церковь Дмитрия Маркова монастыря, 1370 г. (Л. Мирковић, Ж. Татић. Марков монастир. Нови Сад, 1923); церковь Пантанассы в Мистре, 1428 г. (G. Millet. Monuments byzantine de Mistra. Paris, 1910); Афон, нарфик собора Ватопедского монастыря, XIV в., трапезная лавры св. Афанасия, 1512 г., Моливоклисса, 1536 г., Дохиар, 1568 г., Хиландар, трапезная, 1621 г. (G. Millet. Monuments de l'Athos. Paris, 1927); церковь монастыря в Молдовицах, 1537 г. (C. Nicolescu. Mănăstirea Moldovița. *Bucureşti, 1965); Смоленский собор Новодевичьего монастыря, XVI в.* (Л. С. Ретковская. Смоленский собор Новодевичьего монастыря. М., 1954). Иконы с Акафистом: «Похвала», XIV в., из Успенского собора Московского Кремля (Т. В. Толстая. Успенский собор Московского Кремля. М., 1979, рис. 80; Г. В. Попов. Три памятника южнославянской живописи XIV века и их русские копии середины XVI века. — В кн.: Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. М., 1973, с. 352—364); «Благовещение», первая половина XVI в., Ярославский музей-заповедник, № И-276; «Похвала» из местного ряда Успенского собора Кирилловского монастыря, середина XVI в., ГРМ, ДРЖ—1834; «Богоматерь Оглавная типа Корсунской обратной» (Н. П. Лихачев. Материалы для истории

Собор Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря, расписанный Дионисием «с своими чады» в 1502—1503 гг.,[4] — первый из сохранившихся русских памятников, в иконографию которого включен цикл Акафиста. Расположение акафистных композиций здесь необычно — четырьмя кругами, движение в которых происходит традиционно, слева направо: [5] сначала на внутренних гранях восточных (4 композиции «Благовещения» на слова икоса 1, кондака 2, икоса 2, кондака 3) и западных

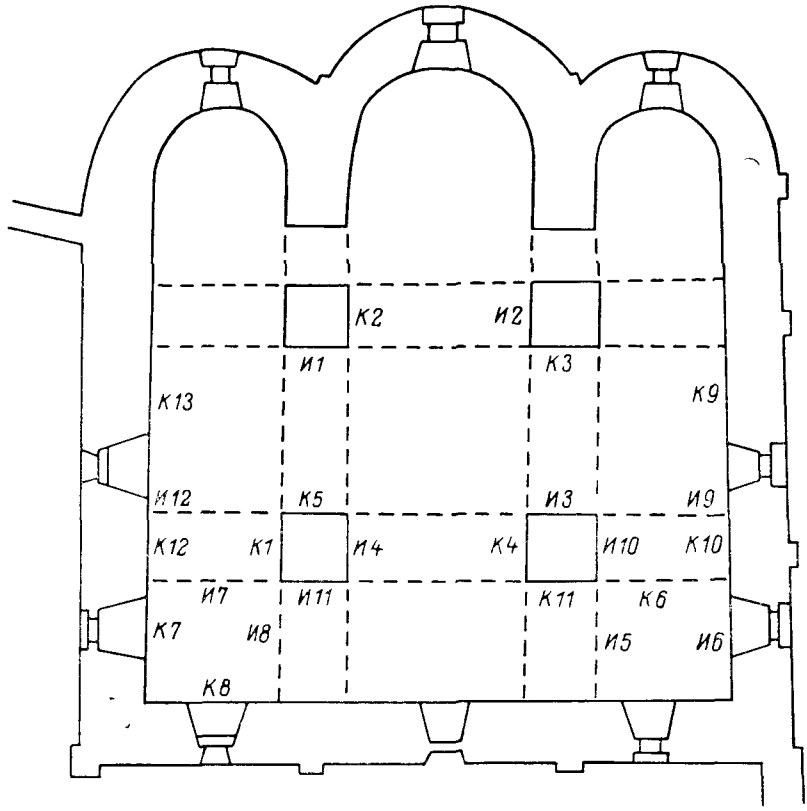


Схема размещения композиций на темы Акафиста Богородице в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря.

столбов (икос 3, кондак 4, икос 4, кондак 5) в трансепте собора, затем на сводах и люнетах юго-западного (икос 5, кондак 6, икос 6) и северо-западного (кондак 7, икос 7, кондак 8, икос 8) углов и в последнем полукруге, замыкающемся в круг на композициях «Благовещения» восточных столбов, — на южной стене (кондак 9, икос 9, кондак 10), юго-западном (икос 10, кондак 11), северо-западном (икос 11) столбах и на северной стене (кондак 12, икос 12, кондак 13).[6]

русского иконописания. Атлас снимков, т. II. СПб., 1906, рис. 516); «Одигитрия» из церкви Евстафия Плакиды на Афоне, XVII в. (Н. П. Кондаков. Памятники христианского искусства на Афоне. СПб., 1902, рис. 46).

[4] Г. В. Попов. Живопись и миниатюра Москвы середины XV—начала XVI века. М., 1975, с. 76.

[5] Во всех известных памятниках с акафистным циклом композиции его расположены в один или два ряда на южной, западной (иногда) и северной стенах. Только в росписях трапезной лавры св. Афанасия на Афоне (1512 г.) акафистные композиции расположены по кругу слева направо с использованием поверхности восточной стены. См.: Н. П. Кондаков. Памятники христианского искусства на Афоне. табл. VI.

[6] Интересно отметить, что при исполнении Акафиста во время праздника Похвалы Богородице его чтение делилось также на четыре части. См.: А. Дмитриевский. Богослужение в русской церкви в XVI веке, ч. 1. Казань, 1884, с. 201—204.

Иллюстрация к первому, вводному, кондаку «Взбранной Воеводе победительная» [7] стоит в этом дионисиевском цикле обособленно из-за того, что помещена художником на северной грани северо-западного столба и не связана с внутренним пространством храма так, как связаны другие композиции Акафиста. [8]

Однако в северо-западном углу собора, в третьем круге Акафиста, этот порядок в движении слева направо нарушается. Второй круг Акафиста в юго-западном углу собора заканчивается на южном склоне свода, где находится «Бегство в Египет» (икос 6). Следующая же композиция «Сретение» (кондак 7)[9] расположена на противоположной стороне храма в северо-западном углу на северном склоне свода. Вслед за композицией кондака 7 в люнете подпружной арки помещена иллюстрация к икосу 7 «Новую показа тварь».[10] Следующая композиция на слова кондака 8 «Странное рождество видевше» [11] вопреки привычному порядку помещена не на южном склоне свода северо-западного угла, а на противоположной стороне, в люнете западной стены над окном. Иллюстрация к икосу 8 «Весь бе в нижних» [12] помещена опять вопреки правилу: не слева направо, а справа налево на южном склоне свода северо-западного угла.

Композиция кондака 9 «Всякое естество ангельское» [13] расположена уже в южной стороне собора, на южной стене, слева от окна, и открывает последний, четвертый, круг Акафиста в соборе, где движение слева направо, как в первом и втором кругах, не нарушается.

Размещение композиций кондака 7 и икоса 7, кондака 8 и икоса 8 своеобразной восьмеркой в северо-западном углу собора требует объяснения. Говорить о том, что это изменение в порядке размещения композиций связано с их размером и трудностями художественного плана, не приходится, поскольку вся стенопись собора являет собой пример высочайшего умения Дионисия взаимосоотносить отдельные части росписи с поверх-

---

[7] «Взбранной Воеводе победительная, яко избавльшеся от злых, благодарственная восписуем Ти раби Твои, Богородице; но яко имущая державу непобедимую, от всяких нас бед свободи, да зовем Ти: радуйся, Невесто Неневестная» (Текст Акафиста дается по изданию: *Православный молитвослов*. М., 1970, с. 59—66).

[8] Возможно, это связано с историей создания текста Акафиста. Известно, что кондак «Взбранной Воеводе» был введен в Акафист позднее. См.: С. С. Аверинцев. Традиция греческой «диалектики» и возникновение рифмы. — В кн.: Контекст 1976. М., 1977, с. 93.

[9] «Хотящу Симеону от пыпешняго века преставитися прелестнаго, вдался еси яко младенец тому, но познался еси ему и Бог совершенный. Темже удивися Твоей неизреченней премудрости, зовый: Аллилуиа».

[10] «Новую показа тварь, явлься Зиждитель нам от Него бывшим, из безсеменныя прозяб утробы, и сохранив Ю, якоже бе, нетленну; да чудо видяще восиоем Ю, вопиюще: Радуйся, цвете нетления; радуйся, венче воздержания. Радуйся, воскресения образ облистающая; радуйся, ангельское житие являющая. Радуйся, древо светлоплодовитое, от негоже питаются вернии; радуйся, древо благосеннолиственное, имиже покрываются мнози. Радуйся, во чреве носящая Избавителя племенным; радуйся, рождшая Наставника заблуждшим. Радуйся, Судии праведнаго умоление; радуйся, многих согрешений прощение. Радуйся, одежде наших дерзновения; радуйся, любы, всякое желание побеждающая. Радуйся, Невесто Неневестная».

[11] «Странное рождество видевше, устранимся мира, ум на небеса преложше: сего бо ради высокий Бог на земли явися смеренный человек, хотяй привлещи к высоте Тому вопиющия: Аллилуиа».

[12] «Весь бе в нижних и вышних никакоже отступи неописанное Слово: снисхождение бо Божественное, не прехождение же местное бысть, и рождество от Девы Богоприятныя, слышащия сия: Радуйся, Бога невместимаго вместилище; радуйся, честнаго таинства двери. Радуйся, неверных сумнительное слышание; радуйся, верных известная похвало. Радуйся, колесниде пресвятая Сущаго на Херувимех; радуйся, селение преславное Сущаго на Серафимах. Радуйся, противная в тожде собравшая; радуйся, девство и рождество сочетавшая. Радуйся, Еюже разрешися преступление; радуйся, Еюже отверзеся рай. Радуйся, ключу Царствия Христова; радуйся, надежде благ вечных. Радуйся, Невесто Неневестная».

[13] «Всякое естество ангельское удивися великому Твоего вочеловечения делу: неприступнаго бо яко Бога, зряше всем приступнаго Человека, нам убо спребывающа, слышаша же от всех: Аллилуиа».

ностями, на которых они располагаются. Т. Н. Михельсон связывает помещение композиции икоса 8 «Весь бе в нижних» на южном своде, а не в люнете над западным окном с темой Страшного суда, отраженной в западной части собора.[14] Но возможно и другое объяснение.

Если обратиться к различным традициям иллюстраций Акафиста — греческой, южнославянской, русской, то можно обнаружить большое разнообразие в иконографии их композиций, особенно связанных с текстами второй части Акафиста, развивающими тему боговоплощения (начиная с кондака 8).

Во всех рассматриваемых акафистных циклах в иллюстрациях к икосам имеется изображение Богоматери с Христом или без него. Только в композициях на слова икоса 7 и икоса 8 нет изображений Богоматери — персонажа, к которому отнесены славословия икосов.[15] Это хорошо видно на иконах, где иллюстрации к икосам и кондакам располагались раздельно — слева и справа от средника.[16]

В этом отношении композиции Дионисия к икосу 7, кондаку 8 и икосу 8, помещенные в северо-западном углу собора, вызывают особый интерес.

Иконография икоса 7 довольно разнообразна. Так, в сохранившихся трех лицевых Акафистах (болгарском, греческом, сербском) XIV—XV вв. в композиции к икосу 7 изображена Богоматерь с Христом и предстоящие.[17]

В южнобалканских стенописях (Марков монастырь в Сербии, церковь Пантанассы в Мистре, лавра св. Афанасия, Дохиар, Хиландар на Афоне) в центре композиции — Христос, благословляющий обеими руками апостолов.

В русской же традиции (иконопись, стенопись)[18] слева писали аналой с книгой, в центре — Христа, показывающего на нее рукой апостолам, подходящим справа. Дионисий дополняет и несколько изменяет эту композицию: вверху, в центре, он помещает икону Богоматери Одигитрии,[19] внизу слева — Христа, аналой с Евангелием, которое Хрис-

[14] Т. Н. Михельсон. Живописный цикл Ферапонтова монастыря. . ., с. 157.

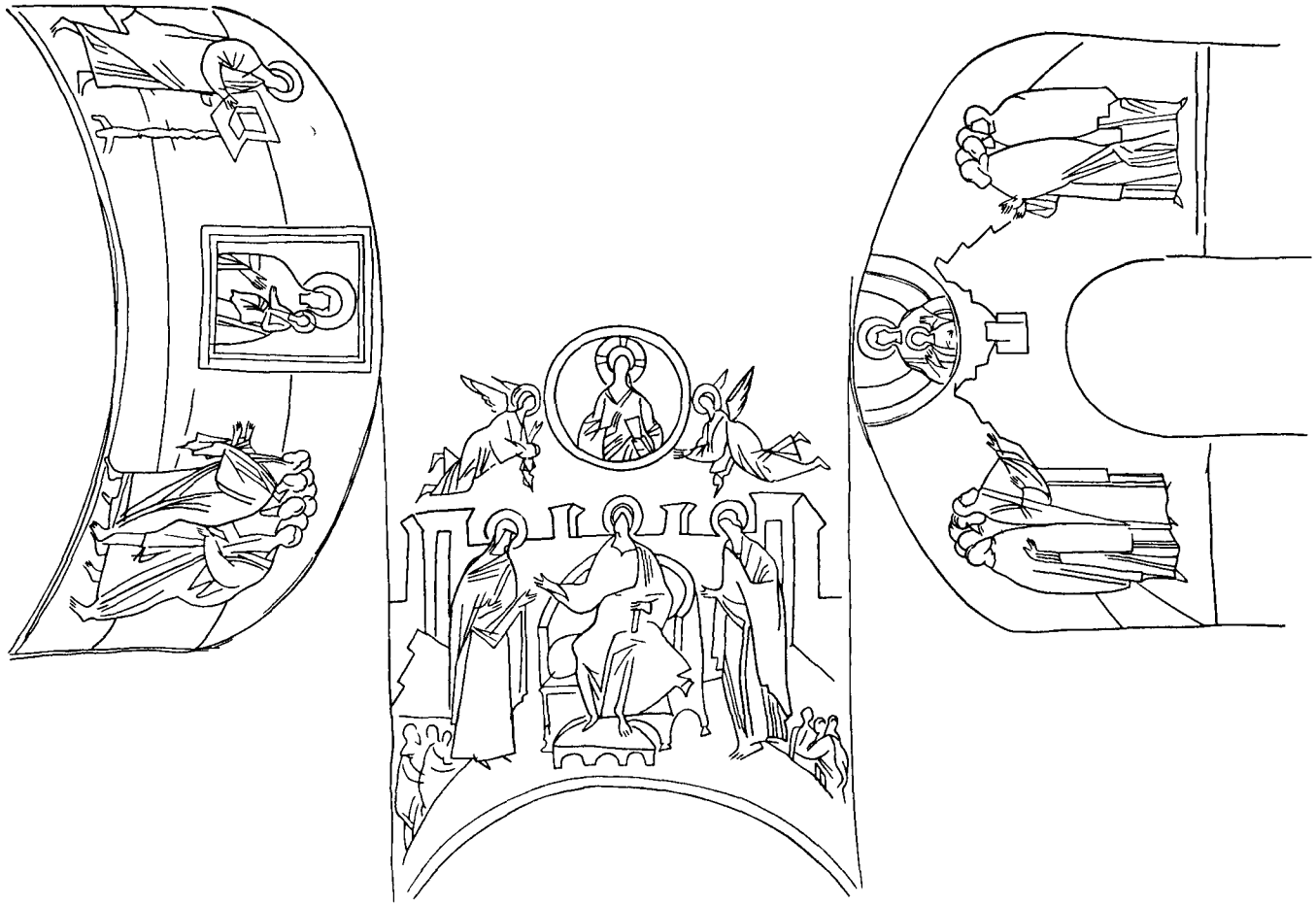
[15] На слова икоса 1 писалось в большинстве случаев «Благовещение», икоса 2 — «Благовещение», икоса 3 — «Встреча Марии и Елизаветы», икоса 4 — «Рождество Христово» или «Поклонение пастырей», икоса 5 — «Поклонение волхвов», икоса 6 — «Бегство в Египет», икоса 9 — «Богоматерь на троне», икоса 10 — «Богоматерь с девами», икоса 11 — «Богоматерь со свечой», икоса 12 — «Богоматерь с младенцем».

[16] Например, «Благовещение» из Ярославского музея и «Похвала» из Кириллова монастыря.

[17] Интересно отметить, что лицевой Акафист К. Истомина 1695 г. в большей части своих миниатюр, в частности и к икосу 7, повторяет иконографию иллюминированных акафистов XIV—XV вв. Здесь в центре помещен Голгофский крест, слева от него — на троне Богоматерь с младенцем, справа — предстоящие. Этой же традиции следует автор иконы «Одигитрия» из церкви Евстафия Плакиды XVII в.

[18] Иконы «Благовещения» из Ярославского музея и «Похвалы» из Кириллова, Смоленский собор. Так же иллюстрирован икос 7 и в сербской иконе «Похвалы» XIV в., возможно представляющей тот извод, на основе которого формировалась русская иконография Акафиста.

[19] Икона не сохранилась. По предположению К. К. Романова, она закрывала тайник с деревянными полками, в котором, видимо, хранились пигменты для поновления росписей (см.: П. П. Покрышкин, К. К. Романов. Древние здания в Ферапонтовом монастыре Новгородской губернии. СПб., 1908, с. 12). Отверстие, «как видно по обработке, закрывалось деревянной дверкой, которая штукатурилась заподлицо с плоскостью арки, и расписывалось. В настоящее время, при открытом отверстии тайника, нарушена композиция фресковой росписи; центральная часть ее, погибшая вместе с дверцей, по-видимому, должна была изображать икону, которой поклоняются предстоящие». О том, что это могла быть только «Одигитрия», свидетельствует то, что это единственный извод икон Богоматери, использованный Дионисием в стенописи собора, причем сконцентрированы они именно в северо-западной части собора: на северной стене — в «Седьмом Вселенском соборе» и композиции кондака 13, на северном своде северо-западного столба — в иллюстрации к кондаку 1. Одной из главных в местном чину иконостаса была также икона «Одигитрии», выполненная самим Дионисием (см.: Н. В. Перцев. О новооткрытом произведении Дионисия.— В кн.: Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилегающих к ней княжеств XIV—XVI вв. М., 1970, с. 155—173).



Размещение композиций в северо-западном углу собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря на темы 7 икоса (предлагаемая реконструкция), 8 кондака и 8 икоса.

тос как бы разворачивает апостолам, изображенным справа от иконы. Тем самым центр композиции художник отводит иконе «Одигитрии» и аналою с Евангелием. Хайретизмы икоса 7 получают конкретное отображение в иконографии.

Как отмечалось выше, композиции кондака 8 и икоса 8 расположены не по кругу. Если следовать движению слева направо, заданному Дионисием в двух предыдущих акафистных кругах, то при чтении кондака 8 придется рассматривать композицию, помещенную на южном склоне свода («Весь бе в нижних», относящуюся к икосу 8), а при чтении икоса 8 — композицию в люнете над окном на западной стене («Странное рождество видевше», относящуюся к кондаку 8). При этом обнаруживается, что словам кондака 8 вполне соответствует иконография икоса 8 с деисусом в центре, «Ветхим деньми» вверху и группами людей в пещерах внизу, а икосу 8 с его славословиями, обращенными к Богоматери, — иконография кондака 8 с Богоматерью и младенцем вверху в небесной сфере, так наглядно отвечающей первым двум возгласам икоса 8: «Радуйся, Бога невместимаго вместилище; радуйся, честнаго таинства двери».

Слова кондака 8 «высокий Бог на земли явися смиренный человек» исследуемые памятники представляют по-разному. В лицевых акафистах и тяготеющей к ним иконе из церкви Евстафия Плакиды мы видим «Рождество Христово», в стенописях Маркова монастыря, Мистры и Афона — Богоматерь с младенцем на троне и предстоящими, в сербской «Похвале», русских иконах и стенописях — вверху Богоматерь «Знамение», внизу предстоящие. Только в Дечанах (Сербия, 1348 г.) представлен Эммануил, сидящий на троне в окружении поклоняющихся. Дионисий (при предлагаемом порядке прочтения композиций) соотносит эти слова с фигурой Христа в деисусе: Христос в пурпурном хитоне и голубом гиматии сидит на троне в окружении Богородицы и Иоанна Предтечи. Как бы подтверждая это соотношение текста и иконографии в композиции к кондаку 9 на слова «неприступнаго бо яко Бога, зряше всем приступнаго Человека», Дионисий пишет Христа не в золотых одеждах, как в сербской иконе и памятниках XVI в.,[20] а в пурпурном хитоне и голубом гиматии.

Иконография икоса 8 «Весь бе в нижних» довольно однообразна: Христос на троне (греческий и сербский акафисты, «Одигитрия» из церкви Евставия Плакиды); Христос в центре, над ним в полусфере Саваоф (болгарский акафист); Спас—Эммануил, над ним в полусфере Христос (Марков монастырь, афонские стенописи); деисус с Христом в полусфере вверху (кирилловская «Похвала») или Саваофом (сербская «Похвала», «Благовещение», Смоленский собор). Только в Мистре в церкви Пантанассы в композиции икоса 8 изображена Богоматерь с Христом на троне в окружении предстоящих — нечто подобное предложенному Дионисием прочтению.

Найти иконографический прототип композиций Акафиста у Дионисия очень трудно, имея в виду слишком малое количество памятников, дошедших до нас, и большое разнообразие их иконографических изводов. Несомненно одно, что росписи собора Рождества Богородицы на тему Акафиста — единственный пример попытки художника-иллюстратора Акафиста соотнести его текст с иконографией, тем более что она, видимо, сформировалась к рубежу XV—XVI вв. на русской почве.

Именно при таком прочтении композиций северо-западного угла, т. е. слева направо, когда при рассматривании композиции на слова икоса 8 (южный склон свода) следует читать кондак 8, а читая икос 8, рассматривать композицию кондака 8 с изображением Богоматери «Знамение»,

---

[20] В сербской и кирилловской иконах «Похвалы», в ярославском «Благовещении», в стенописи Смоленского собора в композиции на слова кондака 9 в центре в мандорле на троне представлен или Христос, или Эммануил в золотых одеждах в окружении ангелов.

вся иконография Акафиста приобретает соотнесенность с его текстом. В иллюстрациях Дионисия всем икосам Акафиста с их разнообразными хайретизмами-уподоблениями Богоматери соответствуют композиции, где обязательно присутствует ее изображение. Добивается этого Дионисий без нарушения общепринятой иконографии: каждая композиция имеет надпись — начальные слова кондака или икоса. Многие из них сохранились, в частности, надпись на композиции к икосу 8 — «Весь бе в нижних и вышних».

Предложенное объяснение не претендует на полноту. Возможно, что художник, нарушая порядок расположения композиций Акафиста в северо-западном углу собора, хотел остановить внимание на словах кондака 8 и икоса 8, где в Акафисте появляется одна из самых важных тем христианства — тема боговоплощения.

Л. М. ЕВСЕЕВА

Московские житийные иконы Георгия Великомученика и их литературные источники

Почитание Георгия Великомученика было широко распространено в Древней Руси, однако изобразительные циклы его жития в древнерусском искусстве до XVI в. редки и не связаны между собой общей традицией.[1] В конце XV—первой трети XVI в. московскими мастерами были написаны четыре житийные иконы св. Георгия, содержащие близкую иконографическую программу.

Самая ранняя из них происходит из московской посадской церкви св. Георгия «за Неглиною»[2] и была, видимо, заказана после пожара церкви 1493 г. в связи с утратой первоначального храмового образа.[3] Стиль иконы указывает на время ее создания около 1500 г. Фигуры в среднике и клеймах чуть вытянутые, торсы тонкие, ступни и ладони маленькие — пропорции, типичные еще для искусства XV в. В пределах XVI в. изображались фигуры более крупных пропорций, их разворот на плоскости, обильная драпировка фигур обычно зрительно заметно расширяли торсы. Лики написаны в манере, идущей от иконописи развитого XV в.: розоватая охра положена на светло-оливковый санкирь, красочные слои тонки и прозрачны. Колорит иконы сочетает голубой, розовый и лиловый цвета, оттененные киноварью и зеленью. Подобные цветовые сочетания, особенно голубого и лилового, скорее характерны для московской миниатюры конца XV—начала XVI в.[4]

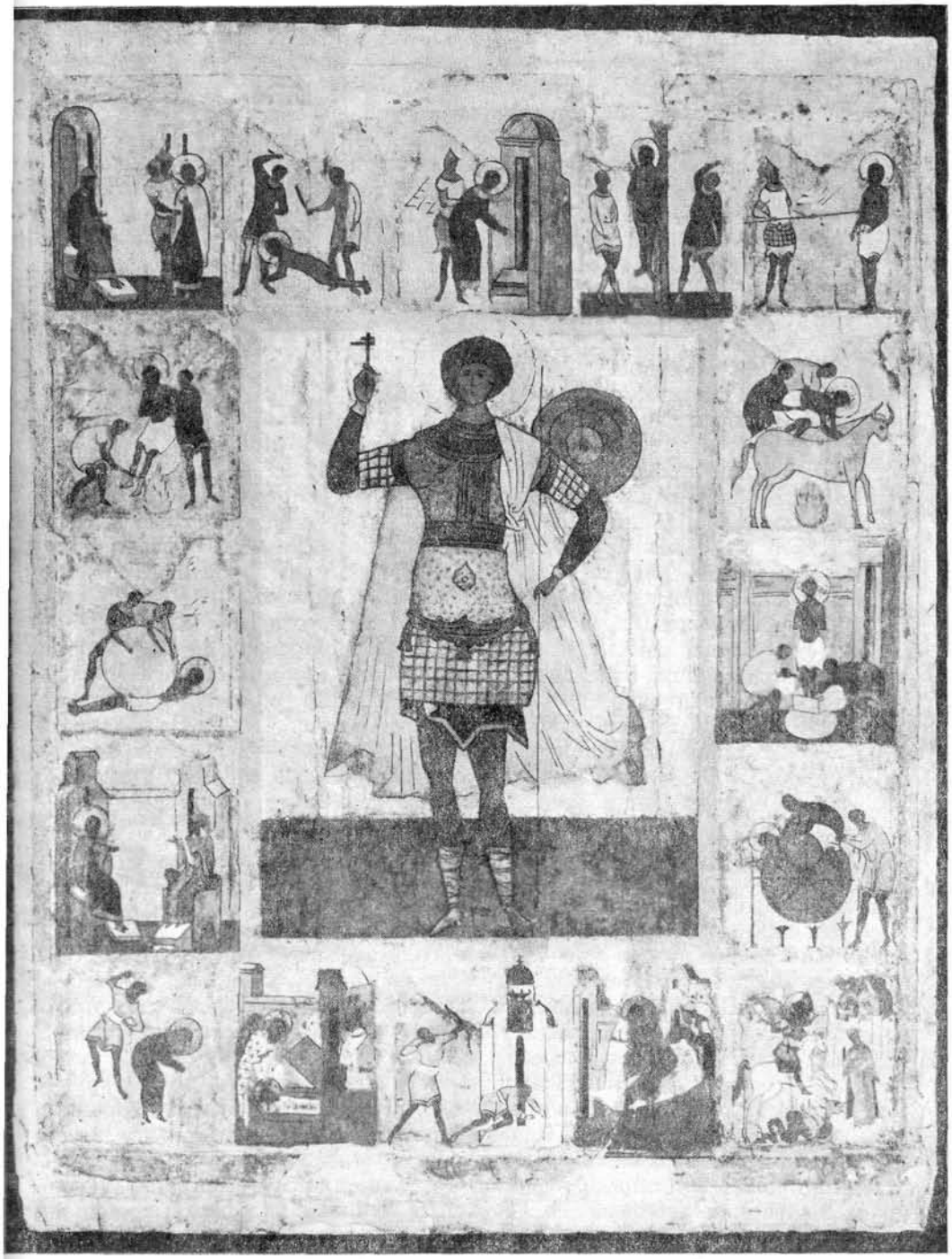
---

[1] Это четыре фресковые композиции в Софии Киевской XI в. (см.: Д. Айналов, Е. Редин. Киево-Софийский собор. СПб., 1889, с. 87, 88. Атлас, л. 40, рис. 9, 10, л. 41, рис. 11), фреска с Чудом св. Георгия о змие и двумя несохранившимися сценами жития Георгия в Старой Ладоге XII в. (см.: В. Н. Лазарев. Фрески Старой Ладоги. М., 1960, с. 32, рис. 5), житийная икона св. Георгия первой половины XIV в. в Государственном Русском музее (см.: Э. С. Смирнова. Живопись Великого Новгорода. М., 1976, с. 188—195).

[2] Собрание Музея им. Андрея Рублева, КП 152, размер 118×88 см. Икона находится в процессе реставрации, реставратор И. Е. Брягина. Место происхождения иконы-пришедшей в музей без каких-либо данных об этом, установила сотрудница музея В. А. Меняйло по публикациям А. Н. Скворцова (А. Н. Скворцов. Храм св. Великомученика Георгия Победоносца на Красной Горке. — В кн.: Московская Церковная Старина, т. 1. М., 1904, с. 12, 13, ил. без н.) и Я. Копьёва (Я. Копьёв. Летопись церкви Святого Великомученика и Победоносца Георгия, что на Красной Горке, в Никитском сороке столичного града Москвы. М., 1887, с. 27). Опубликованная икона совпадает с памятником музея по размерам и композициям.

[3] «. . .и кину огнь за Неглину к каменной церкви к Егорию святому. . . и выгоре посад за Неглиною» (ПСРЛ, т. XXVIII, М.—Л., 1963, с. 324). Исследование Я. Копьёва (указ. соч., с. 11) доказывает, что другой каменной церкви св. Георгия в XV в. в районе Неглиной не было. Церковь также горела и перестраивалась в XVII в., затем в XVIII в. (Я. Копьёв. Летопись. . ., с. 129). Церковь находилась напротив Кремля, между улицами Тверской и Никитской. Место ее в настоящее время занимает здание, построенное архитектором И. Жолтовским в 1934 г.

[4] Миниатюра Псалтыри (ГБЛ, Тр. 315), миниатюра Евангелия (ГБЛ, МДА 2). См.: O. Popova. Les miniatures russes du XI-e au XV-e siecle. Léningrade, 1975, fig. 82, 86.



«Георгий Великомученик в житии», икона московской посадской церкви св. Георгия. Около 1500 г., разм. 118×88 см (Музей им. Андрея Рублева, КП № 152).

Необычен для иконописи употребленный на нашей иконе прием разделки одежд тонкой черной линией, как бы повторяющий широко принятую в миниатюре разделку форм пером. Этот характерный прием, как и близость колорита нашей иконы миниатюрам рукописей, делают возможным предположение, что икону писал мастер-миниатюрист. Косвенным доказательством правильности нашего предположения является изображение Георгия в среднике иконы. Фигура святого, несколько хрупкая по формам, сложная по силуэту, лишена монументальности, необходимой для заполнения средника большой житийной иконы. Наше предположение тем более вероятно, что выбор художника среди миниатюристов при заказе иконы мог быть сознательным, так как будущему мастеру предстояло при работе над столь малоизвестной иконографией, как житие Георгия, непосредственно обратиться к литературному тексту. Именно художники-миниатюристы были известны в древности как наиболее творческие создатели новой иконографии. Этот не известный нам мастер и создал новый иконографический канон.

Две другие житийные иконы св. Георгия, иконографически тождественные, исполнены для Успенского собора[5] и для Пятницкого монастыря[6] города Дмитрова, который украшался в первой трети XVI в. лучшими московскими живописцами. Иконы были исследованы Г. В. Поповым, который определяет время создания образа Успенского собора началом XVI в., памятника Пятницкого монастыря — первой третью XVI в., называя авторами обоих произведений мастеров Москвы.[7] Принимая полностью атрибуцию монастырской иконы, мы считаем возможным внести уточнение в датировку памятника Успенского собора. Изображение Георгия в среднике иконы повторяет образ этого святого на столпе Благовещенского собора Московского Кремля,[8] исполненный Феодосием в 1508 г. Близки типы лиц, прямоличная поза, драпировка плаща, жесты рук, причем правая рука святого, держащая копье, обнажена до локтя, что является редким мотивом в иконографии Георгия. Изображения стоящего в рост Георгия довольно разнообразны, даже среди московских памятников XV—XVI вв. такое точное повторение — случай единственный и является, на наш взгляд, доказательством того, что икона Успенского собора г. Дмитрова написана после 1508 г. Стиль иконы не противоречит этому выводу. Некоторая манерность поз персонажей на иконе, дробность складок одеяний, измельченность лещадок гор находят себе аналогии именно в живописи Феодосия.

Четвертая из исследуемых нами икон,[9] обнаруженная и раскрытая в самое последнее время, тождественная с дмитровскими иконами по составу клейм, несколько отличается от них расположением сюжетов в боковых рядах. По стилю живописи она близка иконе из Успенского собора г. Дмитрова, так что можно говорить об их исполнении в одной московской мастерской. Повторяются из клейма в клеймо тончайшие нюансы поз и жестов персонажей, рисунок горок, мельчайшие детали архитектуры. В колорите обоих памятников господствует холодный мерцающий голубовато-зеленый тон. Однако икона из с. Баренцево более насыщена по цвету, контрастные сочетания розового и киноварно-с голубовато-зеленым тоном в ней определяющи. В среднике иконы — монументальное по своим формам изображение Георгия в сложной позе, со склоненной

---

[5] Музей им. Андрея Рублева, КП 824, размер 134×104 см. Реставратор В. П. Брягин.

[6] Музей им. Андрея Рублева, КП 828, размер 129×100 см. Реставратор А. В. Кириков.

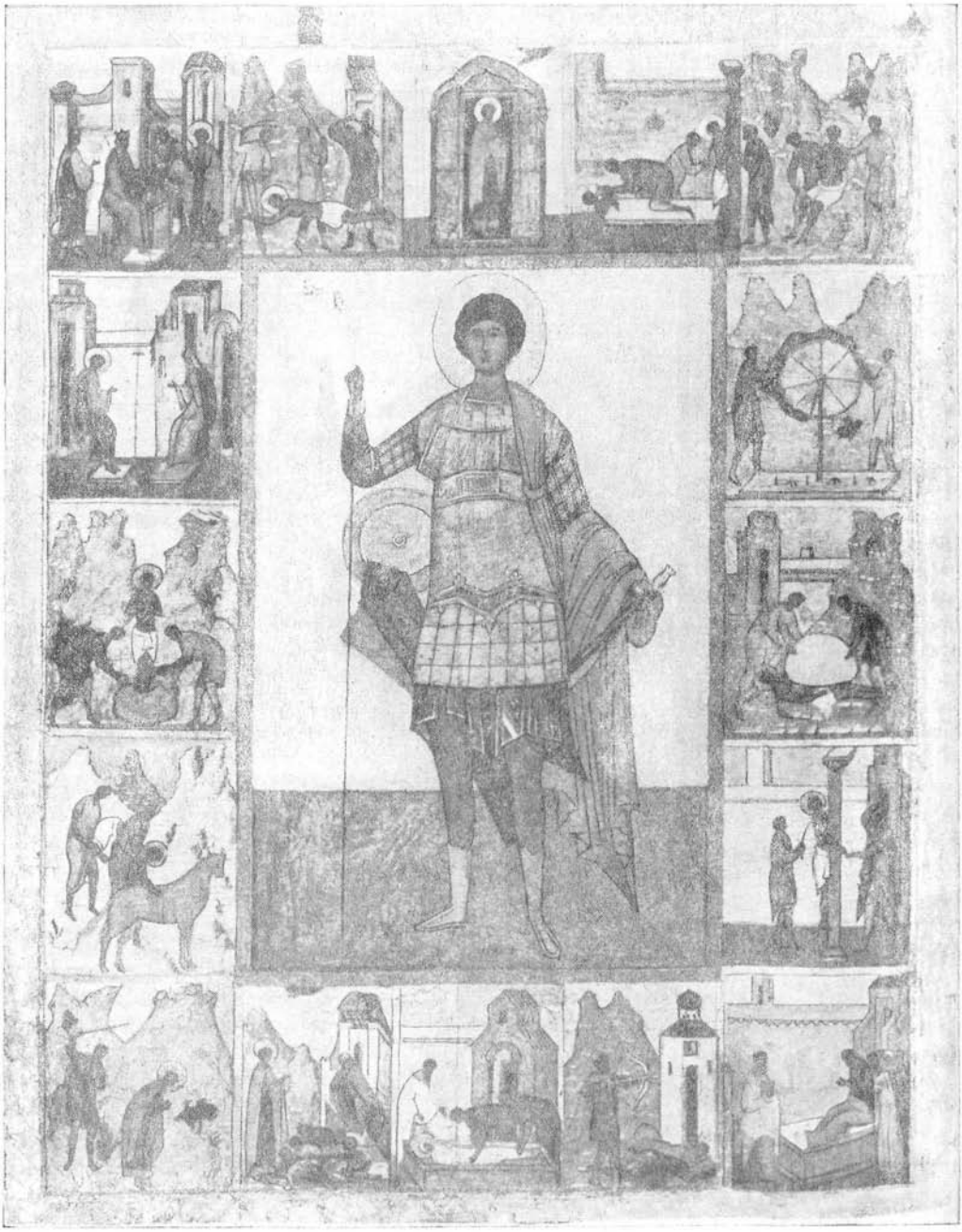
[7] Г. В. Попов. Художественная жизнь Дмитрова в XV—XVI вв. М., 1973, с. 101—107.

[8] Н. Е. Мнёва. Искусство Московской Руси. М., 1965, пл. 19.

[9] Музей им. Андрея Рублева, размер 138×110 см. КП3482. Происходит из села Баренцево Любимского района Ярославской области.



«Георгий Великомученик в житии», икона Успенского собора г. Дмитрова. Начало XVI в., разм. 134×104 см (Музей им. Андрея Рублева, КП № 824).



«Георгий Великомученик в житии», икона Пятницкого монастыря г. Дмитрова. Первая треть XVI в., разм. 129×100 см. (Музей им. Андрея Рублева, КП № 828).

головой, явно навеянное изображением святого воина на столпе Рождественского собора Ферапонтова монастыря, расписанного Дионисием в 1502—1503 гг.[10] Эти особенности живописи иконы еще не могут служить доказательством более раннего ее происхождения по сравнению с образом дмитровского Успенского собора, они только характеризуют оригинальность ее стиля. Но такой вывод позволяют сделать некоторые характерные совпадения композиции и деталей при сравнении иконы из с. Баренцево с иконой из московской Георгиевской церкви. Так, сюжеты «Беседа Георгия с царицей Александрой» и «Мучение на колесе», одни из самых значимых сюжетов цикла, как будет показано ниже, расположены в обоих памятниках на одних и тех же местах, во вторых снизу клеймах боковых рядов. Колесо в сцене «Мучение на колесе» в обоих памятниках изображается как диск, отличающийся по цвету от горок, в то время как на дмитровских иконах это колесо-обод, сквозь спицы которого видны горки. В сцене «Исповедание Георгием веры» нет стоящей и спорящей фигуры патриция, в то время как она есть, и очень эффектная, на дмитровских иконах. Этот перечень можно дополнить более мелкими совпадениями.

Рассмотрим состав клейм на исследуемых нами житийных иконах. На иконе из Георгиевской церкви древние надписи не сохранились. Расположение клейм следующее. Верхний ряд: 1. Исповедание веры Георгием перед консулом Магнентием,[11] 2. Мучение воловьими жилами, 3. Приведение в темницу, 4. Бичевание у столпа, 5. Прободение тела мученика копьем. Боковые клейма (слева направо, минуя средник): 6. Мучение железными раскаленными сапогами, 7. Мучение в разожженном воле, 8. Мучение тяжелым камнем, 9. Мучение в котле с расплавленным оловом, 10. Беседа Георгия с царицей Александрой, 11. Мучение на колесе. Нижний ряд клейм: 12. Усекновение главы св. Георгия, 13. Погребение св. Георгия, 14. Срацин стреляет из лука в образ св. Георгия и падает, пораженный собственной стрелой, 15. Исцеление срацина, раскаявшегося перед образом св. Георгия, 16. Чудо св. Георгия о змие.

На дмитровских иконах состав клейм несколько иной. Приводим названия сюжетов согласно древним надписям, сохранившимся на иконе Успенского собора. Верхний ряд клейм: 1. «Святый Георгий пред царем исповедует бога христиан» (Исповедание веры перед императором Диоклетианом и консулом Магнентием), 2. «И повеле царь Диоклетиан святого Георгия бити», 3. «Мучение темницею» (Моление Георгия в темнице), 4. «Святого Георгия напои смертельным ядом и драша когтьми» (Одновременное мучение ядом и доской и мучение железными скребницами), 5.«. . .Георгия в ражжониа сапоги» (Мучение раскаленными железными сапогами). Боковые клейма (слева направо, минуя средник): 6. «Святой Георгий оувери царицу Александру» (Беседа Георгия с царицей Александрой), 7. «Святаго Георгия на колеси мучиша», 8. «Святаго Георгия заливают оловом», 9. «На святаго Георгия камень возложиша», 10. «Святаго Георгия в ражжены вол положиша», 11. «Святаго Георгия без милости муч[иша]» (Бичевание у столпа). Нижний ряд клейм: 12. «Святой Георгия [м]ечом [скон]часи» (Усекновение главы), 13. «Святой Георгий [помо]лися. . .огнь с[не]бесе» (Явление Георгия после смерти императору и придворным и наказание их небесным огнем), 14. «Пог[ребе]ние Святого Георгия», 15. «Образ Георгия срацинпм. . .» (Срацин стреляет из лука в образ Георгия и падает, пораженный собственной стрелой), 16. «. . .постели и посем кр[е]стися» (Исцеление раскаявшегося срацина перед образом Георгия).

[10] И. Е. Данилова. Фрески Ферапонтова монастыря. М., 1970, ил. 130, 131.

[11] Сидящая фигура, которой предстоит Георгий, изображена не в короне, а в шапке. Согласно каноническому житию, император Диоклетиан доверил консулу Магнентию вести беседу с христианином.

Два близких иконографических извода наших икон имеют расхождение в двух клеймах: икона из Георгиевской церкви включает «Прободение тела мученика копьем» и «Чудо Георгия о змие», дмитровские памятники и икона из с. Баренцево показывают «Мучение доской и ядом. Мучение железными скребницами» (одно клеймо), «Явление Георгия императору и придворным». Несколько иным, как мы указали, будет и расположение клейм.

Характерной особенностью наших икон является полное отсутствие изображений прижизненных чудес св. Георгия, которые обильно включены наряду с мучениями и иногда в том же количестве сюжетов в житийные циклы Георгия на Балканах и в Грузии, созданные на протяжении XI—XVI вв.[12] На Балканах количество этих циклов заметно возрастает в XIV—XVI вв., и появление московских житийных икон св. Георгия безусловно связано с общим возросшим интересом восточно-христианского искусства к мученическим сюжетам. Первым отзвуком этого общего процесса на Руси явилась новгородская икона св. Георгия с житием первой половины XIV в., которая также включила один сюжет прижизненного чуда святого.

Второй особенностью рассматриваемых икон Георгия необходимо признать, опираясь на исследование И. Мысливца и работы современных ученых, уникальность таких сюжетов в составе изобразительных житийных циклов Георгия, как «Мучение железными сапогами», «Мучение в железном быке», «Явление Георгия императору и придворным после смерти», два чуда о срацине. Одновременное мучение доской и ядом также можно причислить к оригинальным композициям.[13] Иконографический вариант «Беседы Георгия с царицей Александрой», когда, как на наших иконах, они сидят на седалищах друг против друга, также не имеет аналогий в предшествующих памятниках.[14] Таким образом, семь композиций на московских житийных иконах Георгия первой трети XVI в. самостоятельны и могут считаться созданием авторов икон. Можно говорить о создании нового иконографического канона жития св. Георгия, который довольно активно используют московские художники XVI в. Известны две московские иконы второй четверти века,[15] одна икона середины века,[16] где в житийном цикле Георгия использованы в разном количестве композиции из семи указанных. Что касается полного отсутствия прижизнен-

---

[12] Указание памятников и библиографию см.: Э. С. Смирнова. Живопись Великого Новгорода, с. 189, 190. — Особо выделяем исследования И. Мысливца (J. Myšlivec. Sváty Juři ve východokřesťánskem umění. — Byzantinoslavica, V, Praha, 1933—1934, p. 330—356) с подробным разбором изобразительных циклов жития Георгия в балканских, румынских и русских памятниках и Е. Л. Приваловой (Е. Л. Привалова. Художественное решение двух композиций чудес св. Георгия в грузинских росписях позднего средневековья. — Вестник отделения общественных наук АН Грузинской ССР, Тбилиси, 1963, с. 181—221) по иконографии жития Георгия в грузинском искусстве.

[13] «Мучение доской» есть во фресках Старо-Нагоричино 1318—1321 гг. (см.: J. Myšlivec. Sváty Juři, p. 330), «Мучение ядом», когда Георгий принимает его насильственно, лежа, имеется во фресках болгарского монастыря Кремиковцы, расписанного после 1492 г. (см.: A. Grabar. La peinture religieuse en Bulgarie. Paris, 1928, album, LVI). В исследуемых иконах мучения доской и ядом совершаются одновременно.

[14] Сюжет этот имеется во фресках монастыря Кремиковцы, но там Георгий сидит внутри темницы, а царица — вне ее (см.: A. Grabar. La peinture religieuse en Bulgarie, album, LVI).

[15] Икона св. Георгия с восемнадцатью клеймами жития и Чудом Георгия о змие в среднике из собрания старообрядческой церкви при Рогожском кладбище в Москве (см.: Древние иконы старообрядческого кафедрального собора при Рогожском кладбище в Москве. М., 1956, с. 55), двадцать четыре клейма одной иконы с житием Георгия, существующие в настоящее время как отдельные спилки в Государственном Русском музее (см.: П. Муратов. Русская живопись до середины XVII века. — В кн.: История русского искусства, VI. Под ред. И. Грабаря. М., б. г., ил. на с. 50, 256; М. В. Алпатов. Древнерусская иконопись. М., 1974, ил. 172).

[16] Частное собрание в Москве. В среднике Чудо Георгия о змие, восемнадцать клейм.

ных чудес святого в цикле жития на исследуемых иконах, то эта особенность сохранилась только в памятнике из собрания старообрядческой общины.

Основой новой московской иконографии явились греческие житийные иконы св. Георгия XIII—XV вв.,[17] в среднике имеющие изображение святого в рост в воинских одеждах. Клейма вокруг средника располагаются в определенном порядке: в верхнем ряду — «Исповедание веры Георгием перед императором Диоклетианом», в нижнем — казнь мученика и его погребение; количество сюжетов мучений и чудес святого при этом варьируется. Характерна для данных греческих икон лаконичная композиция клейм, сцены мучений как правило трехфигурные. Все эти особенности, с небольшими смещениями акцентов, используют московские живописцы.

Сюжеты новых композиций, введенные в изобразительный цикл жития св. Георгия московскими художниками, принадлежат разным литературным текстам. «Мучение раскаленными железными сапогами» соответствует сюжету развитого канонического жития Георгия, известного на Руси с XV в.[18] Посмертное чудо Георгия о сарацине, изображенное в двух клеймах, дополняло краткий текст жития Георгия в русских прологах уже с XIII в.[19] «Беседа с царицей Александрой» (когда она происходит в палатах, как на наших иконах), «Мучение в железном быке», «Явление Георгия императору и придворным» являются сюжетами апокрифа, известного на Руси с начала XVI в.[20] в варианте, отличающемся полным отсутствием описаний прижизненных чудес святого. Апокриф этого толка еще более решительно, чем каноническое житие, смягчает, по мысли А. И. Кирпичникова,[21] древний апокриф, удаляет из него все, что не внушало доверия читателям и вызывало запрещение Номоканона. Эта версия апокрифа известна только в славянских странах, хотя исследователи видят здесь греческую основу.[22] Полное отсутствие изображений прижизненных чудес св. Георгия является и характерной особенностью состава клейм на исследуемых нами иконах. Таким образом, можно сделать вывод о том, что при написании икон Георгия в житии мастера в первую очередь обращались к этому особому типу апокрифа. Отметим еще один сюжет наших икон, иконографически традиционный, также восходящий к апокрифу, — «Мучение в расплавленном олове».

Однако большинство сюжетов исследуемых икон — девять из шестнадцати на каждой иконе — принадлежат каноническому житию. Началом изобразительного цикла на иконах является клеймо «Исповедание веры Георгием перед императором Диоклетианом», зрительный ряд иконы начинается изображением императора (или его консула, как на иконе из Георгиевской церкви), что прямо соответствует началу канонического жития — «Диоклетиан, римский самодержец. . .». Строгость повествования канонического жития, его торжественный настрой стали во многом определяющими при составлении композиций наших икон.

---

[17] Резная каменная икона в киевском Музее украинского искусства (В. Г. Пуцко. Мариупольский рельеф св. Георгия. — Зборник радова Византолошког института, XIII, Београд, 1971, с. 313—331), живописная икона с резным изображением в среднике XIII в. в афинском Византийском музее (К. Вейцман, М. Хадзидакис, К. Миятев, С. Радойчич. Иконы на Балканах. София—Белград, 1967, табл. 49), две живописные иконы XIII и XV вв. в монастыре св. Екатерины на Синае (G. et M. Sotiriou. Icones du mont Sinaï, I. Athènes, 1956, fig. 167, 169; II. Athènes, 1958, p. 149—151, 154—155), живописная икона XV в. из Убиси в Государственном Музее искусств Грузинской ССР (Е. Л. Прибалова. Художественное решение. . ., с. 205, примеч. 83).

[18] А. И. Кирпичников. Св. Георгий и Егорий Храбрый. Исследование литературной истории христианской легенды. СПб., 1879, с. 7.

[19] Там же, с. 5, примеч. 3.

[20] Там же, с. 34.

[21] См.: там же.

[22] Там же. См. также: А. Н. Веселовский. Разыскания в области русских духовных стихов. Св. Георгий в легенде, песне и обряде. — СОРЯС, т. XXI, 1880, № 2, с. 36, 46.

Обращение к разным вариантам жития, каноническому и апокрифу, можно считать распространенным явлением при составлении изобразительных циклов жития Георгия. «Художники выбирали из текстов разные мотивы и образовывали свободные циклы. Этот выбор определялся вкусом, уровнем мастеров, а также средой», — вот вывод И. Мысливца,[23] рассмотревшего балканские, румынские и русские изобразительные циклы жития св. Георгия. И. Мысливец также констатирует, что ни один из известных ему циклов жития Георгия не соблюдает последовательности развития сюжета.[24] Наиболее точный в этом плане цикл составляют фрески Старо-Нагоричино 1318—1320-х гг. но и этот цикл обнаруживает перестановки сюжетов и вставки из апокрифа. Все это приводит исследователя к выводу об особой творческой свободе художника в компановке изобразительных циклов жития Георгия.[25]

Этот интересный вывод вполне согласуется с общим отношением средневекового искусства к временной последовательности событий, к сюжетному развитию иллюстрируемых литературных произведений, которые вовсе не являются главным организатором изобразительных циклов. Тому пример монументальная живопись, где постоянно нарушается последовательность земной жизни Христа и Богоматери, расположение композиций подчиняется ходу литургического года. При иллюстрировании Псалтыри художник оперирует отдельными сюжетами Библии и последующей истории христианства. Средневековье устами Григория Нисского признает право автора-творца разрывать сюжетное время повествования. Так, объясняя, почему порядок псалмов не согласен с последовательностью истории, Григорий Нисский пишет: «. . . нет до сего дела тому, кто образует ими сердца наши, но только бы от каждого псалма было какое-либо содействие к нашему благу; сие одно имеет в виду и последовательность в деле спасения. . . порядок псалмов строен, потому что Духу желательно научить нас не простой истории, но души наши образовать добродетелью по Богу, как требует сего последовательное уразумение написанного в псалмах, а не как сие нужно в исторической последовательности».[26]

В общей композиции икон с клеймами сюжетная последовательность также не является единственным принципом. Ряды клейм иконы может организовать самостоятельный замысел автора, как убедительно доказала К. Г. Тихомирова [27] в своем исследовании храмовой иконы Архангельского собора Московского Кремля, написанной современником Андрея Рублева. Икону Архангела Михаила с клеймами деяний можно считать в московском искусстве предшественницей житийных икон св. Георгия в плане самостоятельной творческой организации клейм.

Непоследовательность развития сюжета является основным свойством исследуемых икон. Клейма связываются в ряды, в симметрично расположенные пары на основе смысловых соотношений. Источником идей и мыслей, организующих изобразительный цикл жития в единое целое, является целый круг литературных произведений, разнообразных по жанру.

Рассмотрим расположение клейм на древнейшей из исследуемых нами икон, написанной для Георгиевской церкви московского посада. Угловые клейма, опорные в общей композиции иконы, представляют основные временные моменты жития Георгия согласно порядку сюжетного разви-

---

[23] J. M y š l i v e č. Sváty Juří, p. 356.
[24] Ibid., p. 355.
[25] Ibid.
[26] Г р и г о р и й Н и с с к и й. Толкования к надписанию псалмов. — В кн.: Творения св. отцев в русском переводе, издаваемые при МДА, т. 38, ч. III. М., 1861, с. 120—121.
[27] К. Г. Т и х о м и р о в а. Героическое сказание в древнерусской живописи. — В кн.: Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилегающих к ней княжеств. XIV—XVI вв. М., 1970, с. 7—28.

тия: исповедание Георгием веры перед консулом (1 кл.), мучение (5 кл.), казнь (12 кл.), посмертное чудо (16 кл.). Временна́я последовательность событий (но не сюжетная последовательность литературного жития) сохраняется в порядке следования клейм верхнего и нижнего рядов, однако она не является главным организующим принципом в расположении клейм внутри ряда. Среднее, центральное, клеймо ряда занимает сюжет Ведения Георгия в темницу. В симметрично расположенных клеймах, 2-м и 4-м, дважды повторено избиение Георгия. Сюжет Прободения копьем тела мученика замыкает ряд, начатый сценой предстояния святого консулу. В последнем клейме ряда обращает на себя внимание такая деталь, весьма подчеркнутая художником, как прободение воином верхней части тела мученика, возможно, ребра, но никак не прободение чрева, на что указывает текст жития и что мы обычно видим в изображении этой сцены.[28] Перед нами явно проводится изобразительная параллель Страстям Христовым, их литературным и иконографическим вариантам. Предстояние перед консулом Диоклетиана уподоблено «Суду Пилата», избиение Георгия соответствует как краткому тексту Евангелия от Иоанна («Тогда Пилат взял Иисуса и велел бить его», Иоанн, 19, 1), так и иконографии «Бичевание Христа», известной русскому искусству с конца XV в.[29] Прободение воином ребра Георгия является прямым соответствием прободению воином ребра Иисуса во время крестной казни — подробность, широко известная и по тексту Евангелия и по иконографии «Распятия».

Непосредственным источником подобной параллели был текст Службы св. Георгия. Постоянный образ канонов Георгию — это уподобление его мученического подвига христовой жертве. «Взял еси на рамо крест, и сораспялся миру, и последовал еси стопам создавшего от небытия вся» (канон Иосифа Канонотворца по рукописи XV в. из Троице-Сергиева монастыря. ГБЛ, Ф-304). «Достойно има пожи еси Георгий, крест бо христов на рамо взет, от дьявольской мести оледеневшую землю доброуслал еси. . .» (Служба св. Георгию по рукописи XV в. ГБЛ, Ф-299).

Текст жития Георгия также давал материал для подобного параллелизма, так как само житие Георгия имеет особые соответствия евангельскому тексту. А. И. Кирпичников указывает отдельные примеры: так, царица Александра предания явилась в подражание евангельской жене Пилата, признавшей в Иисусе праведника.[30]

Существует и более глубокая основа для уподобления изображений Георгиевых мучений страстному циклу: это само понимание мученичества в христианстве. Подвиг мученика считался наибольшим приближением к христову подобию. Первые христианские храмы имели под престолами захоронение тел мучеников. В развитом христианстве это особое значение и назначение мученического подвига выражалось в изображении мучений святых, в том числе и Георгиевых мучений, во фресках алтарей (София Охридская, XI в.[31]), на предалтарных преградах (собор в Торчелло, XII в.[32]), на предалтарных крестах (грузинские чеканные кресты: XI в. в Музее г. Местиа, XV в. в Государственном Музее искусств Грузинской ССР).[33]

---

[28] J. Myšlivec. Sváty Juří, p. 330.

[29] В. Н. Лазарев. Страницы истории новгородской живописи. Двусторонние таблетки из собора св. Софии в Новгороде. М., 1977, табл. XIV.

[30] А. И. Кирпичников. Св. Георгий и Егорий Храбрый, с. 43.

[31] V. R. Petcović. La peinture du Moyen Age. Second partie. Musee d'histoire de l'art. — Monuments serbes, VII, Beograd, 1934, tabl.

[32] Изображено мучение св. Георгия на колесе. Публикация не известна, фотоархив автора.

[33] Г. Н. Чубинашвили. Один из памятников первостепенного значения грузинской чеканки в Сванетии. — Ars Georgica, № 3, Тбилиси, 1950, с. 95—118, табл. 33—38; Ш. Амиранашвили. История грузинского искусства. М., 1963, табл. 181—183.

В XIII—XIV вв. развитие страстно́го цикла в византийском искусстве, возможно, было причиной возникновения относительного множества изобразительных циклов жития св. Георгия. Именно в это время мы встречаем в живописи прямое сопоставление жития св. Георгия и страстно́го цикла: во фресках Старо-Нагоричино двадцать сцен Георгиева жития помещены под двадцатью композициями страстно́го цикла с такими буквальными параллелями, как изображение «Усечения главы св. Георгия» под «Распятием».[34] Таким образом, авторы московских житийных икон имели предшественников в разработке темы мучений как параллели страстно́му ряду.

Отдельные сцены страстно́го ряда оказали особое влияние на сцены жития Георгия. Мы имеем в виду композицию «Суд Пилата», решительно воздействующую на изображение сцены «Исповедание веры Георгием». Как прослеживает С. Радойчич в своем исследовании иконографии «Суд Пилата», Понтий Пилат почитался в восточнохристианской традиции праведником, о чем свидетельствуют древние апокрифы и песнопения Ефрема Сирина, известные и славянской церковной практике.[35] В живописи XIV в. Понтий Пилат изображался как справедливый судия, благообразный ликом, таким он пришел и в русскую иконопись.[36] Именно этот образ Пилата-праведника послужил образцом для изображения Диоклетиана, как и его консула, на фресках Старо-Нагоричино и на наших иконах, что шло вразрез с текстами жития св. Георгия, где Диоклетиан назван сыном дьявола.[37] Исходя из образа Пилата-праведника, С. Радойчич делает далеко идущие выводы относительно всей сцены «Суд Пилата», которые нам кажется возможным распространить и на клеймо «Исповедание веры Георгием» московских житийных икон: «Это есть священная сцена, в которой все присутствующие — и добрые, и злые — красивы. Но это не есть, как всегда в византийском искусстве, красота формальная, внешняя, она есть свидетельство истины, откровения».[38] Последнее положение, как указывает С. Радойчич, есть уже перевод греческого текста, строк «Церковной истории» Сократа.

Изображение мучений на наших житийных иконах решено в том же ключе, что и сцена «Исповедание веры Георгием», здесь та же тема красоты как свидетельства истины. Мучения не нарушают телесного совершенства святого, палачи, как и Диоклетиан, наделены красивыми лицами, их позы и жесты торжественны, они скорее склонены перед Георгием, чем реально его истязают. Трехфигурная композиция, избранная художником, наиболее выразительно передает впечатление идеальной гармонии изображенного мира, его иератичной торжественности. Сцены мучений предельно удалены от реальности, претворены как бы в саму формулу красоты.

Интересно, что подобное условное изображение сцен мучений на русских иконах XVI в. соответствует тому мистическому представлению о мученичестве, которое жило среди современников мучеников. В раннехристианских текстах, согласно исследованию А. Грабаря, мы не найдем проклятия палачу, наоборот, назначение его велико, ибо через него достигается величие мученика. И специальные церковные послания осуждают не палачей, а фанатичные толпы людей, осаждающих палачей и

---

[34] Н. О к у н ь е в. Граћа за истор у српске уметности, I. Црква св. Ђорђа в Старом Нагоричину. — Гласник Скопског научног друштва, V, Скопле, 1929, с. 87—120.

[35] С. Р а д о ј ћ и ћ. Пилатов суд у византијском сликарству раног XIV века. — Зборник радова Византолошког Института, XIII, Београд, 1971, с. 307—309.

[36] «Суд Пилата» на иконе, московской по стилю, из праздничного ряда иконостаса Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря, созданного около 1497 г. (см.: А. С. К у к л е с, К. Г. Т и х о м и р о в а, Г. К. В а г н е р. Спасо-Андроников монастырь. М., 1972, пл. 14), на новгородской таблетке конца XV—начала XVI в. (см.: В. Н. Л а з а р е в. Страницы истории. . ., табл. XV).

[37] А. Н. В е с е л о в с к и й. Разыскания. . ., с. 47, примеч. 1.

[38] С. Р а д о ј ћ и ћ. Пилатов суд. . ., с. 309.

жаждущих мученичества; но мученичество — это избранничество, и мученик уже при жизни почитался святым. Сама реальность мучений воспринималась современниками мистически, как предельно оформленная реальность, в момент которой в мученике присутствовала божественная сила и он, собственно, не испытывал страданий.[39]

Это очень устойчивое представление свидетелей мученических страстей оказало большое влияние на литературные тексты всего средневековья. Оно ярко сказалось в торжественных словах и гимнах, посвященных св. Георгию. В них редко встретишь описание мучений без художественного преобразования его в феномен духовной жизни. Сами орудия пытки становятся знаками высших понятий. Вот характерный текст Похвального Слова Георгию неизвестного автора, писавшего до 1208 г. (текст вошел в ВМЧ и, можно предположить, был достаточно широко известен среди московских книжников первой трети XVI в.): «Святый на лестнице, яко на одре украшене, и яко на цветах на юглех лежа бяше и сице с сладостию бываема зряще. Ты, слышав лествицу железну, воспомяни лествицу мысленную, ю виде Иаков досажущу до небес. Внемли убо со опатством — лествица и лествица, оною убо схожаху ангелы, сею взыде мученик, на обою же утверждаше Бог».[40] Подобные тексты являются непосредственным источником как бы самого модуса изображений мучений на наших житийных иконах. Автор Похвального Слова смотрит на мучение Георгия «с сладостию», т. е. видит не страдание, а величие мученика, как и показывает его автор иконы. Претворение атрибутов мучения в некие высшие символические понятия, являющееся главным элементом образности Похвального Слова, находим и на наших иконах в изображении мучений.

Рассмотрим вертикальные ряды клейм на иконе из Георгиевской московской церкви, в которых сосредоточены самые изощренные из мучений Георгия. Верхняя пара клейм (6 и 7 кл.) представляет мучение огнем: мучение в железном быке и мучение железными сапогами. Клейма объединены композиционно как симметричные, что свидетельствует об их общности. Огонь как образ-символ широко распространен в гимнах и похвальных словах Георгию. Следующая пара симметричных клейм показывает мучение веществом: тяжестью камня и расплавленным металлом. Возведение вещества (камня и металла) в знак духовных добродетелей — *также распространенный прием гимнографии.*

Третья сверху симметричная пара клейм наиболее значительна по смыслу. Слева изображена беседа Георгия с царицей Александрой, когда он наставляет ее в вере, справа — мучение на колесе. Мучение это можно признать, согласно текстам и иконографии, самым знаменательным из мучений Георгия. Изображение этого мучения существует самостоятельно, заменяя собой само понятие мученичества. Это миниатюра хлудовской Псалтыри IX в., иллюстрирующая псалом 43, 23,[41] рельефное изображение на указанной выше предалтарной преграде XII в. в соборе Торчелло. Нам представляется подобное выделение мучения на колесе из всего житийного цикла Георгия закономерным. Известно, что в храме св. Георгия в Диосполе сохранялись как реликвия два орудия мучений Георгия — колесо и колонна. А. И. Кирпичников, обративший внимание на этот факт, указывает, что колонна являлась солярным языческим символом и по этой причине вошла в круг реликвий Георгия, почитание *которого вобрало в себя языческий культ солярного божества.*[42] *То же* значение солярного символа у язычников имеет колесо.[43] Мы далеки от мысли

[39] A. Grabar. Martirium, I. Paris, 1946, p. 22—28.

[40] ВМЧ, апрель, тетрадь III, М., 1916, стб. 892.

[41] М. В. Щепкина. Миниатюры хлудовской Псалтыри и греческий иллюстрированный кодекс IX века. М., 1977, табл. 44.

[42] А. И. Кирпичников. Св. Георгий и Егорий Храбрый, с. 123.

[43] А. И. Афанасьев. Поэтические воззрения славян на природу, т. 1. М., 1865, с. 207—213.

видеть в наших иконах непосредственное воздействие языческого знака. Но при сложении культа Георгия, при создании его жития это влияние несомненно было, и оно послужило причиной выделения мучения на колесе как самого знаменательного. Одновременно сама символика колеса-круга наполнилась христианским содержанием. Символическая значимость круга нам известна уже по памятникам раннехристианского времени, а со времени творений Дионисия Ареопагита круг как знак «безначального Бога» утверждается окончательно. Это понятие и закрепило значимость «Мучения на колесе», где тело мученика слито с формой круга, символизируя то высшее единение мученика с богом, которое делает его святым при жизни. Символичность этого сюжета была известна автору иконы московской Георгиевской церкви. Исходя из его смысла, он располагает этот сюжет симметрично Беседе Георгия с царицей Александрой, когда Георгий наставляет ее в вере, т. е. в уразумении бога. Так одно из симметричных клейм раскрывает, расширяет значение другого.

Для нижнего ряда клейм также значима композиционная их симметрия относительно среднего клейма. В иконе из Георгиевской церкви сцена погребения мученика симметрична сцене раскаяния и исцеления срацина, горизонталь гробницы соответствует горизонтали ложа срацина, смертный покой повитого тела противопоставлен движению срацина, живущего, действующего в результате чуда, которое, в свою очередь, есть следствие мученической смерти святого. Срацин восстал, потому что Георгий умер. Из противопоставления смысла клейм возникает некая логическая формула, которая точно соответствует строкам Похвального Слова Георгию Аркадия Кипрского, автора VII в.; славянский его перевод известен по рукописи конца XV в.: «Уды скрушися и скрушения стязуют, смерти осуждены быша и умерших воставляют».[44] Тем же строкам соответствует и угловая пара клейм нижнего ряда: «Усекновение главы Георгия» и «Чудо Георгия о змие».

Таким образом, основой общей композиции, соотношения клейм, образности московских житийных икон св. Георгия являлся художественный строй риторических похвальных слов Георгию, а также песнопений, посвященных св. Георгию.[45]

Отметим еще один характерный литературный источник образов и символических понятий исследуемых икон. Мучения Георгия в клеймах совершаются на фоне горок, что является большой редкостью в изобразительных циклах жития Георгия, так как согласно тексту всех вариантов его жития они происходили в городе и соответственно принято было изображать архитектурные формы. Только во фресках Старо-Нагоричино и Убиси [46] горки впервые появляются в композициях мучений, деля с архитектурой фон сцен. Значение горок в средневековом искусстве очень определенно, они обобщенно изображают пустыню. Само понятие пустыни в аскетических сочинениях углубляется в плане символико-духовном, превращаясь в знак очищения и возвышения ума. Так, Исаак Сирин, автор VI в., читаемый на Руси в XIV—XVI вв.,[47] пишет: «. . .искупитель Господь обязавшемуся идти во след его всемудро и весьма хорошо заповедал: обнажиться и выйти из мира. . . И сам Господь, когда начинал брань с диаволом, вел оную в самой сухой пустыни».[48] Русский текст раннего XVI в. «Послание к иконописцу» Иосифа Волоцкого советует иноку

---

[44] «Торжественник» Румянцевского Музея. ГБЛ, ф. 256, № 435, л. 124 об.

[45] См. указанные выше песнопения Ефрема Сирина.

[46] Ш. Амиранашвили. Грузинский художник Дамиане. Тбилиси, 1974, ил. 55.

[47] А. И. Соболевский. Переводная литература Московской Руси. СПб., 1903, с. 16.

[48] Исаак Сирин. Слова постнические. — В кн.: Творения св. отцев в русском переводе, издаваемые при МДА, т. 23. М., 1854, с. 106.

для врачевания души «удалиться на гору, сиречь в пустыню».[49] Это символическое понятие пустыни-горы усваивает и древнерусская живопись.

В аскетической литературе, буквально у названных авторов, находим очень выдержанную параллель между подвигом мученика и подвигом отшельника. «. . .Пусть образцами в мужестве будут для тебя (отшельника, — *Л. Е.*) святые мученики, которые, нередко многие вместе, а иногда и поодиночке, во многих и разных местах подвизались за Христа и нашедшего на них силою мужественно претерпели в бренных телах строгание железом и всякого рода мучения, нестерпимые для естества».[50] Особенно интересно для нашей темы слово современника московских житийных икон св. Георгия. Иосиф Волоцкий пишет: «Тако и святая и добродетельная мученики, яко христовы воины. . .за него кровь свою проливавших, и сего чашу испивших . . . тако же и преподобныа отца наша. . . иже пощением и злостраданием, слезами же и поты угодившаа ему. Аще бо не случися им крови пролиати, то обаче слезы многы пролиаша и поты и труды много подъяша зело и болезнены, и горькы, и бедны и тако Христовы ради любве вся пострадавше».[51]

Заметим одновременно, что памятники XIII—XV вв. позволяют сделать вывод о том, что изображение жития св. Георгия было распространено именно в монашеской среде, видимо, под влиянием указанных аскетических представлений о подвиге мученика как образце жизни подвижника. Житийная икона св. Георгия в Византийском Музее имеет изображение припадающей к ногам святого инокини, видимо, заказчицы иконы; житийная икона св. Георгия в монастыре св. Екатерины на Синае была заказана в XIII в. монахом Иоанном, изображенным на иконе; житийную икону XV в. в том же монастыре заказал монах Пимен, также изображенный на иконе; фресковые циклы жития св. Георгия также пишутся в монастырях: Старо-Нагоричино и Дечаны в Сербии, Убиси в Грузии, Кремпковцы в Болгарии. Правда, из исследуемых нами московских икон с монастырской средой связана только одна — из Пятницкого монастыря г. Дмитрова, но мы еще увидим, насколько эта икона углубляет и развивает все те особенности в построении икон, которые мы отмечаем как общие и характерные для всех четырех памятников.

Но вернемся к горкам на наших иконах. Мы думаем, что они появились в клеймах как результат влияния аскетических понятий на представление о подвиге мученика: горки как знак пустыни обозначают духовную сосредоточенность святого в момент мучения, подобную сосредоточению «ума в сердце» подвижника. Подобный акцент в образности иконы предполагает глубокое знание аскетической литературы их авторами.

На иконе из с. Баренцево, иконографию которой можно считать переходной от иконографии иконы из Георгиевской церкви к иконографии дмитровских памятников, меняется, по сравнению с иконой Георгиевской церкви, состав верхнего ряда клейм. Выпадает сюжет «Прободение ребра мученика», столь характерный для темы подобия жития святого страстному циклу, место этого клейма (5 кл.) занимает сюжет «Мучение раскаленными железными сапогами». Поза мученика в этой композиции зеркально повторяет позу императора в 1-м клейме, огневые сапоги мученика в данном композиционном контексте выступают как соответствие красным сапогам императора, которые в Византии являлись устойчивым атрибутом императорского сана. Огневые сапоги Георгия выступают здесь поэтической формулой царственности, так утверждается величие муче-

---

[49] Н. А. Казакова, Я. С. Лурье. Антифеодальные еретические движения на Руси XIV—начала XVI века. М.—Л., 1955, с. 324.

[50] Исаак Сирин. Слова постнические, с. 360.

[51] Иосиф Волоцкий. Сказание от божественных писаний, како и которыа ради вины подобает христианам поклонятися и почитати божественныа иконы. . . — В кн.: Н. А. Казакова, Я. С. Лурье. Антифеодальные еретические движения. . ., с. 341.

ника, равное царскому. Древние греческие тексты знают подобное понятие о мученике — Тертулиан в одном из своих восхвалений мученичества прямо нарекает мученика римским императором.[52] Нам не известен славянский текст с подобным значением, однако можно констатировать, что иконописец его знает и виртуозно развивает.

В третьем клейме верхнего ряда изображено «Моление св. Георгия в темнице», заменившее «Ведение в темницу» иконы из Георгиевской церкви. Георгий изображен внутри темницы в позе молящегося, причем точно повторены поза и жест деисусных фигур, что привносит в сцену оттенок вневременной молитвы, молитвы за всех. Темница здесь имеет форму кивория или скинии, значение которой привычно расширялось до «скинии небесной», согласно Апокалипсису (21, 3) и многим средневековым текстам. Сама композиция стала собранной, центричной, она четко выделяет осевое направление верхнего ряда клейм. Композиция ряда основана на принципе симметрии; характерная замена, по сравнению с иконой из Георгиевской церкви, происходит и в четвертом клейме, где появляется изображение распростертого тела Георгия в мучении доской и ядом. Эта сцена композиционно соответствует «Мучению воловьими жилами», где тело мученика также изображено в горизонтальном положении у ног палачей. Эти настойчивые поиски композиционной симметрии, возможно, выражают намерение автора еще более приблизить свое произведение к художественному строю гимнографических произведений или риторической прозы типа похвальных слов с их четким ритмическим построением, повторяющимся параллелизмом образов, которые на языке живописи должны обозначиться в предельной упорядоченности композиции.

В житийной иконе св. Георгия из Пятницкого монастыря г. Дмитрова гимнографические формулы более явственно проступают сквозь художественную ткань произведения. Центральная ось композиции иконы более выделена: темница мученика в верхнем ряду клейм и базилика в сцене погребения в нижнем ряду расположены на одной вертикали с фигурой Георгия в среднике. Симметрично сопоставленные клейма более последовательно объединяются композиционно: в сцене «Наставления в вере царицы Александры», симметричной «Мучению на колесе», склоненные фигуры мученика и царицы очерчены дугообразной линией, как бы являющейся частью одного круга. Таким образом, в первой из названных композиций круг так же, как и во второй, является полновластным организатором композиции клейма. При этом подчеркивается композиционная, а следовательно, и смысловая связанность клейм. Сцены мучений также построены строго симметрично, они более торжественны. Особенно отличаются этим композиции центральных клейм бокового ряда (8 и 9 кл.), в них позы палачей четко читаются как позы поклоняющихся Георгию. Эти клейма создают своеобразную горизонтальную ось композиции иконы, где раскрывается тема прославления мученика.

Икона воспринимается как некое многосложное и многотемное произведение. Его ведущая тема получила отражение в центре плоскости, где изображен св. Георгий в среднике иконы, дан образ вневременного вечного торжества святого. Разреженная строгая композиция клейм делает соотношение фигуры Георгия в среднике с изображениями его в клеймах четким, активно воспринимаемым. Торжественно стоящая фигура Георгия в среднике иконы и тело мученика, уложенное горизонтально, растянутое по форме колеса, слитое с вертикалью столпа, склоненное под мечом, соотносятся как рефрен со многими строками песнопений.

Ритмическая композиция иконы переживается зрителем во времени, и это временное восприятие остается как очень устойчивое впечатление от иконы. Во всех названных особенностях данного памятника мы усматриваем глубокое влияние гимнографии и риторики.

---

[52] A. Grabar. Martirium, p. 9.

М. В. АЛПАТОВ

Хождение Пимена в Царьград

(Древнерусская литература и живопись)

Уже в начале нашей эры Григорий Двоеслов признал, что живопись должна служить в первую очередь неграмотным людям как наглядное изображение церковных догматов.[1] Эта мысль о тесной связи живописи и священной литературы легла в основу многих постановлений Вселенских Соборов. Художник приравнивался к «технику» (τεχνη), он, по определению диакона Епифания, должен был передавать канонические типы.[2] Такое представление отвечало устойчивости традиционных изображений в романском и византийском искусстве. Связь изображений с текстом осуществлялась в надписях, так называемых титулах,[3] в которых каждой фигуре придавался определенный текст. Эта тенденция сблизить надпись с образом проходит через все средневековое искусство Запада и Востока.

Но художники не могли ограничиваться ролью послушных иллюстраторов священных текстов. Они пошли самостоятельной дорогой, кое в чем опережали литературу, и в результате этого искусство обрело самостоятельность. Оно «выросло» за пределы текста и стало передавать через «видимое» «невидимое».

Только в рукописях текст подчинил себе иллюстрации. В древнерусском искусстве такими иллюстрациями были миниатюры в Радзивиловской летописи XV в., «Царственной книге» 1560—1570 гг., «Книге избрания на царство Михаила Федоровича» XVII в. В житийных миниатюрах византийских святых, например Николая, и древнерусских миниатюрах, начиная с Бориса и Глеба и Сергия, такая зависимость от текста ясно сохранилась.

Мы вынуждены в современных изданиях пользоваться этими миниатюрами, иллюстрирующими старинный текст, но эти иллюстрации часто отступают от текста, и многое в них передается недостаточно точно.

Несомненно, что начиная с древности в русской живописи было много общего с памятниками литературы. Это сходство обычно объясняется тем, что литература и живопись развивались параллельно и подвергались воздействию сходных стилей. Но такого рода сходство не всегда означало их взаимодействие. Они подчинялись развитию стиля и не были тесно связаны.

В мозаиках Софии Киевской XI в. отражены сцены Нового и Ветхого заветов. В алтарной мозаике «Причащение апостолов» лица невыразительны, все апостолы протягивают руки к Христу. Припомним, что митрополит Иларион в проповеди «О законе и благодати» перечисляет все свя-

---

[1] R. Assunto. La critica d'arte. Milano, 1961, p. 56; G. Millet. Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIV^e^, XV^e^ et XVI^e^ siècles. Paris, 1916, p. 1.

[2] Н. В. Покровский. Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских. СПб., 1892, с. IV.

[3] J. Schlosser. Die Kunstliteratur. Wien, 1924, S. 24.

щенные сюжеты — это своеобразный признак недавнего принятия русскими новой веры.

Мозаика XII в. Михайловского монастыря отражает ту же тему «Причащение апостолов» по-иному: все фигуры тесно связаны друг с другом, склоняются вперед, вопрошают друг друга, шагают то медленно, то поспешно. В словах Кирилла Туровского XII в. рассказывается о горести Иосифа: «Вижу тя, милое мое чадо, на кресте висяща, бездушно, не имуща видения, ни доброты и горько уязвленной душою и хотел бы с тобою умерети». Каждое изображение теперь получает психологическое обоснование.[4]

В XV—XVI вв. в муромской Повести о Петре и Февронии рассказывается о горячей любви князя к простой крестьянке. В рассказе без всяких риторических украшений говорится о верности князя при жизни любимой и после ее смерти. Весь рассказ проникнут тишиной и спокойствием. Д. С. Лихачев справедливо заметил сходство в передаче человеческой сущности героев Повести и ангелов Андрея Рублева.[5]

Но говорить о прямом влиянии древнерусских писателей на живописцев вряд ли возможно. Возьмем самые значительные произведения русской литературы: «Слово о полку Игореве», «Сказание о Псковском взятии», «Житие Стефана Пермского» Епифания Премудрого, «Притчу о старом муже и молодой жене», «Повесть о Горе-Злочастии» и знаменитое сочинение протопопа Аввакума, где герои объясняются обыденными словами. Ничего подобного не было в древнерусской живописи.

В памятниках древнерусской живописи мы видим главным образом Христа, Богородицу, ангелов, святых и праведников, — следовательно, и речь о них изысканная, тонкая, легкая. В московской и новгородской живописи в годы расцвета, т. е. в XIV—XV вв., все сказано красочно и сочно. Где найдем мы аналогии к красному или синему в расцветке одежд и зданий, столько легкости, света и пространства? Русская иконопись создала свой огромный и прекрасный мир. Этот мир нельзя без натяжки сравнивать с литературой (некоторые наши современники признают его красочность равной живописи XX в.).

К тому же иконопись испытала прямое воздействие песен, которые распевали калики перехожие.[6] В духовных стихах рассказываются евангельские события, но сильно переделанные: «Вознесение», «Воскрешение Лазаря», «Страшный суд», «Житие Алексея человека Божьего». Они трогательно раскрывают душу человека, выражают его переживания.

Придет весна красна,
Все луга и болота разольются,
Древа листьями оденутся,
Запоют птицы все райские
Архангельскими голосами. . .

Многие евангельские сюжеты в русской иконописи, такие как «Рождество Христово», восходят к апокрифическим сказаниям. Апокрифы поражают непринужденным, простодушным отношением к библейским и евангельским персонажам. Например, об Адаме в раю говорится, что он видел сон и «убояся велми, не смея богу поведати того видения». Далее Адам изрек: «Господи владыко, тебе видех на кресте распята во Иерусалиме, а ученики твоя видех ходяща — Петра в Риме, а Павла в Дамасце».[7] Хотя в русских иконах не встречалось такого изображения Адама, но сво-

[4] М. В. Алпатов. О мозаиках Михайловского монастыря. — ТОДРЛ, т. XXIV. Л., 1969, с. 83—84.

[5] Д. С. Лихачев. Культура Руси времен Андрея Рублева и Епифания Премудрого. М.—Л., 1962, с. 81; Повесть о Петре и Февронии. Подгот. текста и исслед. Р. П. Дмитриевой. Л., 1979.

[6] П. Бессонов. Калики перехожие. М., 1861.

[7] Памятники старинной русской литературы, издаваемые Г. Кушелевым-Безбородко, вып. 3. СПб., 1862, с. 13.

бодное отношение к персонажам библейской легенды было свойственно и иконе. Иконы северной школы обнаруживают иногда такое же нарочито грубое отношение к священным персонажам. Эти аналогии с апокрифами объясняют в некоторой мере ее демократический характер.

Между литературой и живописью не существовало параллельности, и не было прямого воздействия одного на другое. Скорее один вид искусства восполнял другой.

В литературе люди говорили ж и в ы м я з ы к о м, здесь начало русского «сказа». Живопись в ярких и блещущих красках передавала церковные сказания.

Говоря о значении для иконописи русской литературы, нужно припомнить возникшее в Муроме «Сказание о Марфе и Марии» начала XVII в.[8] Еще Ф. И. Буслаев [9] отметил, что в страсти движения обеих женщин заключается своеобразное сходство с «параллелизмом» русской иконописи.

Марфа и Мария были сестрами, но они разошлись, так как благодаря мужу одна была богата, другая же — славная по роду. Но после смерти обоих мужей каждая решила прийти к некоему месту близ Мурома. «И снидоша и поклонишася между себе и целовастася, но не познаетася, яко сестры еста, дондеже уведевше от вопрошения имен и отчества, и от того познашася, и начаша лобызатися со слезами и радостию».[10]

В древнерусской живописи были композиции, которые представляли такие встречи. На фреске волотовского храма конца XIV в. встречаются Мария и Елизавета. В таких сценах мастера стремились подчеркнуть сверхчеловеческий характер изображаемого. Широкий шаг одной из обнимающихся должен был доказывать, что встреча Марии и Елизаветы не была нечаянной, но торжественной и праздничной. На фоне картины два строения, в которых сидят люди, занятые своим делом. В этой сцене художник хотел подчеркнуть отрешенность от действия.[11] В русской иконописи XV—XVI вв. те же черты наблюдаются в иконах на тему встречи Иоакима с Анной, где одна фигура в объятиях другой (Реклингаузен, Музей).[12]

В древнерусской литературе можно наблюдать случаи смены жанров в различных сюжетах. В «Житии Стефана Пермского» и «Житии Сергия» Епифания Премудрого рассказ ведется совсем иным слогом, чем в его «Письме к Кириллу Тверскому». В первых произведениях нас поражает обилие «плетений словес». В письме к Кириллу Тверскому не заметно такой повторности слов.[13] Видимо, древнерусский писатель не находил нужным в тексте, написанном к своему другу, прибегать к тем же приемам, которые так ясно выступали в его писаньях «для всех». Характеристика работы Феофана звучит приподнято, автор с восхищением описывает ее. В блестящем слоге он сумел выразить свое восхищение художником и человеком. О быстроте кисти и ума Феофана свидетельствует его готовность представить своему собеседнику, просившему «портрет» храма св. Софии, «часть» вместо «целого». Все письмо написано так складно, что мы верим

---

[8] Памятники старинной русской литературы, издаваемые Г. Кушелевым-Безбородко, вып. 1. СПб., 1860, с. 58.

[9] Ф. И. Буслаев. Сочинения, т. 2. СПб., 1910, с. 251.

[10] См.: Памятники старинной русской литературы, издаваемые Г. Кушелевым-Безбородко, вып. 1, с. 58.

[11] М. В. Алпатов. Фрески церкви Успения на Волотовом поле. М., 1977, табл. 42. — В миниатюре «Встреча Анны с Иоакимом» в Ватиканском Менологии нет никакого стремительного движения в обеих фигурах (The Kahriye Djami, 4, Princeton, 1975, fig. 10). В изображении «Встреча Марии и Елизаветы» в рукописи XIV в. в ГИМ точно так же в движениях обеих фигур проявляется лишь ласка (M. Alpatoff. Byzantine Illuminated Manuscript. — The Art Bulletin, 1930, XV). Такое движение, как в волотовской фреске, отсутствует. А в венецианской Академии висит картина Чима де Кавнельяно «Встреча Елизаветы и Марии», задуманная и выполненная в духе византийской традиции.

[12] Ikonen-Museum, Recklinghausen, 1960, Nr. 151.

[13] Изборник (Сборник произведений литературы Древней Руси). М., 1969, с. 398.

в нем каждому слову и видим в его авторе создателя художественной критики в России.

Аналогичное явление бросается в глаза в «Хождении Пимена в Царьград». Все повествование его о венчании императора Мануила включено в «Патриаршую, или Никоновскую, Летопись» за 1386 г.[14] Неизвестно,



Встреча Марии и Елизаветы. Фреска храма Успения в Волотове близ Новгорода. Конец XIV в.

кто был автором «Хождения», может быть, Игнатий. Но в разделе под названием «Во Иерусалиме хождение» автор в высшей степени наивно замечает по каждому поводу: «там есть» та или другая достопримечательность. Таким образом, мы узнаем, что «там есть камень», «там есть церковь», «с той горы Христос вознесся на небо», там есть «впечатанная стопа Господня аки на воску». Он добросовестно перечисляет все увиденное в Иерусалиме и не делает по этому поводу своих выводов.

Иначе поступил он, когда ему пришлось как свидетелю описать торжественную церемонию венчания на царство Мануила, увиденную в Софийском соборе «месяца февраля в 11 день в неделю о Блудном сыне».

Отрывок заключает в себе то, что видел собственными глазами его автор. Некоторые детали так метко охарактеризованы, что удивительно, как запомнил он их с одного раза. Он видел роскошное зрелище и изумился богатству византийцев.

Во-первых, он отмечает, что «видехом» императора (и его супругу) «благоговейно поставленного патриархом Антонием». Во-вторых, он подметил огромное стечение народа,собравшегося на всенощную в Софийском соборе. Из его отчета видно, что это редкое событие переполняло его

[14] ПСРЛ, т. 11. СПб., 1897, с. 101.

исключительным восторгом: поставление царя на царство «происходило сицево».[15]

Ему бросилось в глаза отделение мужчин от женщин. Мужчины стояли в помещении храма, женщины — на палатях, на хорах. Закрытых шелковыми занавесами женщин и лиц их никому не дано было видеть. Но женщины видели все беспрепятственно. В этой хитрости автор видел нечто дивное и даже согласное с философским смыслом «любомудро».



Встреча Иоакима и Анны. Конец XV—XVI вв.
(ФРГ, Реклингаузен, Музей).

Дальше описываются «украшенные чудно» певцы. Они стояли в ризах, как в священных широких и длинных стихарях, с рукавами долгими, длинными. Одни одеты были в одежду из простой ткани, другие же — из шелка. На плечах их он заметил наплечники с золотом, бисером и кружевами. Такое множество певцов выступало, что казалось, будто они «написаны». Это замечание «написаны» нужно особо отметить.[16] Оно явно указывает на картинный характер этого замечательного зрелища. Таких наблюдений не встречается в древнерусской письменности. Действительно, жизненное явление напрашивается на сравнение с «написанным» на доске, ему придается особое значение.

Дальше автор отмечает, что старейший выделялся своим ростом и красотой и белой как снег сединой. Действительно, в образе седого старца есть живописный момент.

[15] G. Duthuit. Le feu des Signes. Geneve, 1962, p. 6, 60, 61.
[16] См.: Срезневский, Материалы, т. II, стб. 308.

Автор описывает дальше персонажей, прибывших в Константинополь из разных мест: римляне из Рима, немцы из Испании, фрязи из Галаты и т. д. Каждый чин достоен удивления. От каждой земли выступало по два человека, которые имели различную бархатную одежду: багровую, вишневую, темно-синюю и черную. Каждый чин на груди носил свое знамя. Некоторые — жемчужные, некоторые — золотой убрус, некоторые — из золотой цепи.

Общий порядок приобретал величественный и стройный характер. Все участники стояли по своему чину. Толпа людей напоминает композицию большой иконы «Покрова Богоматери», которая находится в Русском музее в Ленинграде.[17] Эта икона школы Дионисия конца XV или начала XVI в. представляет событие с Богоматерью, оказавшей покровительство жителям Константинополя. Разница сюжета Покрова и церемонии венчания на царство не исключает их структурного сходства. Здесь, как и в иконах «О тебе радуется», древнерусские мастера изображали нечто огромное, космическое, подобное всему миру. Отдельно стоят между колонн храма апостолы, среди которых выделяется Петр, святые мученики, святители, среди них Василий Великий и Иоанн Златоуст, монахи и святые жены, одна из них с ребенком. Внизу в середине иконы стоят Роман Сладкопевец и певцы, поющие похвалы Богоматери. Здесь же стоят на возвышении император, императрица и сам патриарх. В правом углу иконы находится Андрей Юродивый и Иоанн Креститель. Некоторые участники поставлены перед завесой. Место действия — Влахернский храм. Не забыт и конный памятник Юстиниану, который стоял в другом конце города около Софийского собора.[18]

Композиция всей иконы определяется сильным движением к небу. Это стремление вверх подчеркивается самым необычным в русской иконописи форматом иконы. Поскольку здесь предстояло разместить множество людей, было бы естественно выбрать более широкий формат.[19] Однако выбран формат, почти равный двум квадратам, поставленным один над другим. Таким образом в иконе создана была необычная атмосфера напряженности. Это напряжение явно чувствуется в храме, который завершается кокошниками. Фигуры подчиняются этому движению. Особенно сильно это заметно в фигуре Романа Сладкопевца, стоящего на высоком постаменте. Удлиненность фигур большая, чем обычно у Дионисия.[20] Мы видим это и в колоннах, и в удлиненных окнах. На иконе все стремится вверх, становится легким, воздушным, все охвачено единым порывом.

Красота иконы носит торжественный, ликующий характер. Красный цвет распределен по различным частям иконы, и это придает колориту праздничный характер. Ему противостоит только темно-зеленый. Во многих новгородских иконах «Покрова» (Третьяковская галерея, Русский музей) мастера ограничивались святителями и ангелами.[21] Икона «Покров» Русского музея занимает в этом отношении исключительное положение.

Не следует забывать, что восторженно описанная церемония в Софийском соборе, роскошь и блеск красок сопровождались тем, что «певцы пояху пречудно, и странно, и несказанно, ум превосходит». Это постоянная формула для передачи удивительного впечатления от пенья и красоты в мире, непостижимой уму человека. В переданной этими словами картине

---

[17] М. В. Алпатов. Древнерусская живопись. М., 1974, табл. 167. См.: Живопись древнего Новгорода и его земель XII—XVII столетия. Каталог выставки. Л., 1974, с. 81.

[18] А. И. Некрасов. О явлениях ракурса в древнерусской живописи. — Труды секции искусствознания Института археологии и искусствознания РАНИОН, 1926, I, с. 18.

[19] Живопись древнего Новгорода. . ., табл. 66, новгородская композиция «Покрова» в квадрате.

[20] Ср.: И. Е. Данилова. Фрески Ферапонтова монастыря. М., 1970, табл. 29—30.

[21] См.: Живопись древнего Новгорода. . ., табл. 24, 50, 51.

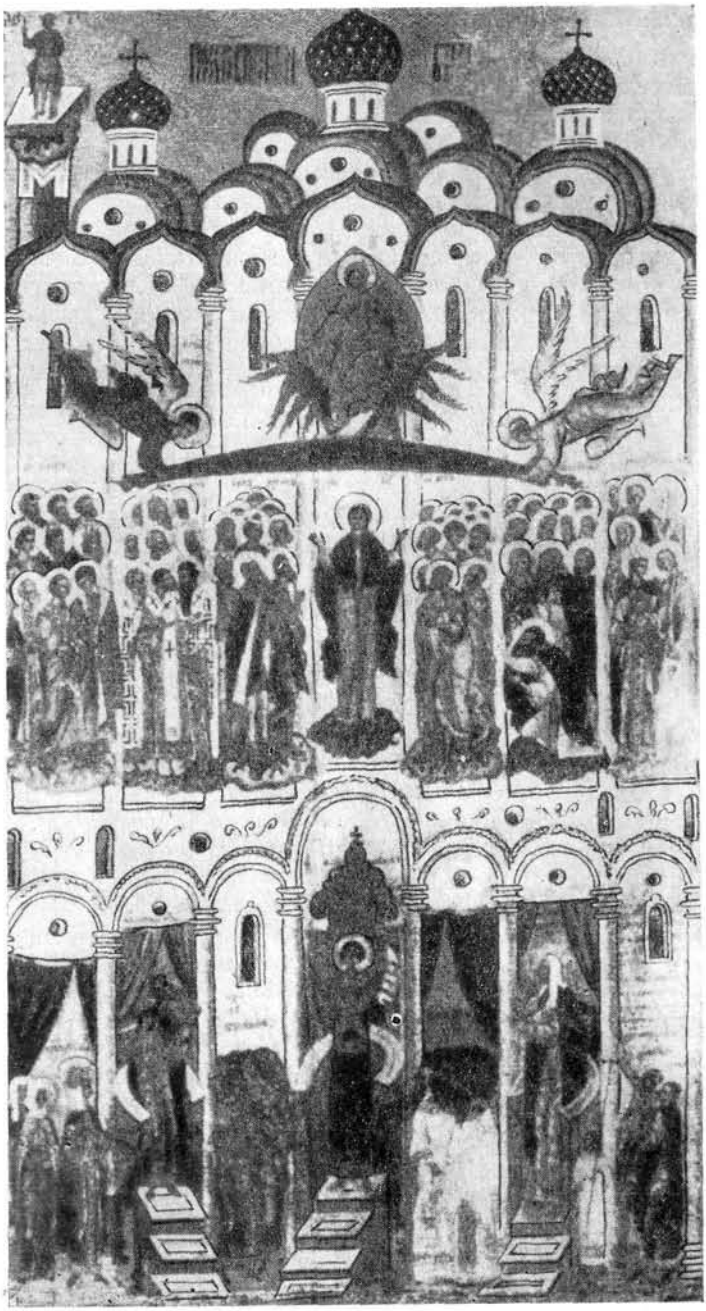
отмечен различный облик людей, одежда, ткани. Сказочно-роскошная картина, видимо, переполнила приезжего из далекой Московии неподдельными эстетическими переживаниями.

Вторая половина описания не содержит такого зрительно выразительного момента, как первая. Здесь рассказчик переходит к описанию двенадцати оружейников, закованных в железо, перед царем идут два черноволосых знаменосца в красных одеяниях и шапках. Ему, сидящему на «столе златом», надевают священную фелонь, приносят царский венец на блюде, устраивают встречу с мраморщиками и гробоздателями. Согласно уставу во всем, что происходило, соблюдалась чинность, простота и тишина. Все кончается тем, что царь осыпается монетами и народ хватает их.

В основе рассмотрения литературы и живописи лежит принцип «взаимного изучения искусств».[22] Этот принцип противостоит принципу изучения литературы и живописи в их воздействии друг на друга.

---

[22] Ср.: O. W a l z e l. Wechelseitige Erhellung der Künste. Berlin, 1917.



Икона «Покров Богородицы». Конец XV—начало XVI в. (ГРМ, ДРЖ, № 2142).

В. К. ЛАУРИНА

Две иконы «Троицы ветхозаветной» Русского музея и их литературная основа

Публикуемые произведения привлекают внимание своими художественными достоинствами, способствуют уточнению вопроса о вариантах иконографических изводов, дают возможность проследить некоторые их идеи в византийской и древнерусской письменности.

Иконографическую основу сюжета обоих памятников составляет библейский текст о ветхозаветной Троице (приводится в первой книге Моисеевой Ветхого завета).[1] Это рассказ о гостеприимстве Авраама и его жены Сарры: в дубраве Мамвре праотцам явились три ангела в образе странников, один из которых предрек Аврааму рождение от Сарры сына Исаака.

Исследователи иконографии ветхозаветной Троицы по-разному освещают ее типы, но большинство склоняется, как, например, Н. П. Кондаков и Н. В. Малицкий, к наличию двух основных — восточного и западного. Н. В. Малицкий отмечает также, что восточный тип проник в византийское искусство, и останавливается на идеологической подоснове указанных различий.[2]

При определении отдельных иконографических вариантов внутри восточнохристианского искусства ученые исходят преимущественно из толкования образной символики ангелов, но учитывают и значение в подобного рода сценах фигур праотцов в их взаимодействии с ангелами, трактовку отдельных атрибутов.[3] Однако у обращавшихся к данной теме спе-

---

[1] Бытие, XVIII, 1—16.

[2] Н. П. Кондаков. Лицевой иконописный подлинник, т. 1. Иконография господа бога и спаса нашего Иисуса Христа. СПб., 1905, с. 78, 88; Н. Малицкий. К истории композиций ветхозаветной Троицы. — Seminarium Kondakovianum, t. II, Prague, 1928, с. 33—45 (особенно с. 34—35, 38).

[3] Это в первую очередь исследования Н. В. Покровского, Н. П. Кондакова, Н. П. Сычева, Н. Н. Пунина, М. В. Алпатова, Н. В. Малицкого, Н. А. Деминой, В. Н. Лазарева, Г. И. Вздорнова, А. А. Салтыкова и Г. В. Попова. См.: Н. Покровский. Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских. СПб., 1892, с. 14—15, 21; Н. П. Кондаков. Лицевой иконописный подлинник, с. 70, 77—78, 88; Н. П. Сычев. Икона св. Троицы в Троице-Сергиевой лавре. — В кн.: Записки отделения русской и славянской археологии русского археологического общества, т. X. Пг., 1915, с. 64—65, 68—69; Н. Н. Пунин. Андрей Рублев. — В кн.: Н. Н. Пунин. Русское и советское искусство. М., 1976, с. 37—38, 42—44, 47—48. 51, 54—55 (статья первоначально издана в журнале «Аполлон», 1916, № 2); M. Alpatov. La Trinité dans l'art Byzantin et l'icone de Roublev. — Echos d'Orient, 1927, N 146, p. 34—36, 150—180; М. В. Алпатов. О значении «Троицы» Рублева. — В кн.: М. В. Алпатов. Этюды по истории русского искусства, т. 1. М., 1967, с. 121—124; Н. Малицкий. К истории композиции ветхозаветной Троицы. с. 33—45; Н. Демина. «Троица» Андрея Рублева. М., 1963, с. 37—57, 93—96; В. Н. Лазарев. Андрей Рублев и его школа. М., 1966, с. 34—37; Г. И. Вздорнов. Новооткрытая икона «Троицы» из Троице-Сергиевой лавры и «Троица» Андрея Рублева. — В кн.: Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств. XIV—XVI вв. М., 1970, с. 121—125, 128, 130—131, 148—150; А. А. Салтыков. Иконография «Троицы ветхозаветной». — В кн.: II Международный симпозиум по грузинскому

циалистов нет единой точки зрения на количество и специфику этих вариантов. Общепринято считать, что библейско-исторический тип, в котором изображается бог с двумя ангелами, преобладает в искусстве до конца XIV в. При таком решении центральный ангел выделяется рядом особенностей и в первую очередь крещатым нимбом, символизирующим Христа или, как утверждают некоторые исследователи, бога-отца. Этот вариант представлен, например, в «Троице» на Васильевских вратах 1336 г., восходящей, по мнению В. Н. Лазарева, к восточной традиции,[4] и в «Троице» Феофана Грека в его росписи 1378 г. церкви Спаса на Ильине в Новгороде.[5]

С конца XIV—начала XV в. в византийской и русской иконографии широко распространяется другой, ранее известный, но сравнительно мало применявшийся в искусстве XI—XII вв. тип с единосущными и поэтому равновеликими ангелами. Отныне ведущими становятся аллегорические сцены с преимущественно догматическим толкованием сюжета как триединства божества.[6] Андрей Рублев в своем прославленном творении опирается на новые тенденции в иконографии [7] и, в свою очередь, создает новую художественно-образную трактовку темы.

Соображения предыдущих исследователей могут быть дополнены. Так, в древнерусском искусстве XV—XVI вв. наблюдается почти одновременное использование обоих иконографических вариантов. Первый из них наиболее ярко представлен в изображении «Троицы ветхозаветной» на одном из клейм знаменитой четырехчастной иконы «Воскрешение Лазаря, Троица, Сретение, Иоанн Богослов с Прохором» из Георгиевской

искусству. Тбилиси, 1977, с. 1—9; Г. В. Попов, А. В. Рындина. Живопись и прикладное искусство Твери XIV—XVI веков. М., 1979, с. 309—311, 350—351, 353—354.

[4] В. Н. Лазарев. Васильевские врата 1336 года. — В кн.: В. Н. Лазарев. Русская средневековая живопись. Статьи и исследования. М., 1970, с. 202, ил. на с. 201.

[5] Г. И. Вздорнов. Фрески Феофана Грека в церкви Спаса Преображения в Новгороде. М., 1976, с. 116—117, ил. на с. 189—192, 194—197. См. также: В. Н. Лазарев. Древнерусские мозаики и фрески XI—XV вв. М., 1973, ил. 312—315. — Н. В. Малицкий считает этот тип переходным (Н. Малицкий. К истории композиции ветхозаветной Троицы, с. 40).

[6] Христианское учение о трех ипостасях божества — единосущной Троицы — опирается на культуры Древнего Востока, Греции и Рима. Об этом свидетельствуют просматривающиеся в нем идеи ведийской философии, идеалистической философии античности, теологии каппадокийских богословов. См.: С. Я. Шейнман-Гопштейн. Платон и ведийская философия. М., 1978, с. 117—119; А. Б. Рановичч. О раннем христианстве. М., 1959, с. 104—105. — Применительно к изобразительному искусству см.: В. И. Антонова, Н. Е. Мнева. Каталог древнерусской живописи XI—начала XVIII вв. (Гос. Третьяковская галерея), т. I. М., 1963, с. 208, примеч. 1 (там же приведена литература); Г. И. Вздорнов. Новооткрытая икона «Троицы». . ., с. 120, 125, 127—128. — Г. И. Вздорнов предполагает, что возвращение русских иконописцев к первоначальной догматической иконографии Троицы связано с привозом в Россию на рубеже XIV и XV вв. одноименных произведений византийского искусства, которые использовались высшим духовенством для этой цели. А. А. Салтыков считает, что «на Востоке период XI—XV вв. характеризуется развитием именно библейско-исторической иконографии» (А. А. Салтыков. Иконография «Троицы ветхозаветной», с. 7). Г. В. Попов отмечает, что вариант с крещатым нимбом центрального ангела преобладает в русском искусстве с XIII в. См.: Г. В. Попов, А. В. Рындина. Живопись и прикладное искусство Твери. . ., с. 310.

[7] Они прослеживаются в следующих произведениях: «Гостеприимство Авраама» в Музее Бенаки в Афинах, «Троица» Государственного Эрмитажа и одноименный памятник в Ватопедском монастыре на Афоне. См.: М. Хадзидакис. Иконы в Греции. — В кн.: К. Вейцман, М. Хадзидакис, К. Миятев, С. Радойчич. Иконы на Балканах, Синай, Греция, Болгария, Югославия. София—Белград, 1967, ил. на с. 78—79; А. В. Банк. 1) Искусство Византии в собрании Государственного Эрмитажа. Л., 1960, с. 10, ил. 106—107; 2) Византийское искусство в собраниях Советского Союза. Л.—М., 1966, с. 327, ил. 276—277; Г. И. Вздорнов. Новооткрытая икона «Троицы». . ., с. 127—128, ил. на с. 130—132.

церкви в Новгороде.[8] Второй, отличающийся созерцательным подходом к решению темы, четко выражен в «Троице» Андрея Рублева, а также в од-



«Троица ветхозаветная». Середина XVI в., разм. 148,9×113,5×3,2 (ГРМ, ДРЖ 2126).

ноименных произведениях из Успенского собора Иосифо-Волоколамского монастыря[9] и из Воскресенского собора в Кремле г. Коломны.[10]

[8] ГРМ. См.: Novgorod Icons 12—17 th century. Preface by academician Dmitry Likhachov. Introduction by Vera Laurina and Vasily Pushkariov. Phaidon. Oxford, 1980, p. 28—29, pl. 66—70.

[9] Музей древнерусского искусства им. Андрея Рублева. См.: Г. В. Попов, А. В. Рындина. Живопись и прикладное искусство Твери. . ., № 18, ил. на с. 207, 209, 434—435. См. также: Г. В. Попов. Живопись и миниатюра Москвы середины XV—начала XVI века. М., 1975, табл. 129, 130.

[10] ГТГ. См.: В. И. Антонова, Н. Е. Мнева. Каталог. . ., т. I, № 283.

В характеризующем первый вариант клейме с изображением «Троицы» на четырехчастной иконе центральный ангел — большего масштаба, имеет крещатый нимб, облачен в хитон с клавом, держит свиток, осеняет своими крыльями боковых ангелов. Все три — благословляют дискос с головой тельца.

Что касается памятников второго типа, то в них в основном повторяется решение Андрея Рублева: одинаковые по размерам ангелы сидят с посохами в руках за столом-престолом. Это образ литургической трапезы, ветхозаветный прообраз новозаветной евхаристии[11] и одновременно символ пищи духовной.[12]

В обеих «Троицах» Русского музея ангелы благословляют три, а не одну евхаристические чаши,[13] но только средняя из них — с головой тельца, ветхозаветным прообразом новозаветного агнца и одновременно символом жертвенной любви. Центральные ангелы не выделены ни клавом на гиматиях, ни свитком — символом учительства, проповеди, обращенной к людям. Однако в первом из произведений центральный ангел больше боковых, у него крещатый нимб — символ жертвенности[14] и традиционные, обозначающие Христа, буквы на ветвях креста.[15]

Последнее заставляет предполагать, что мастер использовал здесь характерные особенности библейского извода. В основе второй «Троицы» лежит догматический тип. Однако, говоря об иконографии изучаемых памятников Русского музея, нельзя ограничиться высказанными соображениями. В отличие от рублевской «Троицы» и повторяющих ее произведений, в которых представлены лишь три ангела, символизирующие отца, сына и св. духа, в памятники Русского музея включены и другие персонажи, типичные для произведений с библейским толкованием сюжета.

На одной из этих икон[16] изображены ангелы, сидящие с посохами в руках за престолом под дубом Мамврийским. Им прислуживают Авраам и Сарра, несущие свежеиспеченные хлеба. Внизу — отрок, закалывающий

---

[11] Н. П. Кондаков. Лицевой иконописный подлинник, с. 88. — О евхаристии и ее символике см.: В. В. Бычков. Из истории византийской эстетики. — В кн.: Византийский временник, т. 37. М., 1976, с. 181—182.

[12] Н. Демина. «Троица» Андрея Рублева, с. 45.

[13] О чаше и ее значениях см.: Н. А. Норцов. Символ чаши в христианской иконографии и истории. Тамбов, 1906, с. 29—31, 42, 73, 75; Н. Демина. «Троица» Андрея Рублева, с. 45—46, 52. — Существует не убеждающее мнение, что степень сохранности иконы не позволяет установить первоначальное количество чаш на «Троице» Рублева (Г. В. Попов, А. В. Рындина. Живопись и прикладное искусство Твери. . ., с. 311). Если исходить из стиля иконы, не вызывает сомнения, что на престоле перед ангелами изначально была одна чаша. Что касается их количества на ряде предшествующих произведений, то три чаши появляются отнюдь не в XVI в., а известны в значительно более ранних памятниках, например в изображениях Троицы на западных и южных вратах суздальского Рождественского собора, созданных в 30-е гг. XIII в. См.: А. Н. Овчинников. Суздальские златые врата. М., 1978, ил. 7, 63.

[14] Н. Малицкий. К истории композиции ветхозаветной Троицы, с. 36; Н. Демина. «Троица» Андрея Рублева, с. 46, 49; G. Ferguson. Signs and Simbols in Christian Art. London-Oxford-New York, 1975, p. 44.

[15] Крещатый нимб среднего ангела в «Троице» Русского музея, так же как и буквы ΟΩ (N не сохранилась), несет следы поновления. Однако старые киноварные перекрестье и буквы легко просматриваются.

[16] ГРМ, инв. № ДРЖ 2126. Икона написана на трех липовых досках, скрепленных двумя врезными встречными шпонками. Ковчег, паволока, левкас, яичная темпера, разм. 148,9×113,5×3,2. В ГРМ поступила из антиквариата, по-видимому, в 1933 г., после Выставки памятников древнерусской живописи в Германии, Англии, Австрии и США, организованной Наркомпросом РСФСР в 1929—1932 гг. Раскрыта до поступления в ГРМ. На нижнем поле иконы вставка поздней живописи; чинки, реставрационные прописки и тонировки красочного слоя. Надписи: АВРАМЪ САРРА. Экспонировалась на выставке «Живопись древнего Новгорода и его земель XII—XVII столетий» (Ленинград, ГРМ, декабрь 1971—апрель 1972 гг.) (далее: выставка «Живопись древнего Новгорода»). См.: Живопись древнего Новгорода и его земель XII—XVII столетий. Каталог выставки. Государственный Русский музей. Вступит. статья и науч. ред. В. К. Лауриной. Авторы-составители В. К. Лаурина, Г. Д. Петрова, Э. С. Смирнова. Л., 1974, с. 17, N 132, пл. 60; Novgorod Icons, pl. 202.

тельца. Телец фигурирует не только как жертвенное животное иудеев, символ спокойствия, бдительности и силы, но в первую очередь, согласно некоторым ранним отцам церкви, как символ Христа и благой церкви.[17] Кроме того, в произведении изображены обязательные для любого из вариантов древо жизни, или вечности, архитектурное сооружение — палаты Авраама и одновременно символ Христа-Домостроителя, безмолвия, познания и созидания, а также библейский образ «восхищения духа» и символ близости к богу — горки.[18]

В другой «Троице ветхозаветной» — с Климентом и Иоанном Предтечей на верхнем поле [19] — мы видим ту же композицию, с той лишь разницей, что все ангелы в ней одинакового размера, а сцена заклания тельца отсутствует.

В первой «Троице» поражает великолепная сгармонированность композиционного, ритмического и цветового строя. Сила размаха крыльев центрального ангела умеряется симметричным повтором вертикалей архитектурного сооружения, горок, фигур остальных ангелов, Авраама и Сарры. Замыкает и венчает сцену точно найденная по отношению к формату произведения крона дуба Мамврийского. Особенную праздничность придает иконе ее насыщенная звучная цветовая гамма, в которой преобладают киноварно-красные, зеленые, терракотово-коричневые, многообразные оттенки (вплоть до оранжевого) желтых охр, а также белый и черный цвета, сочетающиеся с золотом фона и золотым ассистом. Трактовка по-новгородски весомых фигур и мягкая моделировка ликов не позволяют датировать произведение временем позднее середины XVI в., так как здесь специфические отличия новгородской живописи еще активно дают себя знать. Элементы жанровости (на столе наряду с жертвенной чашей разбросаны треугольные и круглые хлебцы, ложки, ножи, овощи) свидетельствуют о начале становления тех явлений, которые будут свойственны древнерусской художественной культуре второй половины XVI в.

Образное решение темы ветхозаветной Троицы — одной из сложнейших по своему религиозно-философскому содержанию идей христианского искусства — раскрывается в памятнике с максимальной полнотой. Это акцентирует наше внимание на существенной особенности, заключающейся в том, что полнота духовного содержания древнерусской живописи достигается только в высокохудожественных произведениях. В подобного рода иконах обязательно используются выработанные традицией нормативы большого искусства. В них всегда проявляется эрудированность мастеров, их способность проникать в сущность идейно-художественного замысла. Именно такая форма, отображающая духовное содержание, становится живым началом искусства, перевоплощает незримую идею в материально зримое чувственное явление. Весь строй иконописного произведения организовывается с расчетом на одновременное визуальное восприятие, которое отличается особой силой воздействия на психику

---

[17] G. Ferguson. Sings and Simbols. . ., p. 22.

[18] Н. Демина. «Троица» Андрея Рублева, с. 52—54; В. Н. Лазарев. Андрей Рублев и его школа, с. 37.

[19] ГРМ, инв. № ДРЖ 1750. Икона написана на трех липовых (?) досках (оборот закрашен зеленой масляной краской), имеет две врезные односторонние шпонки. Ковчег, паволока, левкас, яичная темпера. Левое поле сильно опилено. Разм. 116,3×89,2×3,8. В Русский музей поступила в 1913 г. (приобретена у Г. О. Чирикова). Раскрыта до поступления в музей в мастерской Г. О. Чирикова. В значительной степени поновлена при реставрации. Икона экспонировалась на выставках «Живопись древнего Новгорода», «Древнерусское искусство» (Будапешт, 1973), «Русское искусство X—XVII веков» (Хельсинки, Атенеум, 1974). См.: Живопись древнего Новгорода. . . Каталог, с. 17, № 160; Regi orosz művészet kiállitás [Каталог]. Автор вступит. статьи по разделу древнерусской живописи Т. А. Ананьева. Составители каталога А. А. Мальцева. Г. Д. Петрова. Budapest, Szépmüvészeti Múzeum, 1973, N 22; Venäjän Taidetta 900—1600 Luvulta Valtion Eremitaasin ja Valtion Venäläisen Museon Kokoelmista. Составитель каталога по иконам ГРМ Г. Д. Петрова. Helsinki, Ateneum, 1974, N 136.



«Троица ветхозаветная с Климентом и Иоанном Предтечеи». Третья четверть XVI в., разм. 116,3×89,2×3,8 см (ГРМ, ДРЖ 1750).

созерцающего и целенаправленно формирует в нем эмоциональное восприятие образа — первую ступень проникновения в глубины содержания.

Сказанным объясняется необыкновенная красота изучаемого памятника, его величайшая сдержанность, а также подчиненная одной идее философская сложность (подчинение мирского сознания системе теологического мышления, познанию и признанию примата божественного).

Структура «Троицы» хорошо организована. Ее составляет множество активных компонентов, среди которых особо важную роль играют пространство и время. Этот специфический для искусства средневековья принцип трактовки явлений, особенно характерный для эпоса, заключается в том, что разновременные события совмещаются в отдельном эпизоде как одноминутное явление.[20] Поэтому изображение не является бытовой сценой. Но это и не монтаж символических обозначений, а сложное художественное произведение, беспрерывно рождающее отклик в душе зрителя. Пространство, объединяя разновременное в единое, является одним из стимулов живого начала — единства противоположного. Когда, охватив взглядом измельченные в своих разновременных действиях первоплановые изображения, обращаешься к главным персонажам иконы, олицетворяющим ее основную идею, сразу замечаешь, что чувство времени несоизмеримо возрастает. Его протяженность (прошлое, настоящее, будущее) наполняет не только атмосферу сцены, но и выходит за рамки произведения. Иконописец укрупняет фигуры ангелов, а центральную еще более увеличивает. Он также утяжеляет их посредством масштабов и скованной симметрии, путем метрического размещения и жесткой, крайне устойчивой горизонталью стола. Образ центральной чаши является главной деталью композиции, утверждая одну из основных идей — идею жертвенности. Мастер вносит в икону мотив страдания. Все ритмические соотношения ее правой части и палата слева, согласованные с наклоном головы центрального ангела, вызывают щемящее чувство тревоги и скрытой боли. Этот мотив очень активен. Левая часть произведения более сдержанна. Однако все это поглощается силой, уверенностью, ясностью, радостью, которыми исполнен памятник.

Если в этой «Троице», несмотря на некоторую стереотипность образов и суховатую измельченность линейного строя, многоплановое содержание побудило художника акцентировать духовность и возвышенную красоту, то во второй — с изображениями Климента и Иоанна Предтечи — преобладает собственно сюжетное раскрытие темы, не вызывающее у зрителя сложного психологического сопереживания. Бросается в глаза выраженная конкретность общего решения. Это и компактность группы, ее приближенность к переднему плану, почти весомая мощь фигур и громоздкость антуража. Фигуры праотцев здесь несколько приземистые. В неудачном ракурсе дана фигура Сарры. Колорит произведения неяркий, хотя и построен на сочетании киноварно-красных, зеленых, белых, терракотово-коричневых, охряных и оранжево-желтых, а также черных цветов. Лики округло-одутловатые; обильные морщины у Авраама, подчеркивающие его глубокую старость. В характеристике одежд преобладают линейные приемы, что, по-видимому, частично объясняется поздними привнесениями (абрисы усилены в процессе реставрации). Слегка погашенные краски памятника также, очевидно, являются следствием прописок и немного потемневшей олифы. Первоначально эта «Троица» была ярче и декоративнее, ближе в этом плане к ранее рассмотренной иконе.

Обращает на себя внимание сходство изображенных в профиль персонажей в ряде новгородских живописных произведений XVI в. Например,

---

[20] См. подробнее: Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979, с. 209—334. См. также: А. Я. Гуревич. Пространственно-временной «континуум» «Песни о Нибелунгах». — В кн.: Традиция в истории культуры. М., 1978, с. 112—127.

очень похожи лики Сарры на обоих памятниках Русского музея Почти такие же профили у слуг в сцене заклания тельца на иконе «Премудрость созда себе дом» из Мало-Кириллова монастыря близ Новгорода, исполнен-



Рождество Николы (Клеймо иконы «Никола Зарайский»). Вторая половина XVI в (Горьковский гос художественный музей, инв № 10)

ной около 1548 г.[21] Близкого типа лики в клеймах «Николы Зарайского» второй половины XVI в Горьковского музея,[22] в особенности в сцене

[21] См. В И Антонова, Н Е Мнева Каталог , т II, № 365, ил 3—5, Novgorod Icons, p 41, pl 205, 206

[22] Живопись древнего Новгорода . Каталог, № 150

«Рождества Николы». По сравнению с первоклассным произведением Третьяковской галереи «Троица» Русского музея более провинциальна. Она исполнена несколько позднее, может быть, одновременно с иконой Горьковского музея. Но отмеченные особенности не дают отодвинуть ее датировку слишком далеко, тем более что хорошие материальные данные иконы (пропорции доски, соотношение полей, сравнительно глубокий ковчег и, главное, односторонние шпонки) не позволяют отнести произведение к концу XVI в. Собственно новгородские стилистические особенности в этой «Троице» еще прослеживаются, хотя в ней уже есть черты, свидетельствующие о стирании граней между специфическими отличиями живописи местных художественных центров. К новгородским признакам XVI в. в изучаемом памятнике относятся светло-желтые, имитирующие золотой ассист, штрихи на сидениях, а также «мраморировка» колонн и «пяточки» на горках. Одновременно указанные приемы прослеживаются в ряде икон, ведущих свое происхождение с территории новгородского Севера.[23] Если к этому добавить такие специфические черты, как цветные, графически исполненные красные, зеленые и коричневые «тени» на горках, а также жидкую, неровно проложенную (т. е. плохо тертую) краску зеленого позема, провинциальность рассматриваемого произведения выявится еще ярче.

Дополнительным подтверждением того, что изучаемый памятник имеет прямое отношение к новгородской, хотя и провинциальной иконописи, является изображение Климента папы Римского,[24] культ которого был занесен в Новгород из Киева и который пользовался там начиная с XIII в. большой популярностью.[25]

В целом икона значительно уступает ранее рассмотренной «Троице», и в первую очередь из-за отсутствия в ней высокой художественной культуры: многоплановости содержания, строгого замысла, композиционной соразмерности. В ряде случаев в этом произведении наблюдаются непродуманные элементы, например касания крыльев боковых ангелов, упрощенные очертания фигур. Последнее хорошо выявляется при сравнении, казалось бы, идентичных концов покрывала Сарры на обоих памятниках. В первом случае оно изящно, во втором — примитивного рисунка. Сопоставим пиршественные столы. В первой иконе эта деталь составляет гармоническое целое со всеми остальными компонентами, во второй — служит лишь сюжетной стороне и усиливает один из динамических акцентов произведения.

Анализ памятников подтверждает неотделимость в искусстве формы от содержания. Упрощение содержания приводит к умалению значения формы. Поэтому вторая «Троица» Русского музея с ее несколько упрощенной системой становления художественного образа уже лишена гармонии и целостности. Однако в своих позитивных и негативных качествах она отображает новые запросы действительности.

Таким образом, отличительные особенности второй «Троицы» объясняются не только ее провинциальным происхождением, но и более поздним временем исполнения: по всей вероятности, она была написана в третьей четверти XVI в.

Происхождение икон Русского музея не зафиксировано, но из всего сказанного следует, что обе они были созданы на территории Великого

---

[23] В частности, они ярко дают себя знать в группе царских врат первой половины XVI в., созданных на севере Новгородской земли. См.: В. К. Лаурина. Об одной группе новгородских провинциальных царских врат. — В кн.: Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода. М., 1968, с. 145—179.

[24] Сергий, архим. Полный месяцеслов Востока, т. II. Владимир, 1901, ч. I. Месяцеслов, 25 ноября (с. 365); ч. II. Заметки, с. 484.

[25] В. Н. Лазарев. Мозаики Софии Киевской. М., 1960, с. 34, примеч. 3; Э. С. Смирнова. Живопись Великого Новгорода. Середина XIII—начало XV в. М., 1976, с. 162—163 и примеч.

Новгорода и являлись скорее всего храмовыми образами в больших Троицких церквах.

Идейно-художественные особенности «Троицы» середины XVI в. говорят о том, что это произведение вышло из крупной собственно новгородской иконописной мастерской, по-видимому, при Доме св. Софии. Предположение подтверждается утонченностью образного строя памятника, изысканностью и богатством его решения, — в частности, обилием золота и драгоценного золотого ассиста, которым расчерчены не только крылья ангелов и потиры, но и передняя стенка стола, сидения, даже ворот, отвороты рукавов и сапожки слуги, закалывающего тельца. Все это, в свою очередь, свидетельствует о том, что использованный в иконе вариант библейского извода не вызывал возражений со стороны высшего духовенства.

Что касается храма, для которого писалась эта «Троица», то установить его не удается. На территории Новгорода и его окрестностей в XVI в. находились четыре троицкие церкви. Но это не могла быть Троицкая церковь «на Коломцах» 1523 г.,[26] так как произведение написано не в начале XVI в., или Троицкая церковь с трапезной и приделом, построенная около 1557 г. при Духове монастыре,[27] — памятник не соответствует габаритам этого небольшого бесстолпного храма, и, кроме того, как сообщает архимандрит Макарий на основании описи 1591 г., в нем имелась местная икона «Троицы с деяниями».[28] Отпадает и Троицкая церковь в Клопском монастыре, упоминаемая в НІІІЛ под 1562 г.,[29] так как в ней также находилась «Троица с деяниями», которую написал для этого монастыря в 1568 г. иконник-диакон Никифор Грабленой.[30]

Не исполнена ли «Троица» Русского музея середины XVI в. для Троицкой церкви в Гончарном конце после ее пожара в 1554 г. (потом это место на Софийской стороне называлось Ямской слободой), при возобновлении частично сгоревшего иконостаса? [31] Но это лишь предположение, так как произведение могло быть создано и для другой, не дошедшей до нашего времени церкви, погибшей в опустошавших Новгород пожарах (иконы при этом, как правило, спасались).

Вторая «Троица» была храмовой иконой в сравнительно большой церкви, очевидно, с двумя приделами в честь Иоанна Предтечи и Климента, хотя не исключено, что эти изображения связаны с днями закладки церкви, ее возобновления или освящения. Икона попала в собрание Г. О. Чирикова не из той церкви, в которой первоначально находилась, а уже из иного места, о чем говорит почти целиком спиленное левое поле (подгонка к другому иконостасу). В целом профессиональное, хотя и не глубокое произведение и к тому же значительного размера не могло быть исполнено в отдаленной провинции. Помимо Новгорода в XVI в. иконописные мастерские находились в Каргополе и, возможно, в Тихвине, Старой Руссе, Архангельске. В первом из названных центров они зафиксированы документально.[32] Кроме того, из каргопольской мастерской вышли, по-

---

[26] ПСРЛ, т. III, вып. IV. СПб., 1841, с. 247; Макарий, архим. Археологическое описание церковных древностей в Новгороде и его окрестностях, часть первая. М., 1860, с. 654.

[27] Макарий, архим. Археологическое описание. . ., с. 130. См. также с. 131.

[28] Там же, с. 123.

[29] ПСРЛ, т. III, вып. IV, с. 233; Макарий, архим. Археологическое описание. . ., с. 474 и примеч. 167.

[30] Макарий, архим. Археологическое описание. . ., часть вторая, с. 21—22, 82, 116, примеч. 216.

[31] «. . .26 июня 1554 года днем загорелось в Троицкой церкви от забытой горевшей свечи. От этого пожара повреждена была вся левая сторона иконостаса до самых царских врат и местныя свечи». В 1611 г. эта церковь была сожжена, но после 1623 г. вновь восстановлена (Макарий, архим. Археологическое описание. . ., с. 171; см. также с. 166, 170).

[32] Ю. Н. Дмитриев. О творчестве древнерусского художника. — ТОДРЛ, т. XIV. М.—Л., 1958, с. 552.

видимому, некоторые памятники, перекликающиеся в ряде деталей с рассматриваемой «Троицей» (см. примеч. 23).

Необходимо подчеркнуть, что именно эти, представленные иконами Русского музея, подтипы изводов ветхозаветной Троицы с праотцами, а в одном случае и со слугой, закалывающим тельца, получают широкое распространение в древнерусской живописи XVI в. Сказанное подтверждает большое количество подобного рода произведений, в частности две иконы 1560-х гг. из церкви Белая Троица в Твери,[33] а также «Троица ветхозаветная с бытием» из Борисоглебского монастыря близ Ростова Великого,[34] памятники из бывшего собрания А. В. Морозова,[35] из Тихвинского музея[36] и многие другие, — причем данный подтип, как и в произведениях XV в., сосуществует со строго догматическим изображением единосущных ангелов. Характерным примером могут служить две иконы «Троицы» второй половины XVI в. Псковского музея.[37] В первой из них, как и в одноименном памятнике конца XIV в. в Ватопедском монастыре (см. примеч. 7), по сторонам центрального ангела представлены Авраам и Сарра. Во второй (на одной доске с изображением «Николы» из совмещенного деисусного и праздничного чинов) — лишь три равновеликих ангела. Аналогично они изображены и в «Троице ветхозаветной» 1586 г. из Ипатьевского монастыря в Костроме.[38]

Итак, интересующие нас иконографические варианты бытуют в древнерусской иконописи с раннего XV до начала XVIII в.,[39] но становятся излюбленными в живописи именно середины и второй половины XVI в.

Обращаясь вновь к вопросам иконографии, отметим, что закономерности, прослеженные нами по отношению к изводам в искусстве XV и XVI вв., подтверждаются иконами Русского музея, в которых получили отражение оба главных извода ветхозаветной Троицы. В первой из них преобладает издревле привычный, свойственный новгородской иконописи периода расцвета библейский иконографический тип, во второй — догматический вариант сюжета. Характерно также, что повествовательность этого второго произведения не вполне соответствует основной направленности извода, предусматривающего изображение троичности божества. Тем самым отдельными чертами икона сближается с памятниками первого типа. По-разному мастера обеих «Троиц» трактуют тему библейского рассказа о гостеприимстве Авраама, причем они повторяют одну и ту же композиционную схему, свойственную, очевидно, определен-

---

[33] В. И. Антонова, Н. Е. Мнева. Каталог. . ., т. I, № 244 и 245. — Определяются авторами как тверские произведения «Рублевской легенды». См. также: Л. М. Евсеева. И. А. Кочетков, В. И. Сергеев. Живопись Древней Твери. М., 1974, табл. 73 (фрагмент); Г. В. Попов, А. В. Рындина. Живопись и прикладное искусство Твери. . ., № 34 и 35, ил. на с. 463, 464.

[34] В. И. Антонова, Н. Е. Мнева. Каталог. . ., т. II, № 398, ил. 15. — Отнесена авторами к ростово-суздальской школе.

[35] Там же, № 610. — Отнесена к Поволжью.

[36] Там же, № 389, ил. 13. — Отнесена к псковской школе.

[37] Инв. № ПКМ 1591 и ПКМ 1365. Краткие сведения об иконах см.: Живопись древнего Пскова. Из собраний Псковского историко-архитектурного музея, Государственного Русского музея и Государственной Третьяковской галереи. Каталог. Составитель каталога и автор вступит. статьи С. Ямщиков. М., 1970.

[38] В. И. Антонова, Н. Е. Мнева. Каталог. . ., т. II, № 547, ил. 48, 50. — Средник иконы. Отнесена к Годуновской школе.

[39] Например. «Троица» 1598 г. в Церковном музее в Софии (с Авраамом и Саррой, выглядывающими из окон высоких палат), а также одноименные иконы рубежа XVI—XVII вв. и 1706 г. Третьяковской галереи. См.: К. Миятев. Иконы в Болгарии. — В кн.: К. Вейцман и др. Иконы на Балканах, с. XLIX, ил. 133; В. И. Антонова, Н. Е. Мнева. Каталог. . ., т. II, № 1018, ил. 177 и № 977, пл. 168. — Но в ряде изображений Троицы ветхозаветной в произведениях конца XVI и XVII в. уже нет Авраама и Сарры, а также сцены заклания тельца, — например, в иконах Дечанского монастыря, из Национального музея в Стокгольме и частного собрания в Осло. См.: Icônes de Yougoslavie. Texte et catalogue V. J. Djurić. Avant propos S. Radojčić. Belgrade, 1961, N 68, pl. LXXXIX; H. Kjellin. Ryska Ikoner svensk och norst ägo. Stockholm, 1956, ил. 51 на с. 169 и табл. VII.

ному прототипу.[40] Об этом говорят почти идентичные позы персонажей, детали изображения. Фигуры Авраама и Сарры единообразно закрывают ноги боковых ангелов, гиматии и покрывала праотцев развеваются одинаковыми складками и т. д.



«Троица ветхозаветная». Вторая половина XVI в. (Псковский историко-архитектурный музей, инв. № ПКМ-1591).

Симптоматично не столько обращение в иконах Русского музея к определенным подтипам, сколько активное использование в них, равно как

[40] По этой схеме исполнен ряд одноименных произведений, в том числе «Троица ветхозаветная» рубежа XVI—XVII вв., ГРМ, инв № ДРЖ 1040. Разм. 33,5×27,8×1,9. Поля нарощенные. Реставрационные прописки. Икона поступила из ГЦРМ в 1934 г.

и в других одноименных памятниках этого времени, отдельных элементов ранее сложившегося традиционного библейского извода.

Сравнительный анализ большого количества произведений приводит к мысли, что в древнерусской живописи не было смены вариантов. В ней



«Троица ветхозаветная» из совмещенного деисусного и праздничного чинов. Вторая половина XVI в (Псковский историко-архитектурный музей, инв. № ПКМ 1365).

одновременно существуют оба иконографических извода — как, условно говоря, рублевский, так и гостеприимства Авраама с их многочисленными подтипами. Четко разграничить эти варианты и подтипы не представляется возможным, тем более что и те и другие связаны в конечном счете с каноническим содержанием. Не обязательно поэтому изыскивать для каждого из памятников иконописи то или иное истолкование библейского рассказа или идеи троичности. В древнерусском искусстве разрабатывались

различные, в том числе промежуточные и смешанные решения.[41] Ведь варианты интерпретации сюжета зависят не только от вкусов эпохи и специфики культурного центра, в котором создавалось произведение, но и от способов художественного воплощения темы.

Таким образом, говоря о догматическом (литургическом) варианте извода Троицы, нельзя, по-видимому, совсем не учитывать возможности присутствия в памятниках этого типа образов Авраама и Сарры, а также сцены заклания тельца.[42]

Не следует, очевидно, объяснять рассматриваемый подтип извода с праотцами лишь тем, что в искусстве XVI в. получают широкое развитие повествовательные сюжеты и сложные многофигурные композиции.[43] Последнее не вызывает сомнений, но не исчерпывает вопрос о причинах совмещения в иконах этого типа догматического и библейского изводов.

Возможно, не случайно такой крупный иконограф, как Н. П. Кондаков (а вслед за ним Н. П. Сычев и Н. Н. Пунин), говорил о варианте, представленном рублевской «Троицей», как о «выделенном из общей сцены Сретения трех ангелов Авраамом и Саррой у дуба Мамврийского».[44]

В любом случае поднятый вопрос требует специального изучения и тщательной разработки. В настоящее время можно только утверждать, что памятники древнерусской иконописи конца XIV—XVI в. не подтверждают общепринятого положения о смене в них одного извода другим.

Эти выводы подкрепляются также некоторыми материалами византийской и древнерусской патристики.

Лишь ранние отцы церкви рассматривают догмат троичности в библейско-историческом аспекте, как явление Аврааму и Сарре бога с двумя ангелами. Так толкуют тему Иустин Философ, Евсевий Кесарийский, Афанасий Александрийский, Епифаний Кипрский, Феодорит Киррский и некоторые западные мыслители,[45] например Ориген. Исключение, возможно, составляет лишь Иоанн Златоуст, который, как это следует из

---

[41] Именно такого рода переходное, или промежуточное, решение дано и в ряде более ранних икон. Не составляет, очевидно, исключения (вопреки тому, что считает Г. В. Попов) среди ранних отечественных композиций ветхозаветной Троицы так называемая Зырянская Троица (Г. В. Попов, А. В. Рындина. Живопись и прикладное искусство Твери. . ., с. 310. — См. воспроизведение иконы: А. А. Рыбаков. Художественные памятники Вологды XIII—начала XX века. Л., 1980, ил. 4—5). Она представляется вполне закономерным явлением, подобно клейму на «Четырехчастной» иконе из Георгиевской церкви в Новгороде, в котором использован другой вариант. Ряд переходных черт наблюдается в «Троице» Андрея Рублева, ставшей общепризнанным примером догматического типа. Отдельные особенности обоих вариантов соединяет в себе «Троица ветхозаветная» из Троице-Сергиевой лавры в Загорском музее. Опубликовавший икону Г. И. Вздорнов относит ее к догматическому изводу и считает, что она создана ранее «Троицы» Андрея Рублева (Г. И. Вздорнов. Новооткрытая икона «Троицы». . ., с. 115, 119, 131—151, ил. на с. 116—118). См. также: Т. В. Николаева. Древнерусская живопись Загорского музея. М., 1977, с. 21, 25—26, ил. 127.

[42] Н. В. Малицкий, рассматривая одну из поздних псковских икон, замечает, что произведение «примыкает к Рублевскому типу с тем осложнением, что сюда введены фигуры Авраама и Сарры» (Н. Малицкий. К истории композиции ветхозаветной Троицы, с. 43). Недооценку фигур праотцев в композициях ««Троицы» отмечает и А. А. Салтыков (А. А. Салтыков. Иконография «Троицы ветхозаветной», с. 1).

[43] В XVI—XVII вв., как это справедливо констатируют В. И. Антонова и Н. Е. Мнева, «интерес к подробностям библейского рассказа возрастает. . . разрабатывается также и догматический вариант, осложняемый многообразными толкованиями» (В. И. Антонова, Н. Е. Мнева. Каталог. . ., т. I, с. 208, примеч. 1). Г. В. Попов отмечает утрату «символической четкости под воздействием интереса к бытовым подробностям повествования» (Г. В. Попов, А. В. Рындина. Живопись и прикладное искусство Твери. . ., с. 351, 353).

[44] Н. П. Кондаков. Лицевой иконописный подлинник, с. 88; Н. П. Сычев. Икона св. Троицы в Троице-Сергиевой лавре, с. 64; Н. Н. Пунин. Андрей Рублев, с. 44.

[45] Н. Малицкий. К истории композиции ветхозаветной Троицы, с. 36—38; Г. И. Вздорнов. Новооткрытая икона «Троицы». . ., с. 122, 125.

апокрифического текста, на вопрос «Что высота небесная, и широта земная и глубина морская?» отвечает: «отец и сын и святый дух».[46] Знаменитое место из Евсевия, приведенное значительно позднее — в третьем защитительном слове против отвергающих иконы Иоанна Дамаскина,[47] ничего в данном отношении не объясняет. В своих догматических сочинениях Иоанн Дамаскин, останавливаясь на вопросе о Троице, понимает ее как «. . .единое божество, единую силу, единое хотение, единое действие. . . в трех совершенных ипостасях познаваемую и поклоняемую. . . в отца и сына и духа святаго».[48]

Афанасий Александрийский «первый раз соединил неразрывной связью мысль о Логосе как принципе миротворения с учением о нем как принципе искупления»,[49] т. е. придал ему, в отличие от неоплатоников, для которых троичность фигурирует лишь как три проявления единого начала, чисто христианский характер. Впоследствии Исаак Сирин считает, что до созерцания тайн духовного видения Троицы надо дорасти. Оно достигается путем любви. «И когда достигнем мы любви, — пишет он, — тогда достигли мы бога, и путь наш совершен, и пришли мы к острову тамошнего мира, где отец и сын и дух святый».[50] Для Исаака Сирина Троица является поэтическим символом «обручального залога» души, познавшей смирение и целомудрие.[51] Эта мысль еще более четко развивается в учении Григория Синаита, прямо говорящего о «едином в трех лицах боге». Для него «Троица. . . неслиянна, . . .единый триипостасный бог. . . Он все содержит и о всем промышляет чрез сына во святом духе; и не един из них. . . не именуется и не смыслится сущим вне или особо от других».[52] Это уже четкая догматическая программа.

Не вдаваясь в существо разнообразных богословских воззрений по тринитарному вопросу, отметим лишь, что различия в истолковании догмата троичности фактически продолжаются до конца IV в., «когда учение о св. Троице достигло окончательной победы».[53] Поэтому вряд ли правомерно усматривать смену догматических требований и иконографических изводов на рубеже XIV—XV вв. Думается, что и писатели и иконописцы подходили к вопросу об изображении Троицы, имея в виду ее догматическое истолкование, но не исключали и подробностей библейского сюжета, т. е. вводили в изображение праотцев. В этом не было разночтения, так как библейский рассказ наглядно подтверждал догматическое доказательство. И поэтому, может быть, не стоит рассматривать «Троицу» со сценой заклания тельца как возврат к наиболее устойчивому иконографическому варианту.[54] Однако не тринитарные споры на рубеже XIV—XV вв., как это считает К. Онаш,[55] привели к созданию «Троицы» Рублева. Ортодок-

---

[46] См.: «Слово Иванна Златаустаго, Василия Великаго, Григория Богослова» (из Цветника 1665 года, Московской Синодальной Библиотеки, № 908, л. 120—129). — В кн.: Н. Тихонравов. Памятники отреченной русской литературы, т. II. М., 1863, с. 436.

[47] Полное собрание творений св. Иоанна Дамаскина, т. 1. СПб., 1913, с. 415—416.

[48] Там же, с. 166; см. также с. 167—175.

[49] А. Спасский. История догматических движений в эпоху Вселенских соборов (в связи с философскими учениями того времени), т. 1. Тринитарный вопрос (История учения о св. Троице). Сергиев Посад, 1914, с. 194.

[50] Исаак Сирянин. Подвижнические наставления. — В кн.: Добротолюбие, в русском переводе, т. II. М., 1913, с. 744. См. также с. 694.

[51] Там же, с. 754.

[52] Григорий Синаит. Главы о заповедях и догматах, угрозах и обетованиях, — еще же — о помыслах, страстях и добродетелях. — и еще — о безмолвии и молитве. — В кн.: Добротолюбие, в русском переводе, т. V. М., 1900, с. 185—186.

[53] А. Спасский. История догматических движений. . ., с. 608—609.

[54] Г. В. Попов, А. В. Рындина. Живопись и прикладное искусство Твери. . ., с. 354.

[55] K. Onasch. Andrej Rublev. Byzantinisches Erbe in russischer Gestalt. — Acten des XI internationalen Byzantinistenkongresses. München, 1958. München, 1960, S. 427—429. См.: Г. И. Вздорнов. Новооткрытая икона «Троицы». . ., примеч. 93 на с. 151.

сальная точка зрения не прекращала своего существования. Даже в апокрифической литературе она ярко дает себя знать. Например, в двух редакциях Соловецкой Палеи, приведенных И. Я. Порфирьевым, наряду с пространным рассказом о трех странниках, явившихся Аврааму и Сарре, недвусмысленно говорится в одном случае о «как бездушных» ногах странников, в другом, что это были отец, сын и святой дух.[56]

Что касается русских мыслителей, то у них, за исключением, возможно, Кирилла Туровского,[57] мы находим неизменно догматическое истолкование Троицы, которого придерживается и Епифаний Премудрый с его воспеванием троичности божества в «Житии Сергия».[58]

Еще выше значение идеи троичности поднимает Иосиф Волоцкий, который подробно останавливается на ней в «Послании архимандриту Вассиану о Троице» [59] и в «Словах» о почитании икон, — в частности, в «Слове на ересь новоградских еретиков, глаголющих, яко не подобает писати на иконахъ святую и единосущную троицю».[60] Учение о явлении Аврааму не трех лиц Троицы, а бога с двумя ангелами давно считалось ересью,[61] и непонимание этого различия едко высмеивается волоколамским игуменом. Поэтому естественно, что в Иосифо-Волоколамском монастыре была создана строго догматическая икона «Ветхозаветной Троицы»[62] (см. примеч. 9).

Распространение икон Троицы со второй половины XIV до XVI в. включительно объясняется рядом причин, в том числе борьбой с антитринитарными течениями,[63] с многочисленными «ересями». Максим Грек защищает, например, догмат троичности в «Слове на арменское зловерие».[64] Наконец, «крупнейшим в феодальной Руси представителем „троичной философии“ был, — по словам А. И. Клибанова, — знаменитый публицист и писатель середины XVI в. Ермолай-Еразм», исходивший, как и Епифаний Премудрый, из понимания троичности как основы миропорядка.[65] В своем сочинении «Всякому верующему во святую троицу» он говорит о троичном единстве как о возведенной в божественное достоинство гармонии, определяет Троицу как любовный союз бога-отца, сына, духа, который «является всеконечным осуждением контрастов и противоречий».[66]

---

[56] И. Я. Порфирьев. Апокрифические сказания о ветхозаветных лицах и событиях по рукописям Соловецкой библиотеки. — СОРЯС, т. XVII, 1877, с. 57, 135—136, 225—227.

[57] См. отрывок из «Слова в новую неделю по пасце», приведенный К. Калайдовичем: «Веруй ми, Фомо, и познай мя, якоже Аврам, к нему же под сень с двъма ангелом придох, и ть познав мя, Господа мя нарече» (К. Калайдович. Памятники российской словесности XII века. М., 1821, с. 25. Цит. по: Г. И. Вздорнов. Новооткрытая икона «Троицы». . ., с. 125).

[58] ПДП, вып. 58. СПб., 1885. См.: А. И. Клибанов. 1) Реформационные движения в России в XIV—XVI вв. М., 1960, с. 160—161; 2) К характеристике мировоззрения Андрея Рублева. — В кн.: Андрей Рублев и его эпоха. Сб. статей под ред. М. В. Алпатова. М., 1971, с. 94, 99—100.

[59] См.: Послания Иосифа Волоцкого. Подгот. текста А. А. Зимина и Я. С. Лурье. М.—Л., 1959, с. 139—144. См. также: Н. А. Казакова, Я. С. Лурье. Антифеодальные еретические движения на Руси XIV—начала XVI века. Приложение. Источники по истории еретических движений XIV—начала XVI века. М.—Л., 1955, с. 306—309.

[60] См.: Н. А. Казакова, Я. С. Лурье. Антифеодальные еретические движения. . ., Приложение, с. 360—373.

[61] Н. Малицкий. К истории композиции ветхозаветной Троицы, с. 41.

[62] Отмечено Г. В. Поповым. См.: Г. В. Попов, А. В. Рындина. Живопись и прикладное искусство Твери. . ., с. 311.

[63] В. Н. Лазарев. Андрей Рублев и его школа, с. 34—35.

[64] А. И. Иванов. Литературное наследие Максима Грека. Характеристика, атрибуции, библиография. Л., 1969, с. 115—116. См. также: И. А. Клибанов. Реформационные движения в России. . ., с. 162.

[65] А. И. Клибанов. К характеристике мировоззрения Андрея Рублева, с. 96, см. также с. 97.

[66] А. И. Клибанов. Сборник сочинений Ермолая—Еразма. — ТОДРЛ, т. XVI. М.—Л., 1960, с. 186; см. также с. 178, 185, 187.

Своеобразной защитой от «ересей» важнейшего догмата христианской религии выглядит и постановление Стоглавого собора. Опираясь на суждения отцов вселенской церкви, собор вновь определяет ранее принятые, но «поисшатавшиеся» каноны. Ортодоксальный ответ церковников на вопрос Ивана Грозного не вносит ничего нового, а только опять предлагает «писати живописцем иконы с древних образцов, как греческие живописцы писали и как писал Андрей Рублев и прочии пресловущии живописцы, и подписывати святая Троица, а от своего замышления ничтоже претворяти».[67]

Обращение Стоглавого собора к Рублеву носит риторический характер. Символическое, но и глубоко поэтическое, созвучное народным основам культуры решение темы ветхозаветной Троицы, данное Андреем Рублевым, чуждо живописи развитого XVI в. После вселенских соборов середины этого столетия искусство все более регламентируется. Учитывая строгий диктат, можно лишь удивляться, что иконописцы как середины XVI в., так и последующего времени, не выходя, казалось бы, за пределы требований, остаются художниками и создают не мертвые копии, а значительные, не похожие друг на друга произведения искусства. Так, мастер, написавший «Троицу ветхозаветную» с Климентом и Иоанном Предтечей, ни в иконографическом, ни в стилистическом плане не повторяет решения живописца, исполнившего несколько ранее по той же схеме другой одноименный памятник. Художественное содержание произведений разное, хотя и тому и другому свойственна некоторая двойственность, особенно заметная в более поздней иконе (отвлеченность темы и подчеркнутая конкретность ее реализации). Идейная направленность обоих памятников вполне ортодоксальна, но при этом «Троица» середины XVI в. исполнена в одном варианте извода, а произведение третьей четверти того же столетия исходит из другого его типа. И к тому же на обеих иконах изображены праотцы. Поэтому следует, по-видимому, констатировать не только пристрастие живописцев к пространному повествованию, но и их приверженность к традиционной, устойчиво бытовавшей интерпретации сюжета. Наглядность всегда была свойственна новгородским художникам, мыслящим конкретными образами. Кроме того, так изображали Троицу в XIV в., в период наибольшего могущества Великого Новгорода.

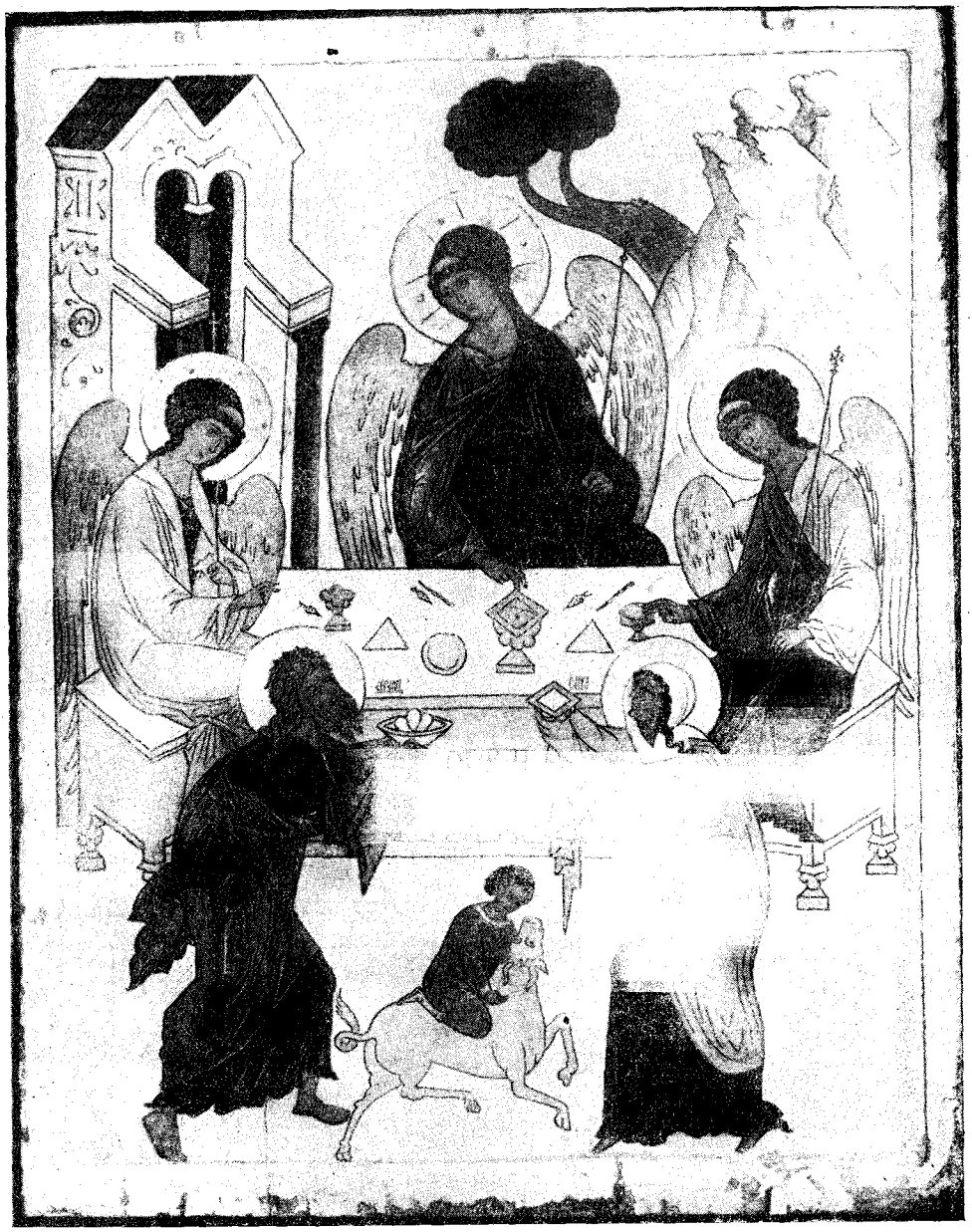
Подводя итоги, необходимо также отметить, что как в первой, так и во второй иконах Русского музея дают себя знать не только связи с литературной основой, но и косвенное отражение исторической действительности. Обращение к различным вариантам извода говорит о том, что наряду с прямым следованием заданной высшим духовенством сугубо ортодоксальной иконографической схеме («Троица» третьей четверти XVI в.) мастера не менее активно используют и другой, ранее широко известный извод («Троица» середины XVI в.).

Художественное содержание искусства, к которому имеет прямое отношение интерпретация сюжетов его памятников, не может сводиться к толкованию религиозной догмы. Применительно к живописи иконографические типы не следуют буквально за богословской мыслью времени и не сменяют друг друга, а лишь преобладают в произведениях той или иной эпохи, того или иного круга. В ряде случаев, как об этом свидетельствуют иконы «Троицы ветхозаветной» Русского музея, наблюдается одновременное существование обоих вариантов извода. А это, в свою очередь, позволяет поставить вопрос об активной роли в произведениях средневековой иконописи художественного замысла.

---

[67] Стоглав. Казань, 1887, с. 79.

церкви в Новгороде.[8] Второй, отличающийся созерцательным подходом к решению темы, четко выражен в «Троице» Андрея Рублева, а также в од-



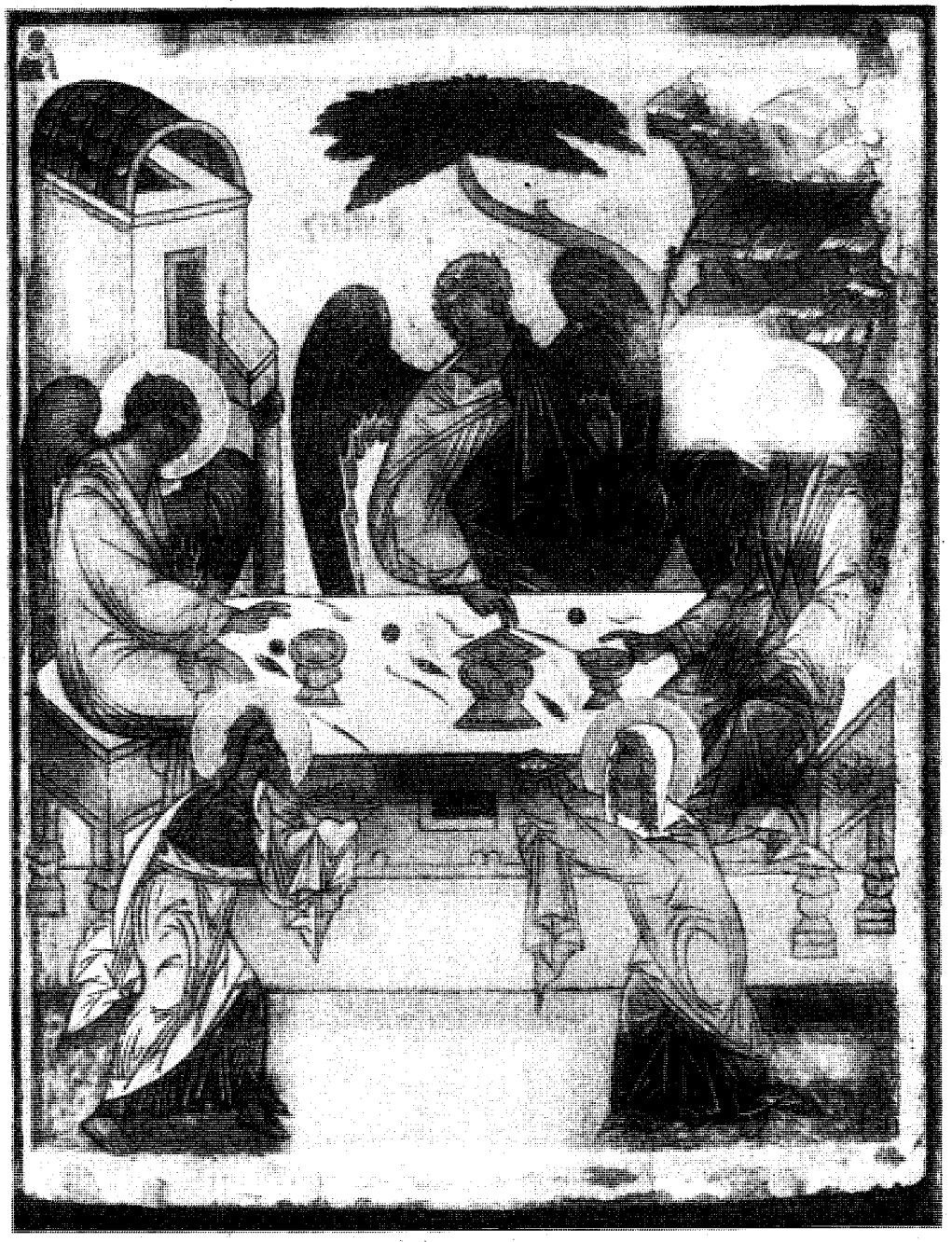
«Троица ветхозаветная». Середина XVI в., разм. 148,9×113,5×3,2 (ГРМ, ДРЖ 2126).

ноименных произведениях из Успенского собора Иосифо-Волоколамского монастыря[9] и из Воскресенского собора в Кремле г. Коломны.[10]

[8] ГРМ. См.: Novgorod Icons 12—17 th century. Preface by academician Dmitry Likhachov. Introduction by Vera Laurina and Vasily Pushkariov. Phaidon. Oxford, 1980, p. 28—29, pl. 66—70.

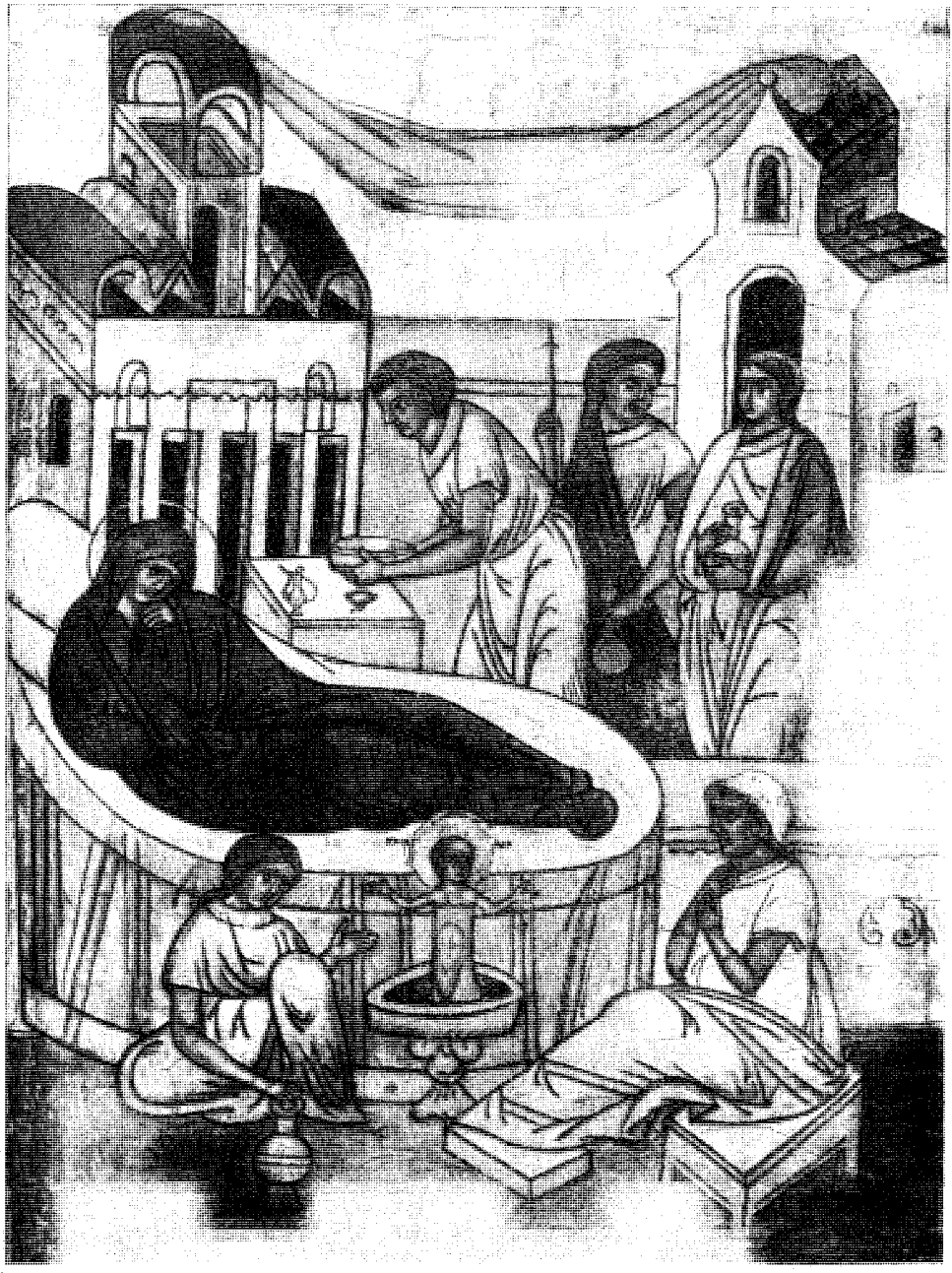
[9] Музей древнерусского искусства им. Андрея Рублева. См.: Г. В. Попов, А. В. Рындина. Живопись и прикладное искусство Твери. . ., № 18, ил. на с. 207, 209, 434—435. См. также: Г. В. Попов. Живопись и миниатюра Москвы середины XV—начала XVI века. М., 1975, табл. 129, 130.

[10] ГТГ. См.: В. И. Антонова, Н. Е. Мнева. Каталог. . ., т. I, № 283.



«Троица ветхозаветная с Климентом и Иоанном Предтечей». Третья четверть XVI в., разм. 116,3×89,2×3,8 см (ГРМ, ДРЖ 1750).

очень похожи лики Сарры на обоих памятниках Русского музея. Почти такие же профили у слуг в сцене заклания тельца на иконе «Премудрость созда себе дом» из Мало-Кириллова монастыря близ Новгорода, исполнен-



Рождество Николы (Клеймо иконы «Никола Зарайский»). Вторая половина XVI в. (Горьковский гос. художественный музей, инв. № 10).

ной около 1548 г.[21] Близкого типа лики в клеймах «Николы Зарайского» второй половины XVI в. Горьковского музея,[22] в особенности в сцене

[21] См.: В. И. Антонова, Н. Е. Мнева. Каталог. . ., т. II, № 365, ил. 3—5; Novgorod Icons, p. 41, pl. 205, 206.

[22] Живопись древнего Новгорода. . . Каталог, № 150.

ному прототипу.[40] Об этом говорят почти идентичные позы персонажей, детали изображения. Фигуры Авраама и Сарры единообразно закрывают ноги боковых ангелов, гиматии и покрывала праотцев развеваются одинаковыми складками и т. д.



«Троица ветхозаветная». Вторая половина XVI в. (Псковский историко-архитектурный музей, инв. № ПКМ-1591).

Симптоматично не столько обращение в иконах Русского музея к определенным подтипам, сколько активное использование в них, равно как

[40] По этой схеме исполнен ряд одноименных произведений, в том числе «Троица ветхозаветная» рубежа XVI—XVII вв., ГРМ, инв. № ДРЖ 1040. Разм. 33,5×27,8×1,9. Поля нарощенные. Реставрационные прописки. Икона поступила из ГЦРМ в 1934 г.

и в других одноименных памятниках этого времени, отдельных элементов ранее сложившегося традиционного библейского извода.

Сравнительный анализ большого количества произведений приводит к мысли, что в древнерусской живописи не было смены вариантов. В ней



«Троица ветхозаветная» из совмещенного деисусного и праздничного чинов. Вторая половина XVI в. (Псковский историко-архитектурный музей, инв. № ПКМ 1365).

одновременно существуют оба иконографических извода — как, условно говоря, рублевский, так и гостеприимства Авраама с их многочисленными подтипами. Четко разграничить эти варианты и подтипы не представляется возможным, тем более что и те и другие связаны в конечном счете с каноническим содержанием. Не обязательно поэтому изыскивать для каждого из памятников иконописи то или иное истолкование библейского рассказа или идеи троичности. В древнерусском искусстве разрабатывались

Т. Б. ВИЛИНБАХОВА

Икона XVI в. «Троица в деяниях» и ее литературная основа

Икона «Троица в деяниях»[1] хранится в Русском музее с 1914 г., однако мало привлекала внимание исследователей. Первое печатное упоминание о ней находим в отчете музея за 1914 г., из которого явствует, что икона была передана в музейное собрание из Покровского монастыря в Суздале.[2] Затем, в 1916 г., о ней вскользь упомянул Н. П. Сычев в обзоре открывшегося древлехранилища.[3] Наиболее подробно рассматривал ее Н. П. Кондаков. По его мнению, «Троица» является одним из значительнейших памятников и «может послужить предметом целого расследования».[4] Не ставя, однако, такой задачи, он ограничился перечислением сюжетов клейм и кратко высказал свои соображения о времени и месте создания произведения. В соответствии с представлениями о ведущей роли Новгорода в русской художественной культуре он считал и эту икону созданием новгородского мастера второй половины XVI в., возможно, работавшего в Суздале. Ю. Н. Дмитриев в Путеводителе по экспозиции древнерусского искусства Русского музея[5] дает сжатую, но точную и яркую характеристику ее стиля. Он датирует памятник серединой XVI в., рассматривая его в одном ряду с такими иконами, как «Видение Евлогия», «Притча о хромце и слепце», «Лествица Иоанна Лествичника».[6] Последующие авторы ограничивались только краткими замечаниями о памятнике. Так, М. В. Алпатов воспроизводит одно из клейм, отмечая присутствие отголосков античного понимания образа в изображении жены Лота.[7] А. Грабар указывает на клеймо с изображением сцены свержения падших духов в связи с исследованием иконографии архангела Михаила.[8] Остальные исследователи отмечают характерные для стиля иконы черты повествовательности.[9] Между тем более подробное изучение произведения позволяет

[1] Инв. № ДРЖ 2138. Разм. 160×124,5×3 см.

[2] Отчет Русского музея императора Александра III за 1914 год. Пг., 1915, с. 22. — Икона была местной в церкви Покрова Богоматери и находилась «против правого крилоса». См.: Опись Покровского монастыря в г. Суздале 7105/1597 года. — В кн.: В. Т. Георгиевский. Памятники старинного русского искусства Суздальского музея. М., 1927, с. 4.

[3] Н. П. Сычев. Древлехранилище памятников русской иконописи и художественной старины. — В кн.: Профессор Николай Петрович Сычев. Избранные труды. М., 1976, с. 177.

[4] Н. П. Кондаков. Русская икона, т. 4, ч. 1—2. Прага, 1933, с. 274—275.

[5] Ю. Н. Дмитриев. Путеводитель. Государственный Русский музей. Древнерусское искусство. Л.—М., 1940, с. 53—54.

[6] ГРМ, инв. № 2141, 2140, 2139.

[7] М. В. Алпатов. Всеобщая история искусств, т. 3. М., 1955, с. 268.

[8] A. Grabar. La porte de bronze byzantine du Montgargan et le «Cycle de l'ange». — Millenaire monastique du Mont St. Michel. V.III. Culte de St. Michel et pelerinages au mont. Paris, 1971, p. 367, pl. XL, XLI.

[9] Н. Г. Порфиридов. Государственный Русский музей. Путеводитель. Вып. 1. Л., 1954, с. 27; Н. Е. Мнева. Московская живопись XVI века. — В кн.: История русского искусства, т. 3. М., 1955, с. 562, ил. на с. 561; К. В. Корнилович. Окно в минувшее. Л., 1968, с. 99, ил. на с. 102, 103.



«Троица в деяниях». Середина XVI в., разм. 160×124,5×3 см (ГРМ, ДРЖ 2138).

говорить о нем как об одном из значительнейших в русской живописи XVI столетия.

Средник иконы занимает изображение ветхозаветной Троицы. Вокруг него расположено 24 клейма, иллюстрирующих отдельные события ветхозаветной истории и раскрывающих догмат о троичности божества. На разборе сюжетов и образов клейм необходимо остановиться специально, так как их расшифровка позволит полнее и точнее раскрыть содержание всей иконы в целом.

Сюжеты, избранные автором иконы, тесно связаны с первыми пятью книгами Ветхого завета. Однако при сравнении канонического текста Библии с изображениями на иконе многие сюжетные особенности и детали последней не находят объяснения. Совершенно другой результат дает сравнение клейм иконы с текстами Толковой палеи,[10] позволяющее говорить о влиянии последней на создание живописного произведения.[11]

Цикл деяний Троицы начинается с момента сотворения мира. Мир символически воплощен в виде двух кругов — красного и зеленого, «облачного», находящегося внутри него. В центре кругов — белый престол с лежащей на нем книгой. Ниже помещена фигура бога, творящего мир. Изображения кругов созвучны тексту палеи: «Бгъ преж[д]е все[х] бысь. Ни начала имея ни конца».[12] Дважды повторенная форма круга, воспринимавшегося в средневековом искусстве как символ бесконечности и совершенства, дает возможность почти буквального воплощения слов текста. «Первое створи аггглы своа дхы, и слоугы своя огнь пламень» (л. 1). Ангелами и духами-шестикрыльцами наполнен внешний, огненный круг. Зеленый круг, по-видимому, означает небо и землю, так как в палее говорится, что ангелы были сотворены в первый день вместе с небом и землею. Сила слова бога, упоминаемая в тексте, определена в виде раскрытой книги, лежащей на престоле. На символику цветов, использованных в клейме, следует обратить особое внимание, поскольку она тоже теснейшим образом связана с символами палеи. В одном из ее вводных рассуждений дается разъяснение смысла цветов радуги, которых, по палее, существует три — зеленый, белый и красный. «Зеленый цвет радуги прознаменует премудрость и силу слова и бога всех в мире сходяща, белый — духа святого: духом бо и водою человеческое естество возраждается», красный — «кровь Господа и спаса нашего».[13] Именно этими тремя цветами пользуется и автор иконы, создавая картину мира. Нет сомнения, что при этом учтено важное значение трех цветов, являющихся своеобразным выражением и цветовым обозначением Троицы — бога отца (и слова, по палее), святого духа и Христа. Таким образом, идея Троицы раскрывается уже в первом клейме иконы. Затем следует изображение отделения воды от суши. Верхнюю часть клейма занимает изображение мира, сходное с представленным в первой композиции, но здесь помимо кругов показан еще прямоугольник с вогнутыми сторонами. Это обозначение созданной земли. В тексте

---

[10] О Толковой палее см.: В. Успенский. Толковая палея. — В кн.: Приложение к «Православному собеседнику» 1876 г. Казань, 1876; В. М. Истрин. Замечания о составе Толковой Палеи. — ИОРЯС, т. II, кн. 1, 1897, с. 175—209; кн. IV, с. 845—905; т. III, кн. 2, 1898, с. 472—531; К. К. Истомин. К вопросу о редакциях Толковой Палеи. — ИОРЯС, т. X, кн. 1, 1905, с. 147—184; В. М. Истрин. Редакции Толковой Палеи. — ИОРЯС, т. XI, кн. 3, 1906; Палея толковая по списку, сделанному в г. Коломне в 1406 г. Труд учеников Н. С. Тихомирова. М., 1892; Т. Н. Протасьева. Псковская палея 1477 года. — В кн.: Древнерусское искусство. Художественная культура Пскова. М., 1968, с. 97—108.

[11] За текстовую основу будет принята палея, написанная псковским дьяком Нестором в 1477 г. См.: ХСПП. Толковая Палея 1477 года. Воспроизведение синодальной рукописи № 210. — ОЛДП, вып. 1. СПб., 1892. — Отдельные сюжеты, отсутствующие в этом списке, будут приведены и цитированы из других текстов Палеи, описанных В. Успенским.

[12] Толковая палея 1477 г., л. 1. (Далее ссылки на это издание в тексте).

[13] В. Успенский. Толковая палея, с. 57.

палеи она так и зовется — четвероконечной. Над землей внутри круга — голубь, общеизвестный символ святого духа. Это изображение точно соответствует словам палеи «дхъ стый прииде в миръ» (л. 2). Эти слова помещены в том месте текста, где дается полемическое рассуждение о духе божием как одном из воплощений Троицы. Снова варьируется мысль о Троице. Что касается расположения в композиции вод и тверди, то палея так объясняет его. Бог разделил воды твердью, причем половину их возвел на высоту, а другую половину оставил над твердью. Небо, под которым стоит твердь и на котором разлиты водные бездны, стоит ни на чем, но «бжиею силою дръжимо» (л. 3 об.). Соответственно этому представлению построена и композиция клейма, в котором воды показаны над землей как бы двумя ярусами, причем круги, четырехугольник и престол расположены между двумя полосами вод, и все это вместе воплощает ту божию силу, ту Троицу, которой держится небо.

Следующее клеймо — «Свержение падших духов». В каноническом тексте Библии этот сюжет отсутствует, но подробно описан в палее (л. 8 об.—20). В клейме иконы показаны летящие в пасть ада демоны. Один из них улетает от преисподней, чтобы творить зло в мире. Демонов повергает ангел с огненными крыльями, облаченный в монашескую ризу. Это необычное изображение представляется возможным объяснить следующим образом. В толковании на этот эпизод в палее приводится пример праведников, пострадавших за имя бога. Среди них упоминаются праведники, изгонявшие бесов «планитою ризъ своих», прославленные верой (л. 20). Фигура ангела в схиме, изгоняющего бесов, возникла, возможно, под впечатлением этого образа палеи. Монашеская одежда напоминает о земных праведниках, огненные же крылья — об архангеле Михаиле, который также упоминается в палее как обличитель и главный гонитель сатаны. [14] В клейме, таким образом, дается как бы собирательный образ противника и победителя зла, подчеркивается значение веры, способной изгонять бесов.

Следующее, четвертое, клеймо рассказывает о сотворении Адама и грехопадении первых людей.[15] В этом изображении автор иконы вновь следует за текстом палеи, подчеркивая те эпизоды, на которых сделаны акценты и в тексте. Так, в палее говорится, что бог дунул на лицо Адама «дух жив». Этот момент обретения Адамом души и подчеркивает художник. После этого человек был поставлен как царь над солнцем, месяцем, звездами и землей. На иконе эта мысль варьируется, Саваоф указывает Адаму на Едем, словно передавая его первому человеку. Едем полон прекрасных цветов и деревьев.

Остальные сцены верхнего ряда клейм не содержат каких-либо существенных отличий от общепринятой иконографии. Это «Изгнание из рая», «Строительство Ноева ковчега»,[16] «Сооружение Вавилонского столпа».

В боковых клеймах развертывается история Авраама, непосредственно связанная с явлением ему Троицы. Это клейма: «Авраам встречает ангелов», «Авраам умывает ноги ангелам», «Сарра готовит опресноки», «Авраам и Сарра служат ангелам во время трапезы», «Авраам провожает ангелов», «Три уходящих ангела». Остановимся на характеристике десятого клейма, изображающего Сарру, готовящую опресноки. Неподалеку от стола, на котором разложено тесто, стоит теленок, сосущий корову. Его появление в сцене трактовалось как результат стремления иконописца внести в композицию элемент живой реальности, однако такое объяснение не совсем

---

[14] A. Grabar. La porte de bronze byzantine du Mont-gargan et le «Cycle de l'ange», p. 365.

[15] Н. П. Кондаков ошибочно считал, что в клейме показано сотворение Евы, однако здесь дважды изображен Адам, лежащий и стоящий, оживший.

[16] Н. Е. Мнева вслед за Н. П. Кондаковым ошибочно обозначила это клеймо как «Адам, нарицающий животных» (Н. Е. Мнева. Московская живопись. . ., с. 562).

точно. Эта сцена связана с историей из палеи. В ней говорится, что, когда Сарра начала готовить тесто, Авраам пошел в стадо и взял теленка, «сосущего мать». Из него была приготовлена пища для странников. Когда же ангелы сидели за трапезой, подошла «мти закланаг[о] телца» и «начатъ ревети». Тогда господь повелел оживить тельца. Тот встал и начал «ссат мтрь свою» (л. 82 об.). На это чудо, совершенное Троицей, и намекает изображение.

Два следующих клейма (14 и 15) повествуют о гибели Содома и спасении ангелами дочерей Лота.

Следующий сюжет, обнаруживающий связь с палеей, — «Жертвоприношение Авраама». Наряду с основным эпизодом — Авраам заносит нож над головой Исаака — важное место в композиции занимает изображение пасущегося овна. В соответствии с библейской легендой Авраам по воле бога принесет его в жертву вместо сына. Однако в иконе на изображении овна сделан явный акцент. Его фигура хорошо читается на белом фоне сада. Сад, занимающий почти половину всей площади клейма, окружен оградой. Его изображение напоминает вид райского сада, показанного в четвертом клейме. Аналогичное изображение рая находим, например, в композициях «Лоно Авраамово», «Богоматерь в раю»,[17] на иконе «Притча о хромце и слепце». Разъяснение этой композиционной особенности снова дает Толковая палея. В полемическом рассуждении, обращенном к жидовину, следующем за рассказом об испытании богом веры Авраама, неоднократно проводятся параллели и сопоставления между Исааком и Христом. Оба были принесены в жертву отцами: Исаак связан Авраамом — Христос привязан ко кресту, Исаак возложен на дрова — Христос распят на дереве в форме креста. Как и Христос, Исаак сравнивается с агнцем и овном (л. 90 об.—91 об.). По-видимому, изображенный на иконе овен также может быть воспринят как олицетворение Христа. Такой символ хорошо известен в средневековом искусстве. В соответствии с христианской символикой овн, или овен, является ветхозаветным прообразом новозаветного агнца, или Христа. Сад, в котором он пасется, уподоблен раю. Одновременно овен является и символическим образом Исаака, подобно овну приготовленного к жертве и достойного рая. В этом же клейме обращает на себя внимание еще один необычный персонаж. Это красная фигура бога в сегменте неба, явившаяся Аврааму и остановившая его занесенную над сыном руку. Представляется, что толкование этого образа также можно найти, опираясь на образы палеи. Напомним, что красный цвет, по приведенному в ней разъяснению, символизирует кровь Христа: «кровию бо знамение спасенное нам дастся».[18] Это знамение и воплощает изображение в сегменте.

Следующее, семнадцатое, клеймо изображает «Сон Иакова». Остальные сюжеты связаны с историей Моисея. Это «Пророчество Валаама о Моисее» (18), «Видение Неопалимой купины» (19), «Переход иудеев через Чермное море» (20), «Моисей на горе Синайской и битва израильтян с амаликитянами» (21), «Изведение Моисеем воды из камня» (22), «Моисей получает скрижали завета и золотой телец» (23), «Скиния святых и принесение жертв богу» (24).

Наибольшую трудность для расшифровки представляет восемнадцатое клеймо, являющееся живописным воплощением эпизода из детства Моисея. При перечислении клейм у Н. П. Кондакова оно опущено. Трудность объясняется отсутствием иконографической традиции в изображении этой сцены. По-видимому, при ее создании автор иконы руководствовался только апокрифическим текстом палеи. В нем рассказывается, что в третье лето «к рожеству Моисееву» сидел фараон за столом с царицей и дочерью своей Фермуфою. «Отроча же седяше в пазоусе» (л. 191) Фермуфы.

[17] ГРМ, инв. № ДРЖ 276.

[18] Цит. по: В. Успенский. Толковая палея, с. 57.

Вдруг ребенок Моисей встал, снял корону с головы фараона и возложил ее на свою голову. Все ужаснулись, а волхв Валаам, присутствовавший при этом, напомнил фараону его сон, который предшествовал рождению Моисея. Толкуя сон, Валаам сказал фараону, что родится в Израиле младенец, который захочет «прияти ц҃рство египетское собе» (л. 191). Этот



Пророчество Валаама о Моисее. Клеймо иконы «Троица в деяниях».

младенец и снял корону с головы фараона. Волхв предложил убить Моисея для спасения Египта. Тогда бог послал архангела Гавриила, который, уподобившись одному из присутствовавших вельмож, предложил испытать, умышленно или по неразумию снял Моисей корону с головы царя. Для испытания были принесены драгоценный камень и пылающий уголь и положены перед ребенком. По воле ангела младенец потянулся к огню и взял его в рот, обжегся и тем доказал свое неразумие. Поэтому он был помилован и избежал смерти. Эта история и воспроизведена в клейме, причем художник выбрал для изображения только главных действующих лиц и соединил в одной композиции разновременные события. Вокруг стола сидят фараон с Фермуфой и Валаам. За пазухой Фермуфы виден младенец Моисей. Его изображение повторено еще дважды. Второй раз он показан снимающим корону с головы фараона, третий — рядом с ангелом, держащимся за чашу на столе. Изображение в чаше сохранилось

плохо, но можно предполагать, что это чаша с огненным углем. Так охарактеризована в иконе будущая миссия Моисея. Далее художник иллюстрирует основные события его служения божеству. В следующей композиции изображено «Явление Моисею Неопалимой купины». Здесь обращает на себя внимание дважды изображенная фигура Моисея — стоящего, видящего купину, и опустившегося на одно колено и склонившего голову. Стоящий Моисей обут в сандалии, коленопреклоненный показан босым. Второе изображение передает облик Моисея, «изувшего сапоги» по приказу бога, что «житейских печалий отревание являет», как объясняет палея.[19] Поза склоненного Моисея двузначна, выражая одновременно и его поклонение купине и слова палеи «отвратил лице свое боящеся смотреть».

В передаче истории о переходе израильтян через Чермное море можно найти намек на апокрифический рассказ палеи о раке Иосифа. Уходя из Египта, израильтяне должны были вынести с собой кости Иосифа. Моисей узнал, что рака с костями погребена в реке, откуда он их и возвал. Рака всплыла, и иудеи вынесли ее из пределов Египта. Она изображена на иконе, несомая двумя израильтянами.

Начиная с этого клейма повествование теряет строгую хронологическую последовательность, подчиняясь воле художника, стремившегося по возможности детально воспроизвести многочисленные образы. В силу этого он почти отказывается от строгого деления композиций на клейма. Их границы устанавливаются с большой степенью условности. Находящиеся здесь изображения не содержат сколько-нибудь значительных отличий от образов канонического текста Библии.

Клейма иконы снабжены пространными надписями, большая часть которых сохранилась лишь в виде отдельных букв и слов, поэтому сопоставление их с текстами палеи не представляется возможным. В целом же было бы ошибочным искать какой-либо конкретный список палеи, послуживший основой для создания иконы. В живописном произведении использованы лишь отдельные сюжеты, необходимые иконописцу для воплощения его замысла. Это вольное переложение текста, созданное с учетом специфики иконописи, своеобразное и самостоятельное по средствам выражения.

Содержанием иконы является воплощение и утверждение истинности догмата о троичности божества. Ее смысловым, идейным и композиционным центром является средник — изображение Троицы. Истоки его иконографии восходят, как отмечал Н. П. Кондаков,[20] к схеме Андрея Рублева, однако полностью переосмысленной. Как у Рублева, три ангела разместились по трем сторонам стола. Их фигуры, сидящие на престолах, развернутых к центру, сохраняют общее круговое движение. Изображения, включенные в это движение, связаны между собою, воплощая мысль о единстве и нераздельности Троицы. Движения ангелов мягки и плавны, ритмические повторы силуэтов гармоничны, жесты лишены резкости и направлены к центру. Однако центр словно распался на несколько частей. Единственную чашу — средоточие композиции Рублева — сменили три, и ангелы благословляют не одну, а три чаши. Кроме чаш стол заполняют различные предметы для трапезы, приобретающие как бы самостоятельное значение. Стол утратил форму чаши, характерную для рублевской иконы. Он раздвинут вширь, что придает всей композиции устойчивость и убедительность. Украшенные золочеными с чернью орнаментами стол, его убранство и такие же престолы подчеркивают роскошь и торжественность происходящего.

Центр группы, в отличие от композиции Рублева, опущен вниз по отношению к пространству средника. За счет этого большое место в композиции отведено кулисам. Дом Авраама трактован в виде высокой двухъ-

[19] Там же, с. 90.
[20] Н. П. Кондаков. Русская икона, с. 274.



Переход иудеев через Чермное море. Клеймо иконы «Троица в деяниях».

ярусной постройки с кулисами и пышным велумом. Мамврийский дуб и горки с широкой темной расщелиной внушительны и несколько тяжеловесны. В результате все детали окружающей ангелов обстановки приобретают значение, почти равное значению основных изображений, и лишают композицию высокого символического смысла, свойственного «Троице» Андрея Рублева. Колористическое решение средника иконы в целом отличается сдержанностью. В одеждах ангелов преобладают приглушенные цвета — темные оттенки малинового, светло-коричневый, густо-зеленый. Они подчеркивают блеск золота, мерцание серебра на фоне.[21] Золотыми ассистами расчерчены крылья ангелов. В их облике акцентированы те черты царственности и величия, о которых писал Иосиф Волоцкий в своем знаменитом сочинении о Троице и которые он считал обязательными в ее характеристике.[22]

Оттенки зеленого, многочисленные в среднике, находят частый отклик в клеймах иконы. Напомним, что зеленый, по палее, «прознаменует премудрость и силу слова и бога». И там, где в клеймах обозначено присутствие небесных сил, возникает зеленый цвет. Он показан «облачным», соответствуя библейскому образу облака, в котором бог сходил на землю.

В клеймах варьируются и другие основные цвета средника. Так, уже колористически устанавливается взаимодействие средника и клейм. Оно обнаруживается и в композиции. Особенно отчетливо это видно при рассмотрении нижней ленты клейм. Большинство композиций нижнего ряда построено таким образом, что движение в них развертывается как бы снизу вверх, в направлении центрального изображения. Например, в сцене битвы израильтян с амаликитянами Моисей, поднявшийся на гору и раскинувший руки, смотрит вверх, как бы ожидая помощи и получая ее от бога. В других сценах Моисей неоднократно показан на горной вершине обращающимся к богу, который является ему в облачных кругах, но одновременно его движение направлено и к среднику, где обитает божество, Троица. Таким образом, Моисей охарактеризован как посредник между богом и людьми. Смысл его изображения в сцене битвы с амаликитянами помогает раскрыть содержание «Книги о Троице», написанной в 50—60-е гг. XVI в. известным публицистом Ермолаем-Еразмом. В ней говорится, что Моисей, «уразумев силу Троицы и креста», поднял руки «крестовидно» и «главу воздев» Амалика победил.[23]

Что касается боковых клейм, то сам порядок их прочтения неизбежно включает центральное изображение. Менее ясно выявлена связь между средником и верхней группой клейм. Среди верхних клейм выделяются своей формой три — «Сотворение земли и воды», «Создание Адама и грехопадение» и «Строительство Ноева ковчега». Эти клейма имеют скругленное завершение и как бы опираются на верхнюю границу средника, подобно барабанам глав храма, возвышающимся над его объемом, причем сцена сотворения Адама расположена строго по центру над Троицей, а две другие находятся на равном расстоянии от нее. Выделение этих клейм объясняется, по-видимому, их содержанием. Это иллюстрация основных этапов древней истории — создание человека, истребление грешников и спасение праведников. А в основе всего — Троица. Эта идея варьируется и во всех остальных клеймах иконы, призванных расшифровать и объяснить ее, доказать изначальность Троицы, возвысить силу веры и обличить ересь и неверие.

Наиболее частый прием для этого — сопоставление, встречающееся как в рамках одного клейма, так и в различных, часто соседствующих сценах. В уже упоминавшейся композиции «Создание Адама и грехопадение»

---

[21] Фон под басмой покрыт темной охрой и, видимо, специально предназначался под оклад.

[22] Н. А. Казакова, Я. С. Лурье. Антифеодальные еретические движения на Руси XIV—начала XVI века. М.—Л., 1955, с. 372—373.

[23] Книга о Троице. — ЧОИДР, 1880, кн. 4, с. 69.

объединены два разных сюжета, назидательный смысл которых очевиден, — волей бога человек создан и получил власть, волей дьявола погублен. По сторонам этого клейма показаны сцены наказаний за грехи. Как за гордыню и неверие демоны свержены с небес, так за непослушание люди изгнаны из рая. В иллюстрации истории Лота наглядно показана участь праведников и грешников. Праведники (Лот и его дочери) спасены — грешники гибнут. Особо подчеркнут грех ослушания. Ослушавшаяся жена Лота обращается в соляной столб. Она изображена в одном клейме с гибнущим за грехи Содомом.

Акцент в иконе сделан на сюжетах, связанных с гостеприимством Авраама. Как уже отмечалось, ему посвящено шесть клейм, варьирующих разные моменты встречи Авраамом ангелов. И везде он показан либо на коленях, либо склонившимся перед божеством и смиренно служащим ему, являя пример смирения и благочестия как высших добродетелей. Наиболее подробное обоснование эта мысль получает в сцене «Жертвоприношение Авраама», где поучение снова дано путем сопоставления.

Таким образом, основной отличительной особенностью клейм является их поучительный, морализирующий характер.

Остановимся на их стилистическом решении. Композиции клейм насыщены персонажами и деталями, почти не оставляющими свободного пространства. Не редкость — совмещение в одной сцене отдельных разновременных эпизодов. Примером может служить изображение Моисея в последней композиции. Здесь он представлен стоящим перед богом в каменной пещере, получающим скрижали и обернувшимся вниз, на скинию. Так установлена связь между изображением скинии и Моисеем, зрительно воплощаются слова Библии о том, что бог явил Моисею вид храма. Одновременно показано, что храм создан по божественной воле.

Характерной особенностью клейм является явно обозначенная, хотя и условная, глубина создаваемого пространства. Показательна в этом смысле сцена с Саррой, готовящей тесто. Столбы навеса, под которым происходит приготовление пищи, находятся на переднем плане, за ними помещены служанки и стол, а за столом, уже как бы на третьем плане — Сарра. Этой же цели «углубления» пространства служит и часто используемый прием диагонального построения композиции (стол, расположенный по диагонали, в восемнадцатом клейме; копье ангела, изгоняющего бесов, в третьем клейме; расположение лестницы, явившейся Иакову, и т. д.). Еще более свободна компоновка пространства в клеймах нижнего ряда. Здесь подвижность композициям придает движение горок, среди которых расположены группы людей. Движение развертывается в разных направлениях, лишая композиции замкнутого характера и заставляя их вступать во взаимодействие. Этот прием дает возможность художнику внести дополнительный подтекст, развернуть более детальное повествование.

Психологическое состояние героев характеризуется развитой жестикуляцией, выразительными, подчас метко подмеченными в жизни жестами. В этом смысле очень красноречивы фигурка Евы, стоящая у древа познания, а также плачущие Адам и Ева, изгоняемые из рая. Многочисленные персонажи заполнили пейзаж и поселились в нем. По словам Ю. Н. Дмитриева, пейзаж здесь становится средой изображаемых событий.[24] Фигурки людей свободно группируются среди горок, иногда скрываясь за их уступами, и тогда видны лишь головы и плечи. Все это говорит о проникновении в икону реальных жизненных наблюдений. В этом же, по-видимому, заключается и причина изменившегося соотношения архитектурных и пейзажных форм с человеческой фигурой, приблизившегося к реальному.

Все рассмотренные стилистические особенности иконы заставляют согласиться с исследователями, датирующими ее серединой—второй половиной XVI столетия. Представляется, что Ю. Н. Дмитриев справедливо

[24] Ю. Н. Дмитриев. Путеводитель, с. 54.

сближает это произведение (по стилю) с иконами на темы притч. Их близость обнаруживается в подходе к построению композиций, в многочисленности населяющих сцены персонажей и их характеристике, в принципах колористического решения, наконец, в общем полемическом характере. Кроме того, произведением, перекликающимся с рассмотренным, является известная икона с условным названием «Четырехчастная», написанная для Благовещенского собора Московского Кремля после пожара 1547 г. Как и «Троица», она воплощает догмат о троичности единого божества.[25] Помимо общей тенденции к усложненности догматического содержания их роднят и отдельные стилистические приемы. Так, в обеих иконах структура лещадок гор утратила конструктивный характер. Они как бы скользят вниз, не соответствуя форме уступов, где расширяются и приобретают подобие веера. «Пяточки» выполняют роль не столько завершения лещадок, сколько чисто декоративного элемента. Сходны также некоторые детали, такие, как райские врата, трактовка фигур (ангелы — наставляющий Адама и Еву в иконе Благовещенского собора и держащий за руку Моисея в клейме «Троицы», архангелы с поднятыми мечами и т. д.).

В основе иконографии «Троицы», как говорилось, лежит знаменитый образец Андрея Рублева, получивший широкое распространение в московском искусстве XVI в. Что касается иконографии клейм, то они находят аналогии среди миниатюр рукописей, близких к середине XVI в., таких, как Егоровский хронограф или Христианская топография Козьмы Индикоплова.[26] Например, сцены сотворения мира и земли, воспроизведенные в Хронографе, чрезвычайно близки соответствующим клеймам нашей иконы. Композиция «Сооружение Вавилонского столпа» имеет много общего с миниатюрой того же названия из «Христианской топографии». То же можно сказать и о сцене «Переход иудеев через Чермное море». Помимо сходства иконографической схемы в целом совпадения обнаруживаются и в некоторых деталях, как например в изображении израильтянки, несущей на плечах ребенка. Аналогичную композицию на тот же сюжет находим в миниатюре из собрания Ф. И. Буслаева (ныне в ГПБ), находящейся среди одиннадцати лицевых изображений из сборника Козьмы Индикоплова.[27] Здесь же помещено и изображение раки с мощами Иосифа.

Приведенные аналогии показывают, что автор рассматриваемой иконы был хорошо знаком с иллюстрированными рукописями, содержащими изображения сюжетов ветхозаветной истории, и при создании клейм ориентировался на них. Именно в миниатюрах уже сложились и определились иконографические схемы для библейских сюжетов, тогда как в иконной и фресковой живописи они еще оставались редкостью.

Все известные иконы «Троицы с деяниями» созданы не ранее середины XVI в.[28] Сравнение сохранившихся икон этого типа между собой показывает, что выбор их авторами сюжетов для иллюстрирования был в достаточной степени произвольным. Общими являются, как правило, сцены, непосредственно связанные с явлением ангелов Аврааму. Самые ранние упоминания о подобных иконах находим в материалах, связанных с делом дьяка Висковатого. Среди произведений, вызвавших сомнения Висковатого, было «Троицкое деяние».[29] Одним из необычных новшеств, смутивших дьяка, явилось изображение бога в «сотворении Адамове» в виде ангела,

---

[25] О. И. Подобедова. *Московская школа живописи при Иване IV. Работы* в Московском Кремле 40—70-х годов XVI в. М., 1972, с. 53, 54, 56, 57.

[26] Г. П. Георгиевский, М. В. Владимиров. Древнерусская миниатюра. М., 1933, табл. 72, 74, 75; А. Н. Свирин. Искусство книги в Древней Руси. XI—XVII вв. М., 1964, с. 119—120, 252.

[27] Н. П. Лихачев. Материалы для истории русского иконописания, ч. 2. СПб., 1906, № 802—810, 812—813.

[28] См., например: В. И. Антонова, Н. Е. Мнева. Каталог древнерусской живописи XI—начала XVIII в. Опыт историко-художественной классификации, т. 2. М., 1963, № 389, 485, 593.

[29] Московские соборы на еретиков XVI в. — ЧОИДР, 1847, кн. 3, с. 12.

именно такое, каким оно встречается на нашей иконе. Отвечая на обвинения Висковатого, Сильвестр говорит, что «деяние святыя Троица живописцы на святых иконах около святыя Троица воображают и пишут по древним образцом Греческим, и по свидетельству иже во святых отца нашего Иванна Златоустого, *якоже реченно бысть в слове, глаголемом* Маргарит, о создании Адамове. . .».[30] В этом ответе особенно интересно признание того факта, что клейма икон Троицы создаются не только по образцам, но и на основе литературных произведений, а следовательно, могут не иметь единой иконографической схемы.[31]

Многочисленность икон «Троицы», и особенно «с деяниями», является типичной для второй половины XVI в., причем обычно это большие по размерам образа, украшавшие местные ряды иконостасов.[32] Такое внимание к сюжету объясняется, по-видимому, оживлением в середине XVI в. еретических настроений.[33] Наиболее яркими представителями ереси явились Матвей Башкин и Феодосий Косой. Еретичество приняло настолько массовый характер, что для его осуждения вновь, как на рубеже XV и XVI столетий, созываются церковные соборы. Одним из основных положений еретиков было отрицание троичности божества. Размах ереси, естественно, вызывал необходимость церковного осуждения еретичества и доказательства истинности официального вероучения. Вновь в широкое употребление вводится антиеретическое произведение Иосифа Волоцкого, написанное в защиту идеи троичности божества. В XVI в. списки «Просветителя» обнаруживаются едва ли не во всех крупных монастырских библиотеках.[34] Не меньшее значение для защиты догмата о триединстве божества имела «Книга о Троице» Ермолая-Еразма.[35] В ней автор прямо указывает, что обращает книгу против еретиков. В его сочинении «вселенная дышит духом божественной троичности, которая составляет ее конечную причину и сквозит во всех ее проявлениях».[36] Доказывая свою идею, Еразм прослеживает проявления божественной воли с момента создания мира. При этом, как утверждают литературоведческие исследования, приводимые доказательства находятся под сильным влиянием Толковой палеи.[37]

В свете всего сказанного рассмотренная икона может быть причислена к произведениям, отразившим острую полемику своего времени. Среди известных икон XVI столетия она занимает важное место не только благодаря своим высоким художественным качествам, но и благодаря строгой продуманности и последовательности ее догматического содержания, являясь типичным произведением официального искусства эпохи Ивана Грозного.

---

[30] Там же, с. 19, 20.

[31] Н. П. Кондаков предполагал, что именно эта икона была создана для Благовещенского собора Московского Кремля после пожара 1547 г., однако из описи 1597 г. Покровского монастыря в Суздале известно, что в это время она уже находилась в монастыре и была одной из самых почитаемых. Нет никаких документальных данных, подтверждающих догадку Н. П. Кондакова, однако есть все основания думать, что иконографически она могла быть близкой или тождественной иконе, написанной в 1547 г.

[32] П. Саввантов. Строгановские вклады в Сольвычегодский Благовещенский собор по надписям на них. СПб., 1886, с. 15; История Русского искусства, т. 3. М., 1955, с. 586; История русского искусства, т. VI. М., б. г., с. 326.

[33] Церковь в истории России (IX в.—1917 г.). Критические очерки. М., 1967, с. 105—107.

[34] М. В. Кукушкина. Монастырские библиотеки русского Севера. Очерки по истории книжной культуры XVI—XVII веков. М., 1977, с. 131.

[35] В. Ф. Ржига. Литературная деятельность Ермолая-Еразма. — В кн.: Летопись занятий Археографической комиссии за 1923—1925 годы, вып. 33. Л., 1926, с. 176.

[36] А. И. Клибанов. Реформационные движения в России в XIV—первой половине XVI вв. М., 1960, с. 288, 289.

[37] В. Ф. Ржига. Литературная деятельность. . ., с. 173.

Р. П. ДМИТРИЕВА, О. А. БЕЛОБРОВА

Петр и Феврония муромские в литературе и искусстве Древней Руси

Тесная связь литературы и изобразительного искусства, характерная для Древней Руси, в полной мере относится к сюжету Повести о Петре и Февронии. В научной литературе высказаны соображения о некоторых памятниках искусства, связанных с сюжетом Повести.[1] Однако в целом взаимосвязь Повести с произведениями искусства остается не прослеженной.

В настоящей статье делается попытка установить зависимость между всеми дошедшими до нас памятниками изобразительного искусства, связанными с сюжетом Повести о Петре и Февронии.

Повесть о Петре и Февронии была написана Ермолаем—Еразмом в середине XVI в., однако легенда о ее героях и почитание их как святых возникли значительно раньше: от XV в. сохранилась Служба Петру и Февронии, на основании которой можно судить о существовании сложившегося рассказа о муромском князе Петре и его жене Февронии.[2] Возникший в Муроме культ Петра и Февронии предопределил появление независимого от Повести живописного воплощения образов героев. Среди новгородских Софийских таблеток конца XV в. сохранилась одна, на которой представлены с одной стороны Константин и Елена, а с другой — Панкратий Тавроменийский, Петр и Феврония муромские. По мнению публикатора В. Н. Лазарева, эта таблетка отличается от остальных по стилю, вследствие чего он склонен отнести ее к более позднему периоду — к времени канонизации святых в 1547 г. Однако эта датировка не подкреплена более развернутой аргументацией.[3] Петр и Феврония изображены на этой таблетке в рост, впрямь, стоящими рядом и облаченными в схиму; куколь Петра киотчатой формы, куколь Февронии круглый; в левой руке Петра свернутый свиток, в правой руке Февронии крестик (добавление?). Сочетание избранных святых на этой таблетке, возможно, объясняется близкими по календарю днями их памяти: Константин и Елена 21 мая, Петр и Феврония 25 июня, Панкратий 9 июля. Здесь мы впервые встречаемся с минейным типом изображения наших героев.

Серединой XVI в. датируются парные иконы из Мурома, одна с изображением Петра, другая — Февронии (рис. 1 и 2). Считается, что они

---

[1] О. И. Подобедова. 1) «Повесть о Петре и Февронии» как литературный источник житийных икон XVII века. — ТОДРЛ, т. X. М.—Л., 1954, с. 290—304; 2) Лицевая рукопись XVII столетия «Повести о Петре и Февронии». — ТОДРЛ, т. XIII. М.—Л., 1957, с. 393—406; С. И. Масленицын. Муром. М., 1971; Е. И. Сизов. Русские исторические деятели в росписях Архангельского собора и памятники письменности XVI в. — ТОДРЛ, т. XXII. М.—Л., 1966, с. 264—276.

[2] Повесть о Петре и Февронии. Подгот. текстов и исслед. Р. П. Дмитриевой. Л., 1979, с. 97—101.

[3] В. Н. Лазарев. Страницы истории новгородской живописи. Двусторонние таблетки из собора св. Софии в Новгороде. М., 1977, с. 33—34, 36.



Рис. 1. Петр муромский. Икона середины XVI в. МиАР, № ВП 92.



Рис. 2. Феврония муромская. Икона середины XVI в. МиАР, № ВП 93.

были написаны для Спасского монастыря местным мастером.[4] На этих храмовых иконах (129×41 см) Петр и Феврония представлены также в рост, в схиме, с одинаковыми круглыми куколями, но не впрямь, а в позе предстоящих, без свитков или крестов. Судя по их обращению к центру и вверх, между ними находилась еще одна икона, — по всей вероятности, с изображением Спаса или Богоматери, — к сожалению, не сохранившаяся. О том, что эти иконы не могли располагаться рядом, позволяет судить несовпадение колорита на фонах, разный уровень позема, расположение рук (правая рука Февронии поднята выше).

Названные две иконы с изображением Петра и Февронии в позе предстоящих из всех дошедших до нас являются наиболее ранними. Все последующие изображения Петра и Февронии — в шитье, станковой и монументальной живописи, а иногда и в книжной миниатюре — восходят именно к этим двум иконографическим их типам: минейному, впрямь, и в позе предстоящих, или в молении. Так, фрески на двух гранях северо-западного столба Архангельского собора Московского Кремля (переписаны в XVII в. по росписи 60-х гг. XVI в.) повторяют минейную композицию, известную нам по софийской таблетке: Петр (с востока) и Феврония (с севера) представлены в рост, впрямь, с куколями разной формы. Незначительным отличием здесь является расположение рук Февронии и наличие у нее свитка. Особенно выразительны Петр и Феврония на шитом «двойном» покрове на их гроб, выполненном при царе Федоре Иоанновиче и его жене Ирине в 1594 г. в царицыной светлице.[5] Оба персонажа изображены здесь впрямь, в схиме; у обоих куколи киотчатой формы (рис. 3 и 4). В отличие от обычного минейного типа вверху изображение поясной Богоматери Знамение; у Февронии ладони скрещены на груди.

К тому же типу относится миниатюрная икона-врезок в доску, XIX в., из ГИМ (И.VIII.2410, б. собр. Егорова, 15,5×12,5 см). Здесь вставлены два врезка — фигуры в рост Петра и Февронии, видимо происходящие из какой-то минейной иконы XVII в. Расстояние между врезками шире, чем первоначальное, что видно по отсутствующим в надписях буквам. Петр и Феврония оба в киотчатых куколях, оба со свернутыми свитками в руках. В книжной миниатюре тот же минейный тип встречается в рукописном сборнике житий XVI в. (ГБЛ, собр. Тихонравова, № 258, л. 543) (миниатюры относятся к XVII или XVIII в.). Еще два примера миниатюры конца XVIII—начала XIX в. того же типа находим в рукописях ГИМ, Музейское собр., № 3151, л. 174 об. и в Загорском Гос. историко-художественном музее-заповеднике, № 853 — рук., л. 1. Все три перечисленные миниатюры сопровождают текст Повести о Петре и Фев-

[4] С. И. Масленицын. Муром, с. 13, пл. 40, 41, 42. — Обе иконы находятся на временном хранении в Музее древнерусского искусства им. Андрея Рублева (ВП 92 и ВП 93). Местный краевед В. Н. Добрынкин (Муромский Богородицкий собор. Историко-археологическое описание. Владимир, 1916, с. 19) сообщал еще об одной иконе грозненской поры: «В главном алтаре, за престолом, на горнем месте сохранилась древней живописи икона, в золоченом окладе, изображающая стоящего Спасителя и коленопреклоненных перед ним князя Петра и княгиню Февронию, к главам их распростерты руки Спасителя. Живопись иконы потемневшая, время написания относят к эпохе Иоанна Грозного». В настоящее время местонахождение этой иконы остается неизвестным, а ее иконографический тип с коленопреклоненными святыми больше не встречается.

[5] Муромский музей, ММ 17346, 240×106 см. См.: Н. М. Осмоловская. Ценный памятник древнерусского искусства. — Искусство, 1966, № 6, с. 67—69; Н. А. Маясова. Кремлевские «светлицы» при Ирине Годуновой. — В кн.: Гос. музеи Московского Кремля. Материалы и исследования. II. М., 1976, с. 51—54, рис. 9—10. — В Писцовой книге города Мурома 1637 г. (копия XIX в., Муромский музей, л. 12—14) упоминается о покрове с шитым изображением Петра и Февронии, который находился в ризнице собора Рождества Богородицы; о покрове записано, что он дан «. . . памяти государя царя и великого князя Феодора Иоановича». Описание покрова Петра и Февронии в Писцовой книге соответствует сохранившемуся в Муромском музее; не совпадает только цвет фона: багровая камка вместо голубой на сохранившемся покрове.



Рис. 3. Петр муромский. Деталь шитого «двойного» покрова. 1594 г. Муромский краеведческий музей.



Рис. 4. Феврония муромская. Деталь шитого «двойного» покрова. 1594 г. Муромский краеведческий музей.

ронии в Первой редакции. Среди рекомендаций иконописцам в Строгановском иконописном подлиннике (известном в настоящее время лишь по литографированному изданию) [6] образы Петра и Февронии, под 25 июня, восходят к тому же минейному типу, ранее всего представленному в софийской таблетке и в фреске Архангельского собора Московского Кремля. Еще одна таблетка — 1597 г., московского происхождения, на весь июнь — из собрания П. Д. Корина сохранила подобное изображение Петра и Февронии.[7]

Что касается иного иконографического типа — Петр и Феврония в молении, то наиболее ранним его образцом являются парные иконы Петра и Февронии середины XVI в. (о которых упоминалось ранее), где святые изображены в позе предстоящих. Этот тип изображения стал устойчиво повторяться в храмовых иконах Мурома XVII в., в которых, как правило, моление было обращено к Спасу (Вседержителю или Эммануилу), представленному погрудно в верхней части иконы. Встречаются случаи, когда Петр и Феврония молятся Богоматери Знамение, а не Спасу, например в иконе ГТГ из б. собр. Егорова, XVII в. (нет никаких данных о ее происхождении из Мурома),[8] или на шитом «двойном» покрове, уже упоминавшемся.

Самой ранней храмовой иконой XVII в., предназначавшейся для муромского собора Рождества Богородицы, считается икона житийного типа, написанная в 1618 г. по заказу муромского воеводы Андрея Федоровича Палицына.[9] Нам представляется сомнительным предположение О. И. Подобедовой о выполнении иконы в Троице-Сергиевом монастыре во время его вторичной осады польско-литовскими интервентами в 1617—1618 гг. Следует учесть, что троицкие мастера XVII в. редко писали житийные иконы, тем более не связанные с прославлением Сергия и Никона Радонежских. Предположение О. И. Подобедовой основывается главным образом на родственных связях между заказчиком иконы А. Ф. Палицыным и его дядей, келарем Троице-Сергиевого монастыря Авраамием Палицыным, который сам не оставил никаких икон.[10]

32 клейма житийной иконы 1618 г., как мы убедимся в дальнейшем, являются оригинальными композициями и почти не связаны с устойчивой традицией иллюстрирования Повести в рукописях и в иконах. Средник иконы 1618 г. следует типу изображения Петра и Февронии XVI в. в молении. Ту же традицию только отчасти можно отметить в житийной иконе с 40 клеймами.[11] В ее многофигурном среднике дано изображение Петра и Февронии в молении Спасу на иконе, находящейся как бы в ин-

---

[6] Строгановский иконописный лицевой подлинник (конца XVI—начала XVII столетий). М., 1868.

[7] В. И. Антонова. Древнерусское искусство в собрании Корина. М., 1966, с. 72.

[8] В. И. Антонова, Н. Е. Мнева. Каталог древнерусской живописи. Опыт историко-художественной классификации, т. II. М., 1963, с. 289, № 750 (здесь икона отнесена к московской школе).

[9] Муромский музей, ММ 20426, 174×143 см. Вкладную надпись на обороте иконы приводит О. И. Подобедова («Повесть о Петре и Февронии» как литературный источник. . ., с. 292): «Поставил сей образ в Муроме в соборную церковь пречистыя Богородицы честного и славного ея Рождества, в дом великим чюдотворцам муромским: князю Петру и княгине Февронии государев воевода многогрешный Андрей Федоров сын Палицын лета 7126 марта в 13 день». Эта надпись читается с мелкими разночтениями и в рукописных копиях иконы 1898 г. работы Н. П. Андрина (ГИМ, Музейское собр., № 3963 и ГПБ, F.I.797).

[10] О. И. Подобедова. «Повесть о Петре и Февронии» как литературный источник. . ., с. 296—297. — А. Ф. Палицын мог сделать совершенно независимый заказ иконы, так как его связи в Москве, Угличе и других городах были достаточно широкими (см.: С. Бахрушин. Андрей Федорович Палицын (русский интеллигент XVII столетия). — В кн.: Исторический сборник «Века». Пг., 1924, с. 79—110).

[11] Муромский музей, ММ 34557, 122×187 см. Воспроизведение (средник) см. в кн. С. И. Масленицын. Муром, с. 26, ил. 58 и на обложке. Подробнее о среднике см. далее. Эту икону будем называть иконой с «архитектурным» средником.

терьере муромского собора Рождества Богородицы. На иконе виден богатый оклад.[12]

С типом Петра и Февронии в молении мы встречаемся еще в одной шитой иконе XVII в.[13] и в двух иконах второй половины XVII в. с изображением муромских святых. Одна из них житийная, 1669 г.; Петр и Феврония представлены здесь справа, вместе с Юлианией Лазаревской; слева же муромский князь Константин с сыновьями.[14] Другая — миниатюрная иконка в собрании И. Е. Забелина (ныне ГИМ, И.VIII.3993, 9,8×8,3 см), в шитом золотном окладе, украшенном речным жемчугом, конца XIX в., с изображением Петра и Февронии в молении Спасу на убрусе.

Из иконописи изображение Петра и Февронии в молении перешло в рукописную традицию. Оно стало иногда сопровождать списки Повести во Второй редакции: в рукопись ГПБ, собр. Титова, № 1030 вклеен акварельный рисунок XIX в. на л. 29; то же в списке ГПБ, собр. Вяземского, Q.188, XVIII в., л. 6 об. Известны также список Повести Первой редакции *с подобной же вклейкой* (*ИРЛИ, Древлехранилище, собр.* ИМЛИ, № 9, XVII в., л. 2 об.),[15] миниатюра Житийного списка (ГПБ, F.I.879, л. 23 об.) и рукопись XVII в. с компиляцией из Первой и Второй редакций Повести с перовым изображением Петра и Февронии (ГИМ, Музейское собр., № 3597 на л. 22 непронумерованного в целом сборника).

В некоторых списках Повести встречаются изображения смешанного типа: Петр в рост, впрямь, а Феврония также в рост, склоненная или обращенная к нему (ГИМ, Музейское собр., № 3151, л. 174 об. — вклейка конца XVIII—начала XIX в.; ГБЛ, собр. Никифорова, № 240, 1900 г., л. 1 об.).

Таким образом, приведенный материал показывает, что два типа изображения Петра и Февронии — минейный и в молении — независимы от сюжетного повествования и что они связаны с традиционным художественным воплощением двух избранных святых. Особенно это заметно в образе предстоящих, сходном с устойчивыми парными иконографическими типами, как апостолы Петр и Павел,[16] Сергий и Никон Радонежские,[17] Зосима и Савватий Соловецкие,[18] Кирилл Белозерский и Кирилл Александрийский[19] и другие.

Дошедший до нас материал показывает, что сюжетные изображения возникли никак не раньше, а только после создания письменного рассказа о Петре и Февронии. Дальнейшее изложение покажет необратимый характер зависимости рукописных миниатюр и житийных клейм на ико-

---

[12] Возможно, что именно об этой не дошедшей до нас иконе из придела собора говорится в Писцовой книге 1637 г.: «образ муромских чудотворцев Петра и Февронии, обложен серебром басменым, венцы басменыя. . .» (с. 11). В Писцовой книге упомянуты еще две иконы Петра и Февронии, обе «с деянии», т. е. житийные. Одну из них, над ракой, можно предположительно отождествить с иконой в 40 клейм; другую, из иконостаса, — с иконой 1618 г.

[13] Муромский музей, ММ 13337, 35×29,5 см (в печати не воспроизводилась).

[14] С. И. Масленицын. Муром, с. 28 и 29; О. И. Подобедова. «Повесть о Петре и Февронии» как литературный источник. . ., с. 302—304 (Муромский музей, ММ 20421, 128×130 см; поступила в Муромский музей из Георгиевской церкви).

[15] Воспроизведение см.: О. А. Белоброва. Лицевые рукописи (краткий обзор). — В кн.: Рукописное наследие Древней Руси. По материалам Пушкинского Дома. Л., 1972, рис. 3 к с. 312.

[16] Н. Е. Мнева, В. В. Филатов. Икона Петра и Павла новгородского Софийского собора. — В кн.: Из истории русского и западноевропейского искусства. М., 1960, с. 85.

[17] Н. А. Маясова. «Двойной покров» XVI века. — В кн.: Сообщения Загорского гос. историко-художественного музея-заповедника, вып. 2. Загорск, 1958, с. 25—30, вкл. между с. 26—27.

[18] В. И. Антонова, Н. Е. Мнева. Каталог древнерусской живописи, т. II, № 744, с. 286.

[19] Там же, № 529, с. 139—141, ил. 42.

нах от текста Повести о Петре и Февронии, возникшего в середине XVI в.

Наиболее ранним повествовательным изображением из всех сохранившихся является незаконченный цикл миниатюр к тексту Повести Первой редакции в рукописи конца XVI в. ГПБ, F.I.294 (собр. Толстого, I, 265). Рукописная книга большого формата, в лист, на 396 листах, представляет собой Минею на июнь, некоторые тексты в ней (Житие Феодора Эдесского, деяния апостолов Петра и Павла, Повесть о Петре и Февронии) сопровождаются иллюстрациями.[20]

Миниатюры к Повести о Петре и Февронии расположены в тексте, каждая занимает около трети листа. Текст был написан раньше, судя по оставленным для миниатюр пустым местам, а также по их размещению среди текста. Миниатюры представляют собой рисунки пером четкого и вместе с тем плавного очерка, с применением штриховки для передачи складок одежды, архитектурных форм и затенений (в оконных и дверных проемах). Только первая миниатюра слегка раскрашена. Из 42 миниатюр были выполнены только первые 10. Благодаря списку Повести ГПБ, F.I.879 в сборнике житий первой трети XVII в. (далее будем условно называть его Житийным списком в отличие от неполного Минейного) можно получить представление о невыполненных миниатюрах Минейного списка. Сопоставление сохранившихся 10 рисунков Минейного списка с соответствующими им миниатюрами Житийного позволяет считать, что они восходят к общему источнику. Высокое мастерство графического рисунка и композиционное совершенство миниатюр выделяют Минейный список и позволяют считать его наиболее близким к не дошедшему до нас оригиналу, выполненному мастером, искушенным в иллюстрировании рукописей. Это заставляет искать художественную среду, в которой мог быть создан оригинал, частичной копией которого в Минейном списке мы теперь располагаем. Обращение к Лицевому летописному своду, созданному во второй половине XVI в., в частности к Царственной книге (ГИМ, Синодальное собр., № 149) и к Лаптевскому тому (ГПБ, F.IV.233), показало, что художественной средой для создания иллюстраций к Повести скорее всего была царская книгописная мастерская и ее миниатюристы-знаменщики.[21] Судить об этом позволяет прежде всего общность повествовательных принципов иллюстрирования текста. Как в рисунках Лицевого летописного свода, так и в миниатюрах Повести все композиции передают несколько событий, происходящих или одновременно, или последовательно. Богатый архитектурный мир и его пространственное решение в рисунках ведут к той же художественной среде.[22] Совпадает графическая манера и техника рисунков. Композиции миниатюр в большинстве своем строятся по полукружиям: либо на заднике высится крепостная стена, либо на переднем плане следуют городские стены и башни, либо эпизоды многофигурных сцен разделяются сводча-

[20] В описании К. И. Калайдовича и П. М. Строева (Обстоятельное описание славяно-российских рукописей. . . Ф. А. Толстова. М., 1825, с. 170—171) эта рукопись названа Минеей Четьей митрополита Макария. О. И. Подобедова (Лицевая рукопись XVII столетия «Повести о Петре и Февронии», с. 398) называет ее Годуновской минеей. Между тем Макарьевская Великая Минея Четья на июнь (ВМЧ), представленная в рукописи ГПБ, Софийское собр., № 1322, не содержит Повести о Петре и Февронии. Никаких данных о существовании Годуновских миней мы не обнаружили. Происхождение Минеи ГПБ, F.I.294 нам установить не удалось. Отметим, что при реставрации рукописи оказались перевернутыми с лица на оборот некоторые листы, например л. 70 и др.

[21] О. И. Подобедова (Лицевая рукопись XVII столетия. . ., с. 399) усматривает связь с Лицевым летописным сводом миниатюр к Повести по списку ЛОИИ, собр. Лихачева, № 50, речь о котором пойдет дальше. По нашему мнению, эту несомненно существующую связь более наглядно представляют миниатюры Минейного списка.

[22] По наблюдениям Н. Е. Мневой (Миниатюра XVI века. — В кн.: История русского искусства, т. III. М., 1955, с. 606—608), в Лицевом летописном своде впервые применяется многоплановое построение пространства и делаются попытки изображать человеческие фигуры в интерьере.



Рис. 5. Княжение Павла в Муроме. Миниатюра ркп. ГПБ, F.I.294, л. 70 об.



Рис. 6. Заболевшему Петру муромскому предлагают искать врача в Рязанской земле. Миниатюра ркп. ГПБ, F.I.294, л. 74 верх.

той конструкцией над каждым из них. Примеры подобного заключения действия в полукружие, овал или многоугольник постоянно встречаются в миниатюрах Лицевого летописного свода.[23] Полное совпадение композиции обнаруживают первая миниатюра Минейного списка (л. 70 об., рис. 5) и рисунки Древнего летописца (БАН.31.7.30), изображающие начало княжения.[24] Беседа заболевшего князя Петра о возможности исцеления (Минейный список, л. 74 верх, рис. 6) близка по композиции миниатюре Царственной книги, изображающей беседу царя Ивана Грозного о заговоре князей Старицких (ГИМ, Синодальное собр., № 149, л. 682 об., рис. 7). Совпадают жесты персонажей (указующий, в молении, в беседе). Композиционная уравновешенность многофигурных сцен достигается не только построением по полукружиям, но и позами склоненных друг к другу собеседников. Сопоставление архитектурных форм позволяет отметить несомненную близость миниатюр Повести и Лицевого летописного свода вплоть до полного совпадения в передаче отдельных деталей. Так, изображение муромского Кремля (Минейный список, л. 70 об.) выполнено так, как обычно передаются городские стены и башни в многочисленных рисунках Лицевого летописного свода, в том числе в Царственной книге и в Лаптевском томе.[25] Одинаково характерным является также изображение круглых башен с шатровым верхом. Более поздние иллюстраторы Повести изменяют этой традиции и передают архитектуру муромского Кремля не столь обобщенно, с внесением дробных архитектурных деталей и украшений (ср. Житийный список, л. 1).[26] Совпадает в миниатюрах Повести и свода изображение зданий палатного типа с щипцовым верхом; высокий щипец имеет штриховку либо продольного контура, либо квадратиками, наподобие черепицы. Как и в Лицевом своде, в Минейном списке все проемы — оконные и дверные — искусно заглублены и затенены. Изображение деревянных ворот на л. 72 об. (рис. 8) Минейного списка сходно с их передачей на листах Лицевого летописного свода.[27] Купола храмов муромского Крестовоздвиженского монастыря (Минейный список, л. 72 об.) переданы с той же детализацией



Рис. 7. Царь Иван Грозный узнает о заговоре Старицких. Миниатюра Царственной книги XVI в. ГИМ, Синодальное собр., № 149, л. 682 об.

[23] О. И. Подобедова. Миниатюры русских исторических рукописей. М., 1965, с. 160.
[24] Там же, с. 281—282, рис. 115 и 116.
[25] Там же, рис. 60 и 98.
[26] Воспроизведение см. в кн.: Повесть о Петре и Февронии, вкл. между с. 192 и 193.
[27] О. И. Подобедова. Миниатюры русских исторических рукописей, рис. 122.

(воспроизводящей покрытие лемехом?), что и при изображении куполов Успенского собора Московского Кремля в Царственной книге (ГИМ, Синодальное собр., № 149, л. 485, рис. 9). Передача пятикупольного храма (там же, л. 344) близко напоминает архитектурные формы муромского собора в Житийном списке Повести. Это позволяет считать, что в оригинале Минейного списка изображался тот же тип храма. Шпили на башнях, характерные для миниатюр Лицевого летописного свода,



Рис. 8. Петр обретает Агриков меч. Миниатюра ркп. ГПБ, F.I.294, л. 72 об.

встречаются и в Минейном списке Повести. То же следует сказать и о лепных обрамлениях дверных проемов или закомар. Мотив лестничных ступеней в палатах, характерный для Лицевого летописного свода,[28] встречается в двух миниатюрах Минейного списка Повести (л. 70 и 73, рис. 10 и 11). Наблюдается также соответствие в передаче обстановки княжеских палат (княжеские престолы, ложе заболевшего князя, подножие, подушки на сидениях, завесы в дверных проемах). Особенно поразительно сходство в одеждах героев: князь Петр из Повести одет, как царь Иван Грозный из Царственной книги (ГИМ, Синодальное собр., № 149, л. 344, 682, 682 об., рис. 12, 13, 7). Изображение шапки Мономаха в сцене венчания Василия III на листах свода [29] соответствует княжеским шапкам Петра и Павла муромских в Минейном списке. В традициях мастеров Лицевого летописного свода передано в Минейном списке дерево (ср. с Лап-

[28] Там же, с. 166, рис. 64 и 121.
[29] Там же, рис. 121.

тевским томом).[30] В той же манере выполнены изображения коней,[31] упряжки и возка (см. Царственную книгу: ГИМ, Синодальное собр., № 149, л. 665 об., рис. 14). Тип парусной лодки с крестообразной мачтой (изображение которой известно нам только по Житийному списку) близко напоминает суда новгородцев в миниатюре Шумиловского свода, под 1477 г.[32] Таким образом, миниатюры Минейного списка созданы были мастером, работавшим в традициях иллюстраторов Лицевого летописного свода. Свободно владевший навыками и приемами, выработанными при его украшении, этот мастер с большим артистизмом и вкусом применил свое умение для создания цикла миниатюр к тексту Повести о Петре и Февронии. Нам представляется, что он сумел выйти за рамки ремесленного владения навыками иллюстратора и создал поразительно артистичное графическое воплощение сюжета Повести о Петре и Февронии. Небольшое отступление от выработанных в Лицевом летописном своде принципов передачи человеческих фигур (обычно удлиненных) отмечается в Минейном списке Повести, где некоторые из стоящих фигур выглядят приземистыми. Весьма вероятно, что это результат недостатка места, оставленного в рукописи переписчиками текста.



Рис. 9. Миниатюра Царственной книги. XVI в. ГИМ, Синодальное собр., № 149, л. 485.

Обратимся к вопросу о соотношении текста и иллюстраций к нему. Тип миниатюр, известный нам по Минейному и Житийному спискам, в оригинале содержал 42 рисунка — собственно иллюстраций к тексту. Из них сохранилось в одном списке 10, в другом — 40 миниатюр (две, между листами 2 и 3, утрачены).[33] По времени исполнения миниатюры этого типа являются самыми ранними. К нему принадлежат еще иллюстрации трех рукописных списков: двух XVIII в. (Алма-Ата, Республиканская библиотека им. А. С. Пушкина, № 4749, 18 миниатюр; ГПБ, Q.1361, 43 миниатюры) и одного начала XIX в. (Загорский Гос. историко-худо-

---

[30] Там же, рис. 87.

[31] Там же, рис. 93 и 94.

[32] Очерки истории СССР. Период феодализма IX—XV вв., в двух частях, ч. II (XIV—XV вв.). М., 1953, с. 281.

[33] Кроме того, в конце Житийного списка на миниатюре в полный лист изображены Петр и Феврония, предстоящие поясному Спасу Эммануилу с обеими благословляющими руками. Отметим, что в оригинале и в начале и в конце, очевидно, были выходные миниатюры символического характера. Так, в списке ГПБ, Q.1361 в начале помещено изображение Троицы, которое встречается также в рукописи работы И. Г. Блинова (ГБЛ, собр. Прянишникова, № 192, л. 1 об.); в рукописи же Загорского музея начальный лист занят изображением Петра и Февронии минейного типа. В конце этого списка, так же как и в конце Житийного, Петр и Феврония представлены в рост, в схиме. Все эти данные позволяют предполагать, что изначально весь цикл миниатюр к Повести о Петре и Февронии насчитывал 44 рисунка.



Рис. 10. Беседа Павла с женой. Миниатюра ркп. ГПБ, F.I.294, л. 70.



Рис. 11. Петр убивает мечом змея. Миниатюра ркп. ГПБ, F.I.294, л. 73.

жественный музей-заповедник, инв. № 853 — рук., 41 миниатюра). Кроме того, сохранилось четыре копии с лицевых списков Повести о Петре и Февронии, выполненные в конце XIX в. И. Г. Блиновым, нижегородским художником-каллиграфом (ГБЛ, собр. Никифорова, № 240; собр. Прянишникова, № 192; ГИМ, Музейское собр., № 750-С; Городецкий краеведческий музей, инв. № основного фонда 940).[34] В этих рукописях



Рис. 12. Миниатюра Царственной книги. ГИМ, Синодальное собр., № 149, л. 344.



Рис. 13. Миниатюра Царственной книги. ГИМ, Синодальное собр., № 149, л. 682.

переписан текст Повести о Петре и Февронии Первой редакции, Хлудовского варианта Погодинского вида.[35] Исключением является список ГПБ, Q.1361 с миниатюрами, но без текста, для которого были оставлены пустые места. Отметим, что избранный для иллюстрирования текст — Первая редакция Хлудовского варианта Погодинского вида — наиболее близок авторскому тексту.

Повесть о Петре и Февронии имеет двойную структурную организацию. Она состоит из четырех самостоятельных новелл, объединение ко-

[34] Эти копии помогают воссоздать состав цикла миниатюр данного типа. Миниатюры списка ГБЛ, собр. Никифорова, № 240 представляют собой раскрашенные копии на кальке, снятые И. Г. Блиновым в 1900 г. с Житийного списка (до его поступления в ГПБ) и наклеенные на листы скопированного им же текста. К Житийному же списку восходят и миниатюры рукописи ГБЛ, собр. Прянишникова, № 192, с датой 1896 г. Во втором случае И. Г. Блинов не копировал, а срисовывал миниатюры, придавая им бо́льшую декоративность, изменяя пропорции фигур и колорит. Утраченный в оригинале лист с двумя миниатюрами художник восполнил в копиях по какому-то другому древнерусскому лицевому списку, по-разному в каждой рукописи.

[35] Повесть о Петре и Февронии, с. 209—223.

торых не является формальным. Отдельные новеллы представляют собой материал для построения единой трехчленной композиции. Содержание Повести подчинено идее о всемогуществе любви, преодолевающей все препятствия, которые возникают на ее пути.[36] Особенностью Повести является то, что новеллистическое действие передается в основном при помощи диалога. Посмотрим теперь, каким образом миниатюрист передает своими средствами достаточно сложное содержание Повести о Петре и Февронии.



Рис. 14. Миниатюра Царственной книги. ГИМ, Синодальное собр., № 149, л. 665 об.

Первая новелла посвящена объяснению причин болезни князя Петра. Этой новелле посвящено 9 рисунков. Вся напряженность новеллы определяется трудным положением Петра: ему необходимо отделить брата Павла от принимавшего его подобие змея, посещавшего его жену. Миниатюристу удалось передать здесь изобразительными средствами сложность ситуации, в которой оказались все действующие в этой новелле лица. В первой сцене, уравновешенной и статичной, представлено правление муромского князя Павла. Известный диссонанс вносит слетающий к княгине змей. Совмещение нескольких эпизодов в последующих двух миниатюрах позволило художнику представить одновременность появления змея в облике Павла и истинного князя, а также удивление окружающих. Мы постоянно видим здесь беседующих персонажей, что соответствует диалогам Повести. Удивленные лица слуг, их жесты составляют фон для изображения княгини, сидящей в беседе то рядом с мужем, то со змеем в княжеском обличье (например, на л. 71 (рис. 15, ср. 15а) Минейного списка беседа супругов представлена справа внизу, а любовная сцена слева вверху). Более статичны композиции следующих миниатюр, посвященных обретению Петром Агрикова меча, хотя герои и здесь ведут оживленный диалог, что соответствует содержанию Повести. Следующие две миниатюры раскрывают узловой момент развития новеллы. На одной из них князь Петр изображен трижды: беседующим с братом, у его жены (где он поражен присутствием Павла, без княжеского жезла) и со слугой, с помощью которого он пытается выяснить, где же его брат (л. 72, рис. 16). На другой Петр сначала возвращается к брату, а потом находится в палате княгини, замахивается и ударяет мечом его подобие. И вместо брата Павла под мечом оказывается крылатый змей, сначала с поднятой главой, а потом рухнувший на землю (рис. 11). Завершается эта новелла изображением заболевшего Петра, возлежащего на ложе.

Вторая новелла представлена 14 миниатюрами. Она посвящена истории замужества Февронии. Конфликтная ситуация новеллы строится на состязании между мудрой девой и князем Петром посредством загадыва-

[36] Там же, с. 19—34.



Рис. 15. Беседа Павла с женой; любовная сцена с Павлом-змеем. Миниатюра ркп. ГПБ, F.I.294, л. 71.



Рис. 15а. Беседа Павла с женой. Миниатюра. Алма-Ата, Республиканская б-ка им. Пушкина, № 4749.

ния загадок. В этих миниатюрах переданы все подробности общения Петра и Февронии через посредников. К сожалению, мы располагаем только миниатюрами XVII в. Житийного списка (ГПБ, F.I. 879), которые уступают первым десяти рисункам Минейного списка. Тем не менее в представленных сценах передана все же суть повествования, объясняющая, почему Феврония стала княгиней. Наибольшей известностью пользуется первое изображение Февронии за ткацким станком, со скачущим перед ней зайцем (л. 6 об., рис. 17). Миниатюра соответствует диалогу между



Рис. 16. Беседа Петра и Павла; Петр видит змея в образе Павла; Петр и слуга. Миниатюра ркп. ГПБ, F.I.294, л. 72 низ.

Февронией и посланным от князя юношей, которого она поразила загадочными речами и умом. В следующих сценах представлены переговоры о лечении князя, испытание князем мудрости Февронии посредством загадывания загадки и достойный ответ мудрой девы (изображается, как Петр посылает «повесмо» льна, а Феврония в ответ — утинок поленца). Передан также и отказ князя жениться на Февронии вопреки его обещанию и вынужденное возвращение Петра к Февронии для вторичного излечения от болезни. Концовка новеллы отражена в одной миниатюре, изображающей совместный приезд Петра и Февронии в Муром, а также трапезу, о которой не упоминается в тексте. Возможно, что это отклонение от текста Повести навеяно обычными для Лицевого летописного свода изображениями княжеского пира.

Третью новеллу, посвященную изгнанию Петра и Февронии из Мурома, иллюстрируют 9 миниатюр. Цикл открывается погребением князя Павла, что означает вокняжение в Муроме Петра («един самодержец бывает граду своему»). Конфликту между Февронией и боярами посвящены три миниатюры, в которых переданы наветы бояр, их придирки к Февронии (сцена с хлебными крохами, л. 13 об., рис. 18), их требование удалить Февронию и объяснение между княгиней и боярами на пиру. Достаточно подробно передан узел новеллы — остановка удалившихся

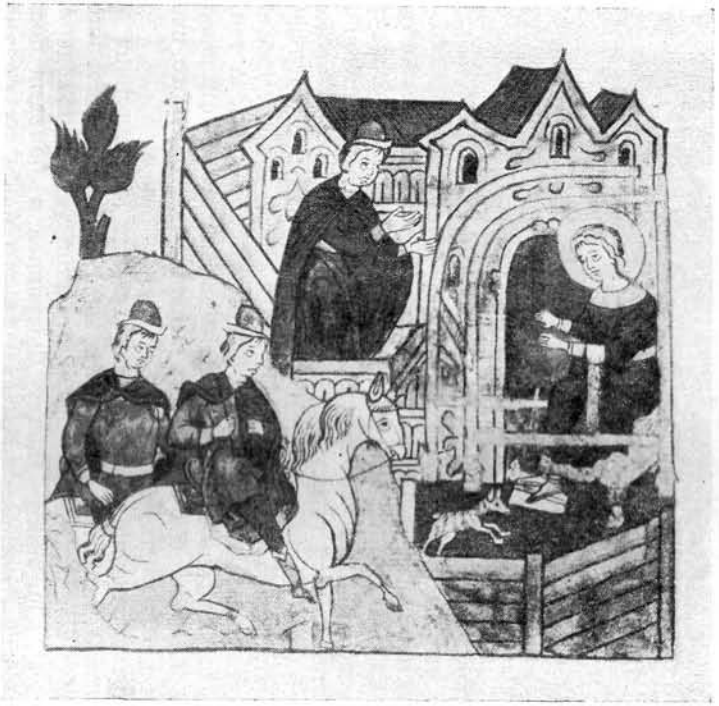


Рис. 17. Февронія за ткацким станком беседует с посланцем князя Петра. Миниатюра ркп. ГПБ, F.I.879, л. 6 об.



Рис. 18. Петр останавливает Февронию, готовую собирать со стола крошки. Миниатюра ркп. ГПБ, F.I.879, л. 13 об.

из Мурома Петра и Февронии на ночлег, когда у Петра возникли сомнения в правильности принятого им решения оставить родной город. Здесь в миниатюрах показана ведущая роль мудрой Февронии, по воле которой расцветает сухое дерево на берегу реки. Момент развязки новеллы отражен в рисунке, где бояре умоляют княжескую чету вернуться в Муром. Последняя миниатюра (л. 18, рис. 19) совмещает возвращение Петра и Февронии в Муром и их праведное правление (раздача милостыни и др.).

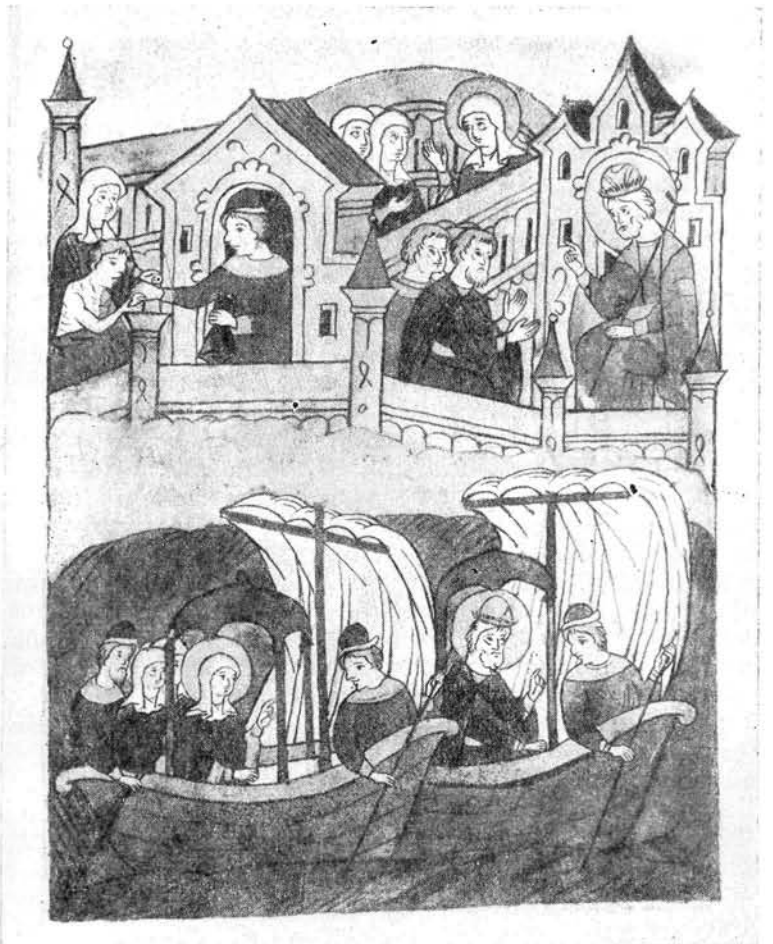


Рис. 19. Возвращение Петра и Февронии в Муром и их правление. Миниатюра ркп. ГПБ, F.I.879, л. 18.

Художник-миниатюрист включил в данный раздел побочный сюжетный мотив «все женщины равны», решение которого отличается предельным лаконизмом: в сцене отплытия героев из Мурома один из спутников Петра и Февронии черпает воду из реки и пьет ее. Здесь мы вправе отметить виртуозность передачи изобразительными средствами сложного литературного текста, причем миниатюристу удалось без излишней детализации сохранить близость к словесному оригиналу.

Последняя — четвертая — новелла (10 миниатюр) посвящена описанию обстоятельств смерти героев. В ней продолжается тема конфликта между боярами и Февронией-простолюдинкой. Цикл открывается заказом двойного гроба («во едином камени два гроба, едину токмо преграду имущи межу собою») и одновременно постриженим героев в монастырях. Князь Петр готовится умереть, а Феврония к смерти не готова: она заканчивает

шитье воздуха. Сначала показано, как Петр дважды обращается к ней («мало пожду тебе»), а в следующих пяти миниатюрах изображена попытка бояр похоронить Петра и Февронию в разных местах — Петра в соборе Рождества Богородицы, а Февронию в Воздвиженской церкви Крестовоздвиженского монастыря, за пределами Мурома. На предпоследней миниатюре представлены Петр и Феврония в едином гробе, на фоне муромского собора Рождества Богородицы. Этой заключительной сценой как бы подводится итог жизни героев, которые достигли полного согласия вопреки противодействию бояр и остались вместе даже после смерти.

Сложность содержания последней новеллы и ее значение в композиции Повести не раскрыты в миниатюрах с такой полнотой, как это удалось для других новелл. Здесь, в последней части Повести, преобладают однообразные сцены. Не передана важная деталь в раскрытии содержания Повести — оставление Февронией недошитого воздуха. Между тем эта деталь символизирует выбор героини между долгом христианки и любящей верной жены — кульминационный момент в этой новелле.

Таким образом, сопоставление содержания Повести с художественным ее воплощением (в Первой редакции) показывает, что цикл миниатюр точно следует всей структуре литературного произведения. В миниатюрах, так же как и в Повести, развернуто представлено новеллистическое действие и скупо даны завязки и концовки. Иллюстратор отражает текст в присущих ему пропорциях. Этот материал ясно показывает, как «искусство слова входит в контакт с изобразительным искусством».[37] Древнерусский художник, современник автора Повести о Петре и Февронии, раскрывает перед нами свое читательское восприятие этого литературного произведения. Мы можем с уверенностью говорить, что миниатюриста-иллюстратора интересовала судьба героев в сложных жизненных ситуациях. Следовательно, Повесть о Петре и Февронии в своем начальном варианте могла иметь хождение в читательской среде именно как литературное произведение. Может быть, этим и объясняется, что Первая редакция Повести дошла до нас в самом большом количестве списков.

Наши наблюдения о восприятии художниками-миниатюристами и о прочтении, близком к авторскому тексту, Повести о Петре и Февронии были бы неполными, если бы мы не привлекли для сопоставления другой вариант художественного истолкования Повести. Речь идет о клеймах житийной иконы 1618 г., которая была заказана муромским воеводой А. Ф. Палицыным для собора Рождества Богородицы, где похоронены Петр и Феврония.[38] В среднике изображены, как отмечалось выше, Петр и Феврония, предстоящие Спасу. Вокруг расположены в два ряда 32 клейма, передающие содержание Повести, прочтенное иконописцем независимо от миниатюр только что рассмотренной традиции.[39]

Чтобы разница обеих трактовок стала очевидной, рассмотрим клейма иконы, исходя из структуры Повести. Первой новелле Повести (змееборчество героя) посвящено 4 клейма. На них показано правление князя Павла, искушение его жены, вручение Петру Агрикова меча и гибель змея «от Петрова плеча». Здесь полностью исключается вся конфликтная ситуация рассказа, и внимание фиксируется на явлении Петру юноши, вручившего ему Агриков меч, и на сцене сражения Петра со змеем. Второй рассказ (история женитьбы Петра и Февронии) изображен в 9 клеймах. И здесь художника занимает не суть новеллистического повествования, а только внешние обстоятельства в судьбе героев. Это отъезд заболевшего князя

---

[37] Д. С. Лихачев. Сравнительное изучение литературы и искусства Древней Руси. — ТОДРЛ, т. XXII. М.—Л., 1966, с. 5.

[38] В Писцовой книге г. Мурома 1637 г. (с. 10) находим среди икон местного ряда иконостаса «образ муромских чудотворцов благовернаго князя Петра и Февронии, да образ же муромских чудотворцов с деянии. . .». Размер иконы (174×143 см) 1618 г. не исключает ее принадлежности к местному ряду иконостаса собора.

[39] Воспроизведение см. в кн.: С. И. Масленицын. Муром, ил. 54—57.

Петра в Рязанскую землю, получение от Февронии лекарства («кисляди»), лечение Петра и его возвращение; повторное получение лекарства и лечение, венчание Петра и Февронии, торжественная их встреча в Муроме и брачный пир. Третья новелла (вынужденный отъезд Петра и Февронии из Мурома) представлена 8 клеймами. И тут художник придерживается свойственного ему толкования литературного сюжета. Конфликту между



Рис. 20. Венчание Петра и Февронии. Клеймо иконы 1618 г. Муромский краеведческий музей.

Февронией и боярами уделена всего одна сцена. Своеобразно передана центральная часть рассказа. Чудо с расцветшими деревьями художник изображает в двух миниатюрах, между которыми включена сцена боярской усобицы, описания которой в самом тексте Повести нет. В этом новом изобразительном решении смысл и значение чуда с деревьями становится непонятным. В то же время концовке новеллы уделено опять непомерно много внимания — целых три клейма представляют торжественную встречу в Муроме князя и княгини, благополучное их правление и их милосердие и благотворительность. Больше всего внимания уделено четвертой новелле, развернутой в 11 клеймах. Здесь значительно сокращена узловая часть рассказа, где Петр торопит Февронию, чтобы умереть вместе, а она стремится завершить шитье. Этому посвящено одно клеймо, в котором не ощущается внутренней связи между героями. В то же время с подробностью изображено чудо соединения Петра и Февронии в одном гробу. Итак, в иконе 1618 г. художник стремится обратить внимание на те факты из жизни героев, которые позволяют видеть в них святых. В теме

змееборчества подчеркнута богоизбранность Петра. Художник выделяет как основную и центральную сцену с явлением отрока, типичным для агиографического жанра, и вручением Петру Агрикова меча на фоне монастырской церкви. Двукратное исцеление Петра, расцветшие деревья и соединение героев в общем гробе трактованы как чудеса в житийных иконах XV—XVI вв. Художник выбирает из Повести такие сцены,



Рис. 21. Торжественная встреча Петра и Февронии жителями Мурома. Деталь иконы 1618 г. Муромский краеведческий музей.

которые подходят к традиционным иконографическим образцам этого рода.[40]

Черта, свойственная житиям макарьевской поры, — экспрессивность, достигаемая описанием торжественных встреч, церемоний, проводов, —

[40] О. И. Подобедова («Повесть о Петре и Февронии» как литературный источник. . ., с. 294) при характеристике иконы отметила, что «художник уже в самом отборе эпизодов в значительной мере игнорирует сказочные элементы, связанные со змееборчеством, но в то же время с особенным вниманием включает все события, служащие к возвеличению Февронии и раскрытию ее характеристики». Наблюдения О. И. Подобедовой о змееборчестве вполне справедливы; однако ее вывод о том, что главным стремлением художника было возвеличить Февронию, не представляется нам убедительным. Мы полагаем, что целью иконописца было не столько возвеличить Февронию, сколько уподобить Повесть о Петре и Февронии традиционному житию.

нашла отражение и в рассматриваемой нами иконе 1618 г. Сюда включены сцены венчания Петра и Февронии (рис. 20), встречи их жителями Мурома (рис. 21), брачного пира. Особенно пышно обставлена встреча в Муроме княжеской четы при возвращении из изгнания; торжественностью наделена и последняя сцена — похороны героев. Таким образом, мы располагаем двумя типами художественного воплощения содержания Повести о Петре и Февронии. В одном случае это близкое авторскому тексту истолкование, созданное первоначально для иллюстрирования Повести в ее Первой редакции и получившее распространение в рукописях, а также в иконах, как увидим дальше. В другом случае содержание Повести толкуется как повод для иконописного почитания муромских святых. Мы вправе считать, что это истолкование полностью согласуется с целями, которые преследовал составитель Второй редакции Повести. Обработка редактора была достаточно осторожной. Дополнение и распространение текста свелось по преимуществу к введению торжественных церемоний и встреч. То же самое наблюдается и в иконе 1618 г., написанной по заказу для Мурома. Кстати заметим, что в Муроме XVII в. была популярна именно Вторая редакция Повести о Петре и Февронии, которая очень часто встречается в рукописных сборниках в соседстве с житиями других муромских святых.

Достаточно известна вторая житийная икона с «архитектурным» средником, находящаяся, как и первая, в Муромском краеведческом музее. Она возвращает нас к миниатюрам Первой редакции Повести и занимает особое место среди всех житийных икон, связанных с Повестью о Петре и Февронии. О. И. Подобедова, а вслед за нею и С. И. Масленицын датируют икону 1640—1650-ми гг.[41] Приведенное для этой датировки основание (архитектурный тип собора) нельзя признать убедительным, так как изображение пятиглавого муромского собора Рождества Богородицы (получившего пятиглавие к 1638 г.) здесь чисто условное. Оно встречалось в таком же виде в миниатюрах, восходящих к прототипу XVI в. (см.: ГПБ, F.I.879, л. 23). Следовательно, вопрос о датировке иконы нельзя признать разрешенным. На наш взгляд, ее можно датировать и более ранним временем — концом XVI—началом XVII в., но для этого необходимо изучение всех, в том числе материальных данных иконы.

Данной иконе присуща ярко выраженная повествовательность: в ее среднике справа представлено начало рассказа о героях, соответствующее двум первым миниатюрам Минейного списка, а слева их посмертное прославление. Иконописец заключил все три сцены в развернутое изображение муромского Кремля; помимо княжеских палат он условно представил здесь собор Рождества Богородицы, внутри которого показана рака с мощами Петра и Февронии, храмовая икона с их парным изображением в молении Спасу и икона Богородицы типа Умиления (таким образом, герои повести представлены здесь опосредованно, в виде почитаемой иконы). Здесь же присутствуют сюжетная завязка Повести, начинающаяся с правления муромского князя Павла, и мотив змееборчества. Масштаб всех изображений на среднике значительно больший, чем в клеймах иконы. Расположение сцен в клеймах отличается от обычного: сначала читаются 12 эпизодов Повести в верхнем ряду, потом 14, сверху вниз, в левой двухрядной колонке и еще 14 — в правой. Эта вытянутая по горизонтали икона (160×80 см) как бы воспроизводит на одной доске икону-складень, с узкими боковыми створками. (На внешних створках складня могли быть изображения в рост Петра и Февронии). Содержание Повести полностью укладывается в 42 сцены, которые известны нам по традиции миниатюр Минейного и Житийного списков.[42] Сопоставление клейм иконы с лице-

[41] О. И. Подобедова. «Повесть о Петре и Февронии» как литературный источник. . ., с. 298—299; С. И. Масленицын. Муром, с. 26, ил. 58.

[42] О. И. Подобедова («Повесть о Петре и Февронии» как литературный источник. . ., с. 299—302) подробно описала содержание клейм этой иконы. По-видимому,

выми рукописями Повести о Петре и Февронии показывает, что самая близкая связь прослеживается между Минейным списком и данной иконой.[43] В качестве примера совпадения не только композиции, но и существенно важных деталей приведем сцену борьбы князя Петра со змеем. И в иконе и в рукописи (и только в них! — см. рис. 11 и 22) переданы совмещенными два момента в одолении Петром змея: змей в состоянии борьбы, с поднятой головой, и змей побежденный, издыхающий (изображена лежащая голова и часть туловища). Ясно видна вторичность клейма иконы, где художник при копировании рисунка на месте разверстой пасти змея изобразил длинные уши (голова повернута в другую сторону). Кроме того, только в этой миниатюре и в том же клейме иконы не видны ноги у фигуры змея в образе Павла. Во всех других известных нам миниатюрах змей выступает одномоментно, с поднятой головой. В клейме иконы повторяются почти все архитектурные мотивы Минейного списка, в том числе и заимствованные из миниатюр Лицевого летописного свода, — ступени лестниц в дверных проемах, декоративная лепнина, форма кровли. Сопоставление, подтверждающее прямую связь между композициями XVI в. и их передачей в клеймах иконы, мы можем детально провести только по первым десяти изображениям, сохранившимся в Минейном списке. Архитектурный фон во всех клеймах иконы сохраняет тот же устойчивый тип, который восходит к приемам миниатюристов Лицевого летописного свода XVI в. В том же духе выполнено на этой иконе символическое изображение муромского Кремля и собора Рождества Богородицы. Иконописец передал их условно, целиком опираясь на традицию, характерную для своего источника, который, в свою очередь, зависел от выработанного миниатюристами Лицевого летописного свода символического изображения главного собора и стен Московского Кремля [44] (см. рис. 9). Таким образом, едва ли следует искать архитектурные реалии Мурома в этой иконе. О муромском Кремле позволяет судить икона Муромского музея (ММ 20280, 32×27 см) [45] XVII в. с изображением муромских святых, где представлен деревянный кремль, каким он и был в действительности (каменным он не был никогда).

Возвращаясь к дошедшим до нас примерам иллюстрирования Повести Первой редакции Хлудовского варианта, еще раз обратим внимание на зависимость этих миниатюр от рисунков, известных нам по Минейному и Житийному спискам. В каждый из более поздних списков привнесены элементы стиля своего времени и черты влияния определенной среды, однако можно с уверенностью утверждать, что все эти миниатюры имеют общее происхождение. Архитектурные фоны в рукописной традиции очень рано отошли от оригинала: уже в Житийном списке они теряют конструктивность и приобретают внешнюю декоративность и известную дробность форм. В то же время в повествовательной иконе с «архитектурным» средником при передаче архитектурного фона сохранились все основные черты оригинала XVI в. Общая черта трех более поздних лицевых списков Повести рассматриваемого типа — алма-атинского, ГПБ, Q.1361 и загорского — вынесение миниатюр из текста на отдельные листы рукописи, без подписей. Это привело к некоторым композиционным изменениям, вызванным необходимостью придать миниатюрам выраженную вертикальность построения. В результате в алма-атинских рисунках нередко видим «пустой», как бы незаполненный верх. В некоторых случаях архитектур-

---

40 миниатюр рукописи ГБЛ, собр. Егорова, № 419, 1897 г., подписанной «иконографом» Н. П. Андриным, являются копиями клейм данной иконы.

[43] О. И. Подобедова (Лицевая рукопись XVII столетия. . ., с. 401) впервые обратила внимание на зависимость этой иконы от миниатюр лицевой рукописи.

[44] Ср.: В. Д. Черный. Архитектурные сооружения Московского Кремля в лицевом летописном своде XVI века. — В кн.: Материалы и исследования, вып. III. (Гос. Музеи Московского Кремля). М., 1980, с. 25.

[45] Воспроизведена в кн.: С. И. Масленицын. Муром, ил. 68.

ные фоны алма-атинских миниатюр ближе к оригиналу, сохранившемуся в Минейном списке и в клеймах иконы с «архитектурным» средником (см. рис. 15 и 15а). В целом миниатюры алма-атинской рукописи [46] (сохранилось их всего 18) достаточно традиционны и почти не несут примет культуры и быта своего времени — XVIII века.



Рис. 22. Петр убивает мечом змея. Деталь иконы. Муромский краеведческий музей.

Напротив, рисунки списка конца XVIII в. ГПБ, Q.1361 наделены чертами русского дворянского и даже придворного быта (горностаевые мантии Петра и Павла, нарядное, в глубоких складках платье Февронии, светская обстановка ее дома, легкие изящные коляски вместо повозок и др.). В архитектурных фонах преобладают декоративные мотивы. В сцене раздачи милостыни изображен крестьянин в лаптях, с плетеной кошелкой, а Феврония держит полное блюдо монет. Лечение Петра представлено в палате с деревянной резной скамьей, с деревянным ушатом.

[46] Список упоминается в обзоре: А. И. Мазунин. Рукописные и старопечатные книги библиотек Алма-Аты и Фрунзе. — ТОДРЛ, т. XXVII. Л., 1972, с. 447.

Вторично заболевший Петр — не на ложе, он сидит, томно опершись на изящный столик с книгой; в следующей миниатюре он сам, а не через слугу галантно предлагает руку и сердце Февронии. Плавание по Оке передано как развлекательная поездка влюбленных под наполненным ветром парусом.

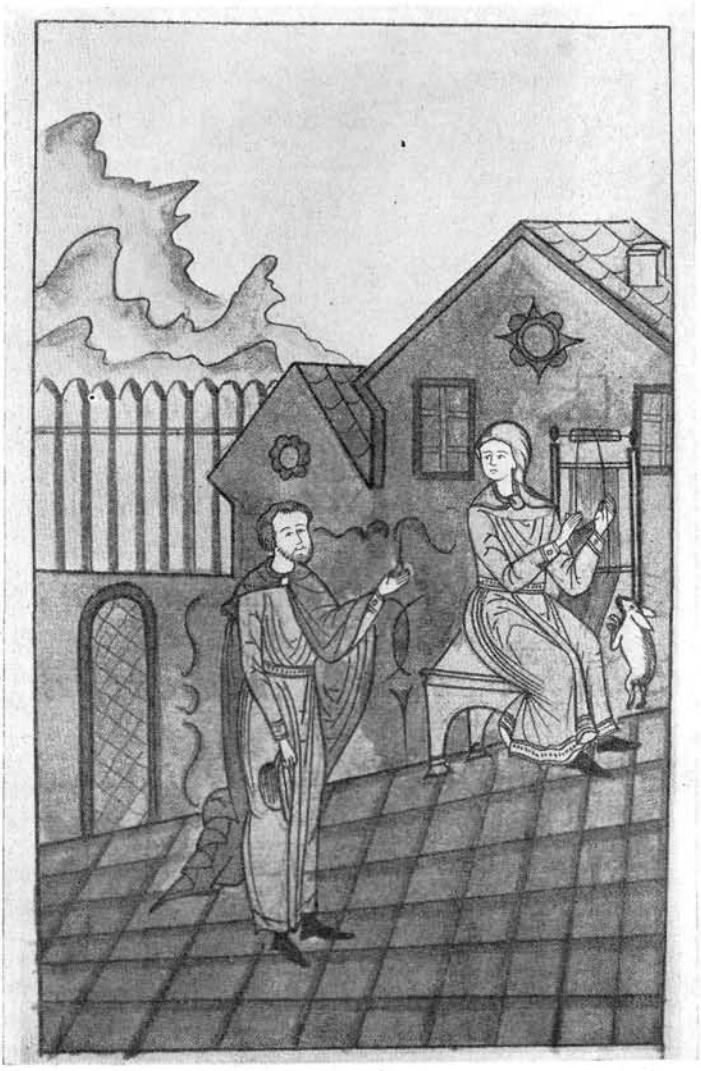


Рис. 23. Приход посланца Петра к Февронии. Миниатюра начала XIX в. Загорский музей, № 253-рук.

Рукопись Загорского музея [47] составляет своеобразный контраст только что охарактеризованному списку. В ней миниатюры выдают художника, *близкого народной посадской или крестьянской среде*. Хотя герои Повести изображаются в княжеских шапках и в отороченных горностаем плащах, слуги имеют облик мастеровых — в высоких сапогах, в подпоясанных рубахах; даже Петр в сценах лечения в такой же рубахе, а на одной миниатюре — босой, в длинных портах (впрочем, в Житийном

[47] Происходит из собрания Г. И. Маньковского. См.: Е. Н. Клитина. Новые приобретения Загорского музея-заповедника. — ТОДРЛ, т. XXX. Л., 1976, с. 339—342.

списке, на л. 11, Петр также выходит из бани в исподнем). Приход в дом Февронии посланца князя Петра отмечен чертами этикета XIX в.: обращаясь к мудрой деве, пришелец снял шляпу (рис. 23). Домик с трубой, в два окна с переплетами рам и с деревянным забором, дополняет обстановку скорее пригорода, чем деревни. Со знанием дела передано на другой миниатюре владение топором и молотком, даже там, где следовало

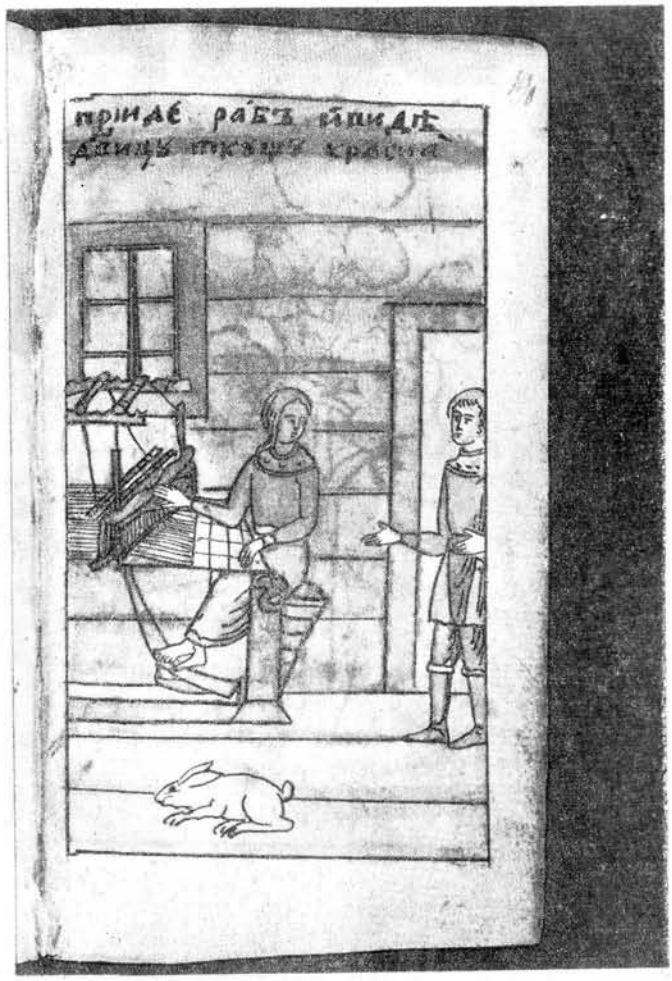


Рис. 24. Феврония за ткацким станком. Миниатюра начала XIX в. ГИМ, Музейское собр., № 3151, л. 190.

изобразить труд каменосечцев (мотив с топором и молотком встречается и в списке ГПБ, Q.1361, что говорит об общем источнике миниатюр, хотя и не сходных стилистически). И Феврония шьет не воздух или покровец, а длинный орарь или пояс (то же и в рукописи ГПБ, Q.1361). Сосуд с лекарством получает форму бутылки, а слуга черпает воду из реки не ковшом, а кринкой.

Особое место занимает лицевой список Повести в сборнике ГИМ, Музейское собр., № 3151, XVII в., в 8-ку. Здесь текст Первой редакции сопровождают 7 более поздних миниатюр, выполненных в конце XVIII—начале XIX в. (одну из них, с изображением Петра и Февронии, мы уже

упоминали). Все рисунки имеют вверху надписи («Неприязнивый змий к жене прилете», «С. Петр обрете Агриков меч» и др.). Представлены только начальные сцены Повести, в том числе одоление Петром змея и посещение Февронии посланцем князя: «Прииде раб и виде девицу ткущу красна» (л. 190, рис. 24). Юная и прелестная крестьянка Феврония, босая, изображена здесь в бревенчатой палате, сидя у окошка за ткацким станком и обернувшись к пришедшему юноше; на полу перед ней сидит прижавший уши заяц. Это почти жанровая сценка русского быта начала XIX в., хотя иконографическая схема миниатюры и восходит к традиционному образцу. На обороте л. 190 картинка имеет подпись «Брат мой иде чрез ноги смерти зрети» — это иллюстрация к загадке Февронии о братебортнике. Подобного изображения мы не встретили больше ни в одном лицевом списке.

Наиболее пространно и притом независимо от известных нам образцов представлено содержание Повести в красочных картинках к сокращенному переложению ее Второй редакции в списке ГИМ, Музейское собр., № 3065, XVIII в., в 4-ку. В рукописи каждой миниатюре сопутствует краткий текст, помещенный на обороте предыдущего листа. На 59 листах размещены 46 миниатюр и остались незаполненными еще 11 рамок, т. е. вместо обычных 40—44 рисунков здесь предполагался цикл из 57 миниатюр.[48] «Прочтение» текста художником петровской поры — конца XVII—начала XVIII в. — отличается самостоятельной разбивкой содержания на эпизоды и сцены. Привлекает внимание декоративная нарядность миниатюр: одежда всех героев состоит из пестрых красно-зеленых набивных тканей с растительным рисунком; архитектурные фоны воспроизводят элементы светских желто-красных зданий стиля барокко, с характерными разорванными фронтонами, картушами, с громоздкой лепниной оконных наличников. Того же характера затейливая повозка Петра с рокайльными мотивами, резная мебель. Театральность сцен Повести подчеркнута тяжелыми, в складках завесами и драпировками задников. Одоление Петром змея совершается от легкого прикосновения мечом, от которого чудовище проваливается в зияющий чернотой «вертеп». Каждая миниатюра представляет единичный эпизод из рассказа. От обилия подробных сцен остается впечатление вереницы нарядных картин, не омраченных темой смерти героев, поскольку украшение списка не было завершено. Этот цикл миниатюр к Повести, по замыслу самый пространный, как будто не вызвал ни подражания, ни продолжения.

Еще один тип иллюстрирования Повести, в редакции патриарха Гермогена, относится к началу XX в. Он встретился нам в редком старообрядческом издании (Месяца июня в 25 день святаго и благовернаго князя Петра. . . и супруги его благоверныя Февронии. М., 1913), обнаруженном В. И. Малышевым. В этой книжке, в 4-ку, на 22 листах, наряду с орнаментацией (заставка, инициал и концовка) находятся семь сюжетных иллюстраций на отдельных листах, со своей пагинацией. Они выполнены в подражательной (под «мелочное письмо» XVII в.) манере, в технике цветной литографии, с применением золота на узких рамках и в деталях (нимбы, короны, шпили, купола, кровли, утварь). Цветовая гамма литографий отличается сочетанием теплых охристых и зеленовато-бирюзовых тонов; рисунок черного контура напоминает очерк пером, он достаточно геометризован в архитектурных фонах, а при передаче человеческих фигур явно подражает иконописным изображениям XVII в. Иллюстрации этого издания восходят в сущности к известному нам циклу миниатюр, но эпизоды совмещены по-своему. Например, посещение жены Павла змеем,

[48] 15 миниатюр из этого цикла (л. 12—15, 17—18, 20, 22—24, 27, 33, 39, 41 и 42) опубликованы в наборе открыток «„Сказание о Петре и Февронии". Древнерусская миниатюра» (М., изд. «Изобразительное искусство», 1971, автор аннотации Т. Н. Протасьева).

показ отроком Петру Агрикова меча и беседа Петра и Павла представлены на л. 2; одоление змея, болезнь Петра и его отъезд на лечение — на л. 3, и т. д. Особенно насыщено действием разновременных сцен изображение на л. 7, где передано и пострижение Петра и его зов к Февронии перед смертью, и ее шитье в пяльцах, и, наконец, погребение героев в едином гробе. И все это происходит под благословение Христа, окруженного серафимами, который обычно здесь не изображался. Благословляющую десницу (с двуперстием!) поместил художник и на л. 6, где показано и приплытие героев на ночлег, и чудо с деревьями, и умоление боярами Петра о возвращении в Муром (на самой высокой башне видны часы с римскими цифрами на циферблате). Едва ли это издание имело большой тираж.

Приведенный материал лицевых рукописей Повести о Петре и Февронии показывает, что исходный этап ее иллюстрирования был положен в XVI в. в среде миниатюристов, следовавших традициям украшения Лицевого летописного свода. В дальнейшем иллюстрирование Повести претерпевало изменения согласно требованиям своего времени и определенной среды.

Обратимся вновь к повествовательной изобразительной традиции, которая из миниатюр перешла к житийным иконам. Мы уже говорили о непосредственной зависимости иконы с «архитектурным» средником от миниатюр XVI в. Рассмотрим иконописное воплощение сюжетов тех же самых миниатюр, известных нам по Минейному и Житийному спискам. Речь идет о нескольких житийных иконах, которые в XIX в. находились в муромских соборах. Они имеют общее происхождение. Иконы эти следующие: с «архитектурным» средником, с изображением в среднике шести муромских святых, 1669 г., и еще одна, о существовании которой позволяют судить только рукописные копии клейм, выполненные в новое время разными копиистами.[49]

Если мы обратимся к первой из этих икон, то убедимся, что она еще очень близка к первоначальному типу иллюстрирования Повести, судя по Минейному списку. В иконе сохраняются палаты с щипцовым верхом, башни, крепостные стены, лестничные переходы, декоративная лепнина, затененные оконные и дверные проемы, штриховка кровли, т. е. черты, свойственные миниатюристам XVI в., украшавшим Лицевой летописный свод и некоторые повествовательные произведения. Клейма иконы не только сохраняют иконографическую схему первоначальных миниатюр, но и передают динамику взаимодействия персонажей, беседующих между собой. Во многом здесь еще сказывается мастерство первого миниатюриста, особенно при передаче человеческих фигур в движении, подчеркнутом складками облегающей их одежды.

Отметим наиболее важные различия в передаче содержания Повести при иллюстрировании ее в рукописях и в этих иконах. Назовем положенные в их основу версии условно — первую рукописной, а вторую иконописной.

Одним из наиболее существенных отличий иконописной версии от рукописной является передача мотива лечения князя Петра. Согласно тексту Повести лечение князя происходит в бане («И по времени князь Петр иде в баню мытися и повелением девицы помазанием помазая язвы и струпы своя»).[50] И в рукописной версии лечение Петра происходит в бане, где обнаженного до набедренной повязки князя один слуга поддерживает, а другой мажет снадобьем (рис. 26). А в иконописной версии процесс лечения передан иначе. Вопреки тексту Повести Петра мажут прямо в княжеской палате (где он возлежит или полусидит на ложе, обнаженный по пояс); одновременно происходит испытание Февронии в мудрости: Петр

[49] Местонахождение последней не установлено. Напомним, что вне этой традиции выполнена житийная икона Петра и Февронии 1618 г., рассмотренная выше.

[50] Повесть о Петре и Февронии, с. 216.

посылает деве повесмо льна, а она в ответ передает ему утинок поленца. Процесс лечения завершается омовением Петра над купелью (рис. 25). Все это размещено в пяти иконных клеймах. С теми же различиями в двух версиях передано и повторное лечение. Иконописная версия безусловно

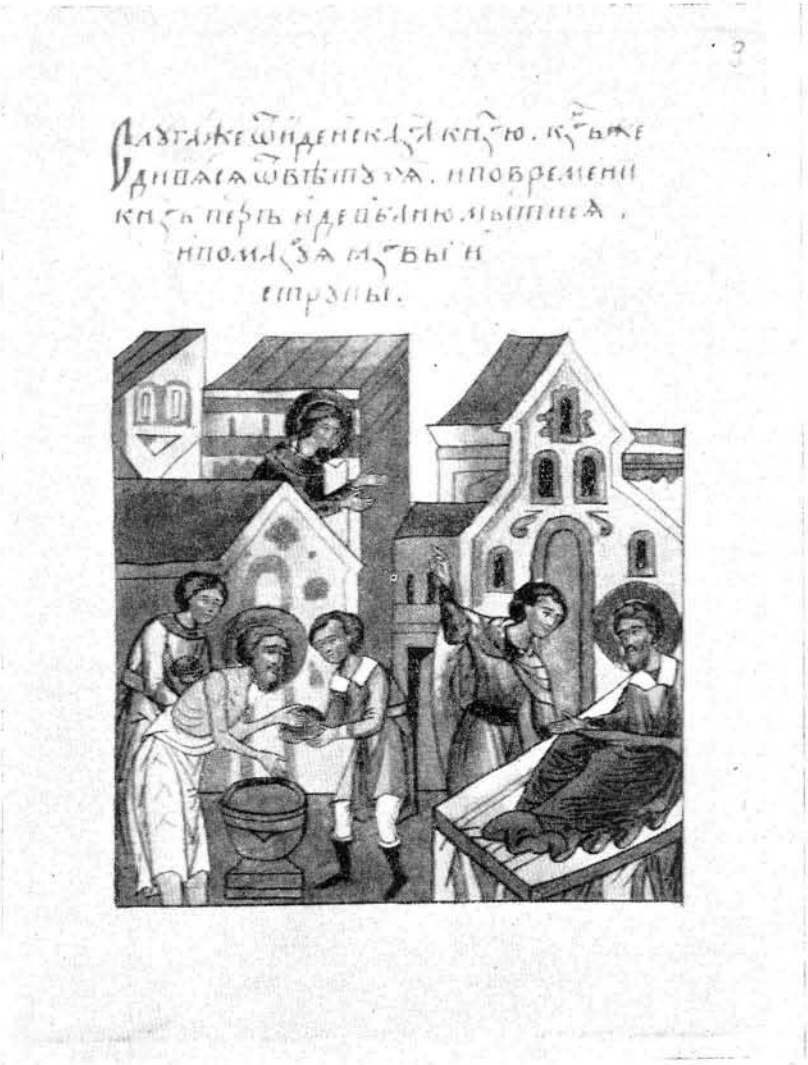


Рис. 25. Лечение Петра. Миниатюра ркп. ЛОИИ, колл. Лихачева, № 50, нач. XX в., л. 9.

отклоняется здесь от следования тексту Повести и, на наш взгляд, является сознательной переделкой образца, созданного первым миниатюристом-иллюстратором. Это подтверждается следующей подробностью. На той же миниатюре, где юноша приносит лекарство от Февронии Петру, лежащему на ложе, изображен слуга, растапливающий печь для бани, что является иллюстрацией к следующему тексту: «И принесоша к нему таково помазание. И повеле учредити баню».[51] Эта композиция полностью сохранена и в клейме иконы, хотя далее баня не изображается, и лечение князя происходит в палате. В следующем клейме (первый эпизод княжеского

[51] Там же, с. 215.

лечения) изображения печи мы не обнаруживаем, в то время как в соответствующей миниатюре она есть. Все изложенное позволяет считать первичной рукописную версию и зависимой от нее иконописную.

Чем объясняются эти довольно значительные изменения, внесенные в клейма икон? На наш взгляд, они связаны с сознательным целенаправ-



Рис. 26. Лечение Петра. Миниатюра ркп. ГПБ, F.I.879, л. 10 об.

ленным редактированием Повести в ее изобразительном воплощении при создании иконы.

В Лицевом летописном своде существовала устойчивая традиция передачи сцен лечения при княжеских дворах. «Домашнее врачевание было доступно только лицам привилегированных классов. . . Картины домашнего лечения отличаются большим однообразием. Больной обычно лежит на постели, слегка прикрытый одеялом. Вокруг него толпа домочадцев, выражающих сожаление или ухаживающих за недужным. На столе у изголовья больного сосуды и чаши».[52] Действие обычно происходит в условно переданном интерьере палаты, на фоне дверного проема с за-

[52] Н. А. Богоявленский. Древнерусское врачевание в XI—XVII вв. Источники для изучения истории русской медицины. М., 1960, с. 250 и рис. 60, 61, 33, воспроизводящие миниатюры Лицевого летописного свода.

весой, а иногда, в условиях военного похода, — в шатре.[53] В рукописной версии миниатюрист, буквально следовавший за текстом Повести, допустил отклонение от канонического образца, изобразив князя Петра в бане [54] (рис. 26), а затем, при выходе оттуда, одетым в исподнее (рис. 27). Иконописец же придал мотиву лечения более символический смысл, чтобы



Рис. 27. Петр после лечения. Миниатюра ркп. ГПБ, F.I.879, л. 11.

не снижать натуралистическими подробностями рассказ о князе: вместо бани изображается помазание больного в палате и его омовение над купелью, после которого он изображен снова в полном княжеском наряде (ср. рис. 25).

В сцене трапезы вскоре после приезда Петра и Февронии в Муром обе княжеские четы изображены в двух рассматриваемых версиях по-разному. В рукописной версии слева на престоле сидит князь Павел, рядом его жена; князь Петр на престоле справа, рядом Феврония. В иконописной — престол всего один, и на нем вместо Петра сидит Павел; его жена на прежнем месте, слева за столом; от второго княжеского престола оста-

[53] Там же, с. 255—256.
[54] Воспроизведение см.: там же, с. 187.



Рис. 28. Совместная трапеза Павла с женой и Петра с Февронией. Миниатюра ркп. ГПБ, F.I.879, л. 12 об.



Рис. 29. Совместная трапеза Павла с женой и Петра с Февронией. Миниатюра ркп. ЛОИИ, колл. Лихачева, нач. XX в., № 50, л. 11.

лась широкая скамья или высокое подножие квадратной формы (рис. 28, 29). Здесь очевидна вторичность иконописной версии.

Особенно наглядна разница между двумя версиями при изображении «чуда с деревьями». В рукописной версии самостоятельно даны сначала остановка на ночлег и разведение костра, а затем показ Февронией выросших за ночь деревьев [55] (рис. 31, 32). В иконописной — оба эпизода



Рис. 30. Чудо с деревьями. Миниатюра ркп. ЛОИИ, колл. Лихачева, № 50, нач. XX в., л. 14.

совмещены в одном иконном клейме (рис. 30), а на месте второго представлена сцена боярской усобицы в городе (рис. 33, 34). О вторичности этого изображения позволяет судить архитектурный фон и вся композиция в целом, которые зависят от средника иконы. Отметим кстати, что в тексте Повести об усобице сообщается только в прямой речи (в речах бояр).

Только что отмеченные нами изменения рукописного образца в иконописной версии (трапеза и чудо с деревьями) обусловлены теми же причинами, которые привели к иной трактовке сцен лечения. Представляется, что заказчик иконы стремился подчеркнуть идею единой великокняжеской власти. Вот почему оказалось невозможным изобразить двух князей сидящими во время трапезы на двух престолах. По этой же причине была включена сцена боярской усобицы, чем подчеркивалась мысль о необхо-

[55] Воспроизведение миниатюры Житийного списка см. в кн.: Повесть о Петре и Февронии, рис. 11.

димости сохранения единой княжеской власти. Необычный средник иконы подтверждает основную идею заказчика о прославлении княжеской власти.

Таким образом, мы должны признать, что иконописная версия иллюстрирования Повести, дошедшая до нас в клеймах житийных икон, восходит к ранней традиции рукописной версии. Прямая зависимость

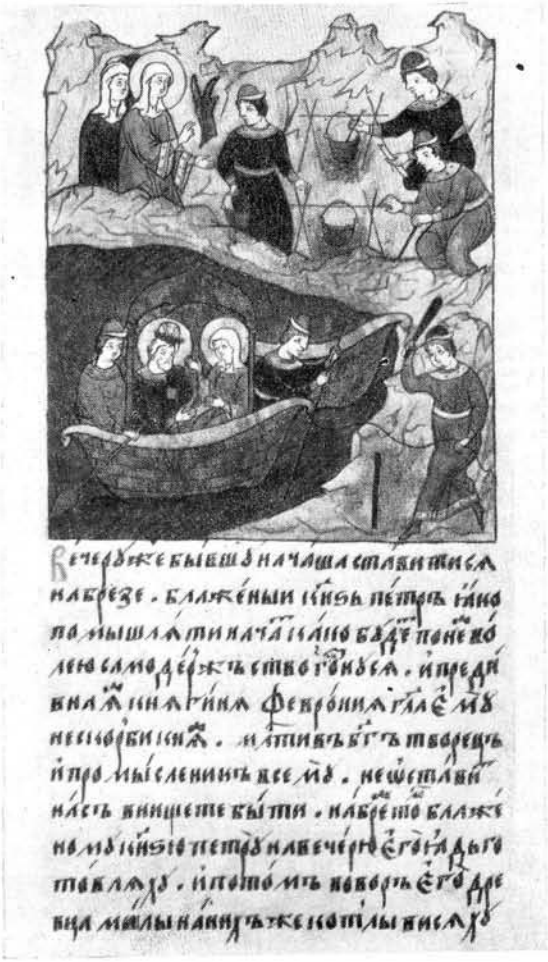


Рис. 31. Остановка на ночлег и разведение костра. Миниатюра ркп. ГПБ, F.I.879, л. 16 об.

от нее очевидна на примере иконы с «архитектурным» средником. Не исключено, что она была написана в Москве (последнему нет серьезных противоречий, учитывая ее близость московской школе живописи XVI в.). Остается неизвестным, когда эта икона попала в Муром, где она дала толчок для дальнейшего развития в XVII в. местной иконописной традиции.

Трудно утверждать с полной категоричностью, что житийная икона Петра и Февронии 1618 г. (имеющая свою безусловно самостоятельную иконографию) независима от рассмотренной только что иконописной версии. Дело в том, что в иконе 1618 г. тоже присутствует мотив боярской усобицы, а процесс лечения князя также изображается в палатах, а не в бане.

С местной иконописной традицией, без сомнения, связана икона, датируемая по вкладной надписи 1669 г.[56] Напомним, что в среднике иконы изображены муромские святые — слева Константин с сыновьями, а справа Петр, Феврония и Иулиания. Вокруг средника расположены клейма в два ряда. Исходным материалом для клейм послужила все та же икона

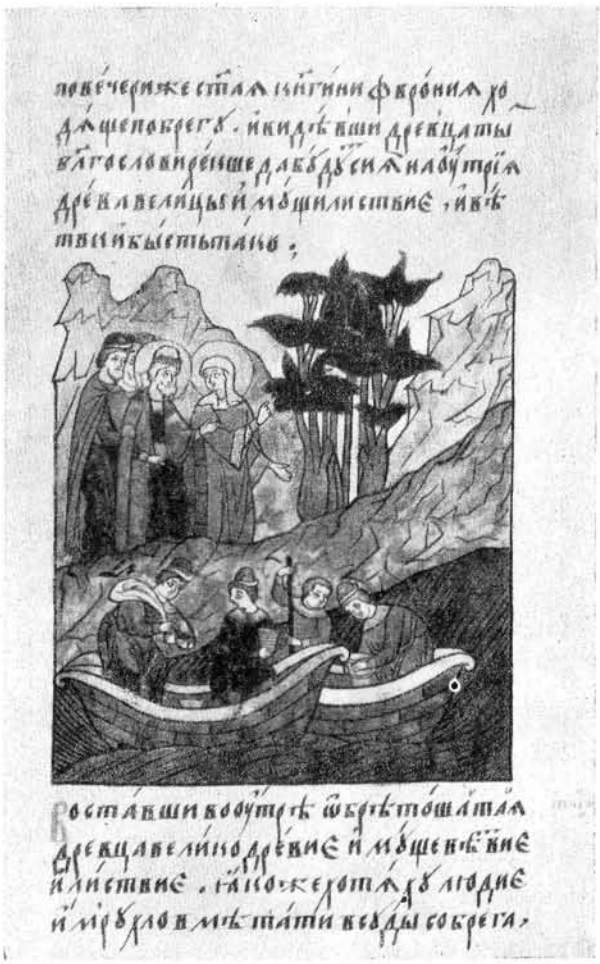


Рис. 32. Чудо с деревьями. Миниатюра ркп. ГПБ, F.I.879, л. 17.

с «архитектурным» средником. Иконописец добросовестно воспроизвел все 40 клейм этой иконы, а сам средник поместил в качестве большого клейма в левом верхнем углу иконы. В передаче сюжета Повести даже в деталях нет отклонений от иконы с «архитектурным» средником. Это не позволяет нам согласиться с предположением О. И. Подобедовой о наличии у обеих икон «общего более древнего протооригинала».[57] По нашему

[56] Вкладная надпись на обороте иконы опубликована в работе: О. И. Подобедова. «Повесть о Петре и Февронии» как литературный источник. . ., с. 302 («7178 октября в. . . день написаны иконы. . . муромских чудотворцев. . . по обещанию Сидора Матвеева сына Лопатина»). Икона хранится в Муромском музее, куда поступила из муромской Георгиевской церкви, ныне не существующей.

[57] О. И. Подобедова. «Повесть о Петре и Февронии» как литературный источник. . ., с. 303.



Рис. 33. Боярская усобица. Миниатюра ркп. ЛОИИ, колл. Лихачева, № 50, нач. XX в., л. 14 об.



Рис. 34. Боярская усобица в Муроме. Деталь иконы. Муромский краеведческий музей.

мнению, между иконами существует прямая зависимость, что свидетельствует о бытовании обеих икон в XVII в. в Муроме.[58]

Можно с уверенностью утверждать, что в муромском Богородицком соборе была еще одна житийная икона Петра и Февронии, принадлежащая к той же версии. Дело в том, что сохранились четыре лицевые рукописи нового времени, которые следуют иконописной версии, но имеют и общие от нее отклонения. Это позволяет предположить, что все они являются копиями с 40 клейм одной и той же не сохранившейся до настоящего времени иконы. В рукописи ГПБ, F.I.796 имеется указание, что она скопирована «с древнейшей иконы, находящейся в алтаре муромского Богородицкого собора», в 1897 г. по заказу И. И. Смольянинова. Сходная запись читается и в рукописи ГБЛ, собр. Егорова, № 419, 1897 г. Копиистом этой и других муромских икон был в то время «рыбинский мещанин Николай Павлов Андрин».[59] Еще две копии той же не дошедшей до нас иконы известны нам по лицевым рукописям (ЛОИИ, собр. Лихачева, № 396[60] и Муромский музей, ММ 32380), выполненным, очевидно, в XIX—начале XX в.

Следует признать еще одной копией клейм той же не сохранившейся иконы Петра и Февронии лицевую рукопись ЛОИИ, собр. Лихачева, № 50, выполненную на бумаге XVII в. И. Н. Лебедева и А. А. Турилов в докладах на конференциях, посвященных 120-летию Н. П. Лихачева (в Гос. Эрмитаже и в ЛОИИ, в апреле и ноябре 1982 г.), впервые высказали мнение, что список ЛОИИ, собр. Лихачева, № 50 был выполнен в конце XIX—начале XX в., и приписали его «последнему русскому иконописцу» И. Г. Блинову. До настоящего времени этот список относили к XVII в. Признавая убедительной его новую датировку, мы не видим, однако, здесь стилистической общности с известными нам работами И. Г. Блинова.

Кроме иллюстраций к Повести о Петре и Февронии в рукописи содержатся миниатюры, относящиеся к тексту Повести о Василии Рязанском Второй редакции. Бытование данной редакции Повести о Василии Рязанском известно только в составе Жития Константина Муромского.[61] Иллюстрации же к этой Повести тоже известны только как часть клейм житийной иконы Константина Муромского и его сыновей.[62] Наличие в сборнике ЛОИИ, собр. Лихачева, № 50 обособленного, притом никак не озаглавленного, отрывка из цикла изображений к Житию Константина Муромского скорее всего свидетельствует о создании этого сборника в новое время.[63]

---

[58] Того же мнения придерживается С. И. Масленицын (Муром, с. 29).

[59] См. Отчет Публичной библиотеки за 1898 год (СПб., 1902, с. 157—158), а также примеч. 9 настоящей статьи.

[60] О. И. Подобедова. Лицевая рукопись XVII столетия. . ., с. 398—399.

[61] Р. П. Дмитриева. Две редакции XVI в. Повести о рязанском епископе Василии. — В кн.: Культурное наследие древней Руси. Истоки. Становление. Традиции. М., 1976, с. 136—142.

[62] Муромский музей, ММ 29489, 200×199 см, 1714 г., работа иконописца Александра Казанцева, икона с 87-ю клеймами. Ср.: С. И. Масленицын. Муром, с. 30. — Копии клейм этой иконы, работы Н. П. Андрина, 1897 г. — в ГПБ, F.I.794 и F.I.795.

[63] Также 16 миниатюр к Повести о Василии Рязанском, Второй редакции, без заглавия, содержатся в уже упоминавшейся лицевой рукописи с текстом Повести о Петре и Февронии — ГБЛ, собр. Прянишникова, № 192, работы И. Г. Блинова, 1895 г. Одновременное сопоставление миниатюр (рисунков) в рукописях собр. Лихачева, № 50 и И. Г. Блинова с соответствующими клеймами иконы Константина Муромского работы Казанцева убеждает в том, что миниатюры в рукописях ведут свое происхождение от житийных клейм. Текст, сопровождающий миниатюры, совпадает с подписями на клеймах (разночтения очень незначительны). Композиционно миниатюры в рукописи собр. Лихачева, № 50 совпадают с иконными клеймами, но архитектурные фоны у Казанцева упрощены. Блинов во многих случаях дает иное композиционное решение. По всей видимости, миниатюры в рукописи собр. Лихачева, № 50 восходят к более ранней несохранившейся иконе. В этом-то и заключается ценность этой копии, позволяющей судить о не дошедших до нас памятниках.

Более близкое представление о не дошедшей до нас иконе Петра и Февронии может дать именно рукопись собр. Лихачева, № 50.[64] В ней содержатся 40 миниатюр с надписями, расположенными в 4—7 строк над рисунками; их характер соответствует надписям в клеймах икон — и по месту расположения, и по сравнительной краткости. Текст Повести частично пересказывается, частично цитируется и является только пояснением к рисунку. Это заставляет нас полагать, что эти миниатюры являются копиями клейм житийной иконы Петра и Февронии. Копировались только клейма, и не копировался (или не дошел до нас) средник; недостает самого начала повествования, которое имеется в рукописной традиции. Его отсутствие объясняется зависимостью от житийной иконы с «архитектурным» средником, в которой начало Повести и составило собственно средник. Поэтому-то здесь всего 40 клейм. Однако мы не можем возвести миниатюры списка ЛОИИ, собр. Лихачева, № 50 непосредственно к этой иконе из-за ряда несовпадений в деталях (эти несовпадения устойчиво повторяются еще в списках ЛОИИ, собр. Лихачева, № 396, ГПБ, F.I.796 и Муромского музея, ММ 32380). Так, в сцене змееборчества голова змея изображена впрямь, а не в профиль в отличие от иконы с «архитектурным» средником. Та же сцена выгравирована на медной чарке XVIII в. (Муромский музей, ММ 21659/М 4813), причем и здесь голова змея передана впрямь. Это свидетельствует о том, что не дошедшая до нас икона была выполнена не позднее XVIII в. Кстати отметим, что при передаче архитектурных фонов рисунки лихачевской рукописи № 50, видимо, сохраняют бóльшую близость к иконе, чем все остальные копии: мотив лепнины в виде розетки на зданиях одинаково сохранен и в рисунках рукописи и в гравировке чарки. У ложа заболевшего князя кроме приближенных стоят два врача с ларцами, а один из них с огромным пером или с ветвью в руках, в то время как в иконе с «архитектурным» средником на его месте — муж с поднятой рукой.[65] В сцене княжеской трапезы отсутствуют слуги и бояре, т. е. изображение упрощено. Петр и Феврония, изгнанные из Мурома, отплывают в лодках без парусов, в то время как в иконе с «архитектурным» средником и в рукописной версии изображены лодки с надутыми парусами. В сцене благотворительности княжеской четы искаженно передана раздача милостыни: слуга вместо вручения милостыни стоит у причала; видимо, в оригинале здесь было нечеткое изображение, которое воспроизведено в копиях с некоторыми различиями. Вместо топориков в руках двух каменосечцев свечи — в сцене изготовления двуединого гроба.

Все это показывает, что не дошедшая до нас икона отличалась более упрощенным изображением в клеймах. В среднике здесь скорее всего были Петр и Феврония в молении. Основанием для этого предположения является изображение Петра и Февронии, предстоящих Спасу Эммануилу, в рукописи Муромского музея ММ 32380, л. 1 об.

Целый цикл из 10 икон-четырехрядниц, иллюстрирующих Повесть о Петре и Февронии и известных в настоящее время только по копиям работы Н. П. Андрина конца XIX в., хранящимся в ГПБ (F.I.832), находился в XIX в. в приделе муромского Богородицкого собора.[66] На основании

---

[64] Характеристике миниатюр этой рукописи посвящены специальные исследования О. И. Подобедовой (впервые опубликовавшей ряд сцен) в двух названных выше статьях.

[65] Это изменение может быть объяснено желанием иконописца подчеркнуть присутствие врача у ложа больного Петра с помощью традиционных атрибутов лекарской профессии — ларца и птичьего пера. См. об этом в связи с изображением в древнерусской живописи «св. целителей» Космы и Дамиана в кн.: Лицевые святцы XVII века Никольского единоверческого монастыря в Москве. Издание иконописца В. П. Гурьянова. М., 1904, с. 7; Н. А. Богоявленский. Древнерусское врачевание в XI—XVII вв., с. 224—225.

[66] Отчет имп. Публичной библиотеки за 1899 год. СПб., 1903, с. 158—159; Л. Белоцветов. Муромский Богородицкий собор. Муром, 1907.

копий нельзя судить о времени их возникновения. Цикл этих икон открывается изображением сидящего на престоле муромского князя Павла в окружении бояр и заканчивается погребением Петра и Февронии в главном соборе Мурома. В основе иконографической схемы данного цикла лежат клейма житийной иконы с «архитектурным» средником, хотя имеются заимствования и из клейм иконы 1618 г. (например, сцена венчания Петра и Февронии). Иногда художник сочетает иконографию клейм разных икон, так что нельзя в этих 10 четырехрядницах видеть копию какой-нибудь одной из них.

Подведем некоторые итоги изучения всей изобразительной традиции, связанной с Повестью о Петре и Февронии. Прежде всего выяснилось существование двух иконографических типов изображения Петра и Февронии, независимых от сюжетного повествования. Тип предстоящих в молении Петра и Февронии утвердился в Муроме не позднее 1547 г. — времени их канонизации. Минейный же тип изображения Петра и Февронии не имеет узкой локализации и встречается в разных видах и жанрах искусства, например в новгородских таблетках, в фресках Архангельского собора Московского Кремля, в шитье царицыной светлицы, в миниатюрах рукописей.

Обратимся к повествовательному материалу. Рассмотренные нами лицевые списки Повести о Петре и Февронии позволяют сделать следующие выводы: создание миниатюр к Повести относится к XVI в., а их автор — миниатюрист-знаменщик работал в традициях, выработанных царскими мастерами при иллюстрировании Лицевого летописного свода. Миниатюры к Повести создавались по тексту Первой редакции Хлудовского (первоначального) варианта. Для иллюстрирования был выбран текст не только близкий авторскому, но и тот, который был «четьим» — наиболее распространенным в читательской среде. Художественное воплощение содержания Повести у первого миниатюриста-знаменщика оказалось тождественным авторскому замыслу.[67] Художник следует за автором Повести, подчиняя новеллистической структуре произведения выбор эпизодов при иллюстрировании. Такой подход к произведению, выходящему за рамки житийного жанра, позволил художнику приблизиться к авторской идее о благородстве чувств и о сохранении человеческого достоинства простой крестьянкой в сложных обстоятельствах, вызванных ее социальным неравенством с боярской средой. Скромность и достоинство Февронии удивительно тонко отражены в миниатюрах к Повести. По преимуществу Феврония изображается и действует на втором плане; в то же время князь Петр, в окружении слуг, занимает более видное, обычно центральное место. Отметим, что и в этом сказалось влияние традиции передачи придворного великокняжеского этикета, принятой в миниатюрах Лицевого летописного свода. Пожалуй, только в двух случаях Феврония занимает ведущее, центральное место в композиции миниатюр: когда ее впервые видит один из придворных князя — сидящей за ткацким станком — и в конце Повести, когда Феврония дошивает воздух, сидя за пяльцами. Как и автор, художник не поскупился на подробную, вместе с тем образную передачу этого эпизода и впервые в цикле миниатюр выдвинул Февронию на передний план.

Икона с «архитектурным» средником близко передает оригинал лицевой рукописи Повести о Петре и Февронии, относящийся к XVI в. Однако в клейма иконы внесены такие изменения, которые передают несколько иное восприятие содержания Повести. Мы уже упоминали, что изначальным миниатюристам была свойственна приверженность к передаче при-

---

[67] Возможно, что и к Предисловию Повести, толкующему о троице, миниатюрист нашел соответствующее изображение. Это предположение основано на наличии в двух поздних списках (ГПБ, Q.I.1361, л. 19 об. и ГБЛ, собр. Прянишникова, № 192, л. 1 об.) выходной миниатюры «Ветхозаветная Троица».

дворного этикета. В оригинале уже первая миниатюра Повести передает этикет вокняжения, отражаемый на листах Лицевого летописного свода; иконописец же вынес эту композицию в средник, придав ей главенствующее значение, не свойственное предшествующей иконографии миниатюр Повести. Если мы обратимся к некоторым изменениям в клеймах иконы, то убедимся, что они не случайны. Все они в какой-то мере связаны с придворным княжеским этикетом. Например, вместо натуралистического изображения мытья князя в бане и выхода из нее в исподнем в иконе представлено почти символическое омовение над купелью, после чего герой является в полной княжеской одежде. В другом случае в сцене трапезы двух княжеских пар вместо двух княжеских престолов, на которых восседали Петр и Павел, в клейме иконы сидящим на престоле изображен только один правящий в это время в Муроме князь Павел. Для подтверждения того, что это изменение сделано в угоду этикетности, сошлемся на изображение царской трапезы в Царственной книге (ГИМ, Синодальное собр., № 149, л. 344) или в Лаптевском томе Лицевого свода [68] (ср. рис. 12 и др.).

Наиболее существенным изменением следует признать добавление новой сцены боярской усобицы. В этом можно видеть известную идеологическую акцентировку в связи с истолкованием темы княжеского правления. Миниатюра показывает, к каким ужасным последствиям приводит оставление князем своего престола. Композиция этого клейма также близка к миниатюрам Лицевого летописного свода.[69]

Все приведенные примеры свидетельствуют о том, что иконография этой иконы раскрывает содержание Повести с известной переориентацией в ее восприятии. Очень вероятно, что такое восприятие Повести могло принадлежать самому царю Ивану Грозному. В искусствоведческой литературе уже отмечался интерес царя к этому сюжету.[70] Автор Повести Ермолай-Еразм, обращаясь к царю Ивану Грозному со своими просьбами, переслал ему несколько своих сочинений. Очень вероятно, что в их числе находилась и Повесть о Петре и Февронии.[71] Поэтому и не случайна близость ранних миниатюр Повести к художественным принципам украшения Лицевого летописного свода.

К грозненскому или близкому к тому времени восходит иллюстрирование Жития Феодора Эдесского. Один из лицевых его списков входит в состав Минеи (ГПБ, F.I.294) рядом с Повестью о Петре и Февронии (так называемого Минейного списка); ему присущи те же черты близости к царской книгописной мастерской, где украшался Лицевой летописный свод. Рисунки к Житию Феодора Эдесского и к Повести о Петре и Февронии создавались если не одним и тем же художником, то, во всяком случае, в одной и той же художественной мастерской.[72]

К фактам XVI в. (упоминание в летописях, включение Петра и Февронии в фресковую роспись Архангельского собора Московского Кремля), свидетельствующим о внимании царя Ивана Грозного к «сродникам своим», следует добавить, что в Муроме и в XVII в. сохранялась память о царских

---

[68] О. И. Подобедова. Миниатюры русских исторических рукописей, рис. 80.

[69] Там же, рис. 125.

[70] О. И. Подобедова. 1) «Повесть о Петре и Февронии» как литературный источник. . ., с. 292; 2) Лицевая рукопись XVII столетия. . ., с. 399—400; Е. С. Сизов. Русские исторические деятели. . ., с. 275—276.

[71] Повесть о Петре и Февронии, с. 118, примеч. 47.

[72] Сохранился лицевой список Жития Феодора Эдесского в сборнике БАН, собр. П.I.А.34, конец XVI—начало XVII в. Известны и лицевые списки Жития XVII в., в том числе ГПБ, собр. Вяземского, № 89 (опубликован факсимильно в издании ОЛДП, вып. 48, 61 и 72. СПб., 1879, 1880 и 1885), а также ГИМ, Музейское собр., № 3446, о котором в научной литературе прочно укоренилось мнение, что он «восходит к царским письмам XVI в.» (М. В. Щепкина, Т. Н. Протасьева. Сокровища древней письменности и старой печати. М., 1958, с. 48; Выставка «История русской культуры XI—XVII веков в памятниках письменности». Каталог. М., 1959, с. 60).

дарах. Писцовая книга 1637 г. сообщает, что в собор Рождества Богородицы был поставлен «образ местной пречистыя Богородицы Одигитрия, в киоте; у киота на затворех праздники богородичны, да муромских чудотворцов на золоте; поставлен тот образ блаженыя памяти государя царя и великаго князя Ивана Васильевича, обложен серебром. . .».[73] Приведенные муромские известия свидетельствуют о внимании Ивана IV Грозного к «сродникам своим», муромским святым. Икона с «архитектурным» средником (или ее оригинал), в которой подчеркнута идея возвеличения великокняжеской власти, должна была быть создана в Москве, и не исключено, что по царскому заказу для Мурома. Эта икона в XVII в. приобрела особое значение. В это время в Муроме наблюдается подъем местной художественной культуры. Напомним, что здесь были созданы тогда такие литературные произведения, как Повесть об Улании Осоргиной, Повесть о Марфе и Марии, Сказание о Виленском кресте; получают большое распространение списки Повести о Петре и Февронии, Жития Константина Муромского, нередко составляющие сборники с циклом одних муромских повестей. Получает распространение и развитие иконография местных святых. И даже когда в житийной иконе изображаются все муромские святые, окружающие их клейма заимствуются все из той же иконы с «архитектурным» средником.

Все это вместе взятое дает возможность утверждать, что первоначальный цикл миниатюр к Повести о Петре и Февронии был создан во второй половине XVI в. искусным мастером, работавшим в среде художников-профессионалов. Совершенство миниатюр к Повести о Петре и Февронии свидетельствует о причастности мастера к профессиональной школе, выработавшей вполне определенные устойчивые принципы, позволяющие передавать при иллюстрировании текста как общую концепцию произведения, так и отдельные конкретные детали.

Все это показывает, что искусство книжной иллюстрации в XVI в. достигло высокого совершенства, уровень которого трудно переоценить. К сожалению, мы не располагаем обобщенным исследованием принципов иллюстрирования повествовательных (а не только исторических) произведений второй половины XVI в., которое позволило бы нам поставить в определенный ряд цикл рисунков к Повести о Петре и Февронии и оценить высокую одаренность и своеобразие художественного стиля не известного нам первого мастера-знаменщика, автора этого цикла.

Изучение всего доступного нам изобразительного материала к Повести о Петре и Февронии показало, что в данном случае наибольший интерес с точки зрения проблемы взаимоотношения литературы и искусства представляют цикл миниатюр и клейма житийных икон. Их видоизменения и литературная история текста Повести определенным образом связаны.[74]

---

[73] Рукопись Муромского музея, л. 7—8. — Здесь же сообщается, что «строена та соборная церковь блаженыя памяти государя и великаго князя Ивана Васильевича всея Руссии. . .».

[74] Авторы статьи пользуются случаем выразить благодарность за помощь в работе, оказанную им сотрудниками рукописных отделов ГБЛ, ГИМ, ГПБ, ЛОИИ. Особую благодарность авторы приносят сотрудникам Муромского краеведческого музея О. А. Лукиной, А. А. Сиротинской, О. Сорокиной, а также П. П. Сытнику (Муром), Е. А. Мозгуновой (Алма-Ата), Т. Н. Манушиной и Л. М. Спириной (Загорск), Н. А. Гагману (Москва).

Т. Ф. ВОЛКОВА

Комментарий к одному фрагменту «Казанской истории»

(Сюжет «Сергиева видения» в сочинениях XVI в. о взятии Казани)

Цель данной статьи — обратить внимание исследователей на один небольшой фрагмент «Казанской истории», который дает дополнительный материал для исследования известного иконографического сюжета «Явление богоматери преподобному Сергию Радонежскому».[1]

В рассказе «Казанской истории» (далее — КИ) [2] о первом этапе осады Казани войсками Ивана Грозного осенью 1552 г. содержится небольшой фрагмент, составляющий отдельную главу («О посланных черноризцех изо обители живоначалныя Троица Сергиева монастыря. Глава 68»),[3] сюжетная функция которого — подчеркнуть правоту Ивана Грозного в его споре с боярами. В этом фрагменте рассказывается о том, как после принятия Иваном Грозным — вопреки желанию воевод — решения продолжать осаду города, несмотря на отсутствие продовольствия, надвигающиеся холода и упорное сопротивление казанцев, в его лагерь под Казанью пришли «два инока» из Троице-Сергиева монастыря, «посланны игуменом к благочестивому царю и носяще святую икону, на ней же написан образ живоначалные Троицы и пресвятыя богородица со двема апостолы — видение Сергия чюдотворца, и просвиру, и воду святую» (с. 139). За приведенным сообщением о прибытии иноков в КИ следует текст благодарственной молитвы Грозного, обращенной сначала к богу, а затем к богородице и Сергию Радонежскому, изображенным на принесенной иконе. Завершается фрагмент лаконичным сообщением о переломе, наступившем в ходе осады Казани после прибытия в русское войско троицкой иконы: «И от того дне, в онь же икона прииде, вся благочестивому царю от господа радость и победа даровашеся» (с. 140).

Упоминание о прибытии под Казань посланцев из Троице-Сергиева монастыря с иконой «Сергиева видения» содержится не только в КИ.[4]

[1] Впервые материал «Казанской истории» в связи с изучением иконы «Сергиева видения» был привлечен О. А. Белобровой при характеристике памятников иконографии, созданных в Троице-Сергиевом монастыре в XV—XVI вв. См.: О. А. Белоброва. Живопись XV—XVI вв. — В кн.: Троице-Сергиева лавра. Художественные памятники. М., 1968 (далее: О. А. Белоброва), с. 98. — Пользуясь случаем, благодарю О. А. Белоброву за помощь, оказанную мне при разыскании иконографических материалов для данной статьи.

[2] См. издание текста: Казанская история. Подгот. текста, вступит. статья и примеч. Г. Н. Моисеевой. М.—Л., 1954 (далее: Казанская история).

[3] Казанская история, с. 139—140 (далее страницы указываются в тексте, в скобках).

[4] В основном летописном источнике, из которого автор КИ черпал фактический материал для своего рассказа о походе 1552 г., — «Летописце начала царства царя и великого князя Ивана Васильевича» — и во всех летописях, передающих при изложении событий 1552 г. текст «Летописца» в разных его редакциях (Никоновской, Львовской, Типографско-академической, Царственной книге), факт прихода к Грозному под Казань троицких иноков с дарами не зафиксирован.

Еще Г. З. Кунцевич отметил,[5] что рассказ об этом событии читается в двух текстуально близких литературных памятниках, рассказывающих о казанском взятии: в так называемом «Отрывке русской летописи по Воскресенскому Новоиерусалимскому списку»[6] и в отдельном сказании о походе 1552 г., им самим открытом и изданном[7] (условно назовем его вслед за Г. З. Кунцевичем «Записками»).

В «Записках» и «Отрывке» в отличие от КИ названо имя одного из посланцев Троице-Сергиева монастыря — «соборного старца» Адриана Ангелова, причем упоминается и то, что его сопровождали «священници» (имена их и число не названы). Более подробно в этих произведениях рассказывается о принесенных из монастыря дарах: помимо иконы «Сергиева видения», просфоры и «святой» воды упомянут золотой крест с «чудотворными» мощами преподобного Сергия; подробнее описывается (в «Отрывке») и принесенная икона: называются имена изображенных на ней апостолов — Петра и Иоанна, подчеркивается богатое убранство иконы (образ был «златом же и бисеромъ украшенъ»). Вместе с тем данные фрагменты «Отрывка» и «Записок» значительно короче соответствующего фрагмента КИ: в них отсутствует развернутая молитва Ивана Грозного, произнесенная им при получении даров, и сообщение о последовавших вскоре победах русского воинства над казанцами. Вместо этого в «Записках» и «Отрывке» в сходных выражениях сообщается о получении Иваном Грозным одновременно с троицкими дарами еще одной «святыни» — «Киликиевского» креста из вологодского Спасо-Прилуцкого монастыря.[8]

---

[5] См.: Г. З. Кунцевич. История о Казанском царстве, или Казанский летописец. Опыт историко-литературного исследования. СПб., 1905 (далее: Кунцевич. История), с. 451—452.

[6] «Отрывок» опубликован: ПСРЛ, т. VI. М., 1853, с. 277—315. — В первой своей части данный летописный свод представляет собой соединение свода 1539 г. с Софийской I летописью младшего извода (см.: А. А. Шахматов. Обозрение русских летописных сводов XIV—XVI вв. М.—Л., 1938, с. 370—372; А. Н. Насонов. История русского летописания. М., 1969, с. 254, 322, 354, 358, 468—469). Вторая часть «Отрывка», содержащая рассказ о Казанском походе 1552 г. и взятии Казани, почти не исследована. Лишь С. М. Шпилевский и Г. З. Кунцевич обращались к этому летописному тексту как непосредственному источнику КИ позднейших редакций (см.: С. М. Шпилевский. Древние города и другие булгаро-татарские памятники в Казанской губернии. Казань, 1877, с. 552—567; Кунцевич. История, с. 530—531, 541, 556). Текст «Отрывка» наряду с текстом «Летописца начала царства» в составе Никоновской и Львовской летописей использовался А. Н. Ясинским для обоснования концепции об исторической достоверности фактов Казанской войны, приводимых А. М. Курбским в его «Истории о великом князе московском» (см.: А. Н. Ясинский. Сочинения князя Курбского как исторический материал. Киев, 1889, с. 131—139). Однако во всех этих работах отсутствует какая-либо сравнительная характеристика текста «Отрывка» за 1552 г. и соответствующего материала летописей, освещающих те же события. Не определено и время создания статей «Отрывка» о казанском походе. В настоящее время можно говорить лишь о том, что источник этих статей уже существовал к 1592 году, ранее которого не могла возникнуть вторая редакция КИ (см.: Казанская история, с. 21), включившая в себя почти полностью текст «Отрывка».

[7] См.: Г. З. Кунцевич. Два рассказа о походах царя Ивана Васильевича Грозного на Казань в 1550 и 1552 годах. — ЖМНП, 1898, № 7, с. 135—145. — Автором первого сказания, по предположению Г. З. Кунцевича, мог быть Нифонт, архимандрит московского Новоспасского монастыря (с 1554 г. епископ Сарский), принимавший участие в казанском походе 1550 г.; с меньшей вероятностью Г. З. Кунцевич допускал причастность Нифонта к созданию второго сказания — о походе 1552 г., участником которого он не был, но сведения о нем мог получить от очевидца событий Адриана Ангелова (см.: Г. З. Кунцевич. Малоизвестные записки о казанских походах 1550 и 1552 гг. — ЖМНП, 1898, № 8, с. 144—145). Близость «Записок» к тексту «Отрывка русской летописи» Г. З. Кунцевич вначале объяснял заимствованием текста «Записок» составителем «Отрывка», но впоследствии пришел к выводу, что оба автора пользовались общим источником (см.: Кунцевич. История, с. 535—536).

[8] В тексте «Записок» и «Отрывка» мы не находим прямого указания на Спасо-Прилуцкий монастырь: игумен, принесший Грозному крест, в одном тексте («Записках») именуется Воздвиженским, в другом («Отрывке») — Дмитриевским. Однако название креста — «Килѣкѣевской» («Записки») и «Кликелеевской» («Отрывок») —

А. Н. Насонов открыл еще один литературный памятник, повествующий о взятии Казани,[9] в котором отыскивается источник рассматриваемого фрагмента КИ.

Рассказ о приходе троицких иноков под Казань с иконой «Сергиева видения» находится во второй части этого произведения — «Повести». Как убедительно показал А. Н. Насонов, открытый им памятник был создан в стенах Троице-Сергиева монастыря, крупнейшего культурного центра Московской Руси, вскоре после казанской победы (не позднее июня—июля 1553 г.). Автором его был, по-видимому, один из тех троицких чернецов, которые в момент взятия Казани находились в лагере Ивана Грозного. Возможно, это был келарь монастыря Адриан Ангелов, известный по письменным источникам своей культурно-организаторской деятельностью и причастностью к литературной работе, ведшейся в монастыре.[10]

При сопоставлении фрагмента троицкой «Повести» о приходе к Ивану Грозному Адриана Ангелова и аналогичного рассказа КИ обнаруживается, что автор последней не просто дословно заимствует текст троицкой «Повести», но существенно его сокращает и изменяет композицию.[11] Переработка троицкого текста в КИ состоит в последовательном сокращении всех подробностей, связанных с Троице-Сергиевым монастырем (в частности, опущены имена Адриана Ангелова, игумена Гурия и др.), и выдвижении на первый план образа Ивана Грозного, ибо для автора КИ, в отличие от троицкого книжника, важно было подчеркнуть не роль Троице-Сергиева монастыря в победе над Казанью, а правоту Грозного-полководца, устоявшего перед «злым советом» воевод снять осаду Казани: за свое решение биться с казанцами до победы или погибнуть царь в КИ вознаграждается сначала прибытием «чудотворной» троицкой иконы, потом

указывает на то, что речь идет здесь, по-видимому, об известном кресте из Спасо-Прилуцкого монастыря, в настоящее время хранящемся в Вологодском музее (№ 1363). Это «большой восьмиконечный запрестольный крест. . ., обложенный медной золоченой басмой. В отдельных углублениях креста помещено 84 вставки с резными на кости изображениями праздников и святых» (Т. В. Николаева. Произведения мелкой пластики XIII—XVII вв. в собрании Загорского музея. Каталог. Загорск, 1960, с. 73). По легенде «Киликиевский» крест был принесен в Вологду в конце XIV в. основателем Спасо-Прилуцкого монастыря преподобным Дмитрием, сподвижником Сергия Радонежского. Название креста связывалось с греческой местностью Киликией, откуда его могли доставить в Москву к великому князю Дмитрию Ивановичу часто приезжавшие из Греции монахи, а он, в свою очередь, — подарить крест Дмитрию Прилуцкому, которому оказывал особое покровительство (см.: Исторические сказания о жизни святых, подвизавшихся в Вологодской епархии, прославляемых всею церковью и местно. Вологда, 1880, с. 113; Описание вологодского Спасо-Прилуцкого монастыря. Изд. 3-е. Вологда, 1902, с. 38). Однако исследование резных изображений на кресте привело искусствоведов к выводу, что создание креста следует относить к первой половине XVI в., так как в стиле резных по кости миниатюр «Киликиевского» креста, исполненных в лучших традициях искусства мелкой пластики, обнаруживается сходство со стилем, выработанным в искусстве Дионисия и его школы (см.: В. Н. Лазарев. Дионисий и его школа. — В кн.: История русского искусства, т. III. М., 1955, с. 538—540). Факт передачи «Киликиевского» креста игуменом Спасо-Прилуцкого монастыря Ивану Грозному накануне Казанского взятия был известен Амвросию по какому-то летописному источнику, им не названному (см.: Амвросий. История российской иерархии, ч. VI. М., 1815, с. 222). Вслед за Амвросием это событие называется среди важнейших событий в истории Спасо-Прилуцкого монастыря в его «Описании», при этом называется имя игумена, доставившего крест царю, — Арсений (см.: Описание вологодского Спасо-Прилуцкого монастыря, с. 32). В «Летописце начала царства» сообщение о принесении Грозному «Киликиевского» креста отсутствует.

[9] А. Н. Насонов. 1) Материалы и исследования по истории русского летописания. — В кн.: Проблемы источниковедения, ч. VI. М., 1958, с. 236—245; 2) Новые источники по истории Казанского «взятия». — В кн.: Археографический ежегодник за 1960 год. М., 1962, с. 3—26.

[10] А. Н. Насонов. Новые источники. . ., с. 4—7.

[11] Этот вопрос был подробно рассмотрен нами в другой работе (см.: Т. Ф. Волкова. Казанская история и троицкие литературные памятники о взятии Казани. (К вопросу об историко-литературных особенностях «Казанской истории»). — ТОДРЛ, т. XXXVII. Л., 1982, с. 104—117).

приходом «хитрецов» фрягов, подорвавших неприступные казанские стены.

Мы коротко охарактеризовали четыре литературных текста, в которых содержится упоминание об интересующем нас событии — принесении в русский лагерь под Казанью накануне ее взятия «чудотворной» троицкой иконы «Сергиево видение». При всем их различии эти литературные произведения сходны в одном: прибытие иконы изображается в них как важнейшее событие в жизни осаждающих Казань русских воинов и их предводителя Ивана Грозного. Что же представляла собой эта икона?

По-видимому, принесенный Адрианом Ангеловым «образ» был произведением местных троицких мастеров.[12] Как известно, в XVI в. иконописное дело в Троице-Сергиевом монастыре получает уже значительное развитие, в чем существенную роль сыграло творчество Андрея Рублева и его товарищей по искусству, оказавших большое влияние на позднейших троицких иконописцев, резчиков по дереву, кости, камню, создателей книжной миниатюры.[13] До нас дошли имена многих троицких мастеров, ряд ценных произведений троицкого происхождения хранится в Загорском музее и других государственных собраниях. Иконы письма троицких мастеров в XV—XVI вв. часто подносились великим князьям и царям Московской Руси и пополняли иконописное собрание царской Образовой палаты.[14]

Среди произведений, создававшихся в троицких иконописных мастерских, иконы на сюжет «Сергиева видения» пользовались особой популярностью, на что указывают и письменные источники (сведения о вкладах частных лиц в разные монастыри, о дарах Троице-Сергиева монастыря, преподносившихся знатным богомольцам, и др.), и дошедшие до нас иконописные памятники.[15]

Иконографический сюжет «Сергиева видения» основан на рассказе жития Сергия Радонежского об одном из «чудес» Сергия, читающемся почти без изменений во всех редакциях памятника. По тексту жития,[16] во время вечерней службы в праздник Пятидесятницы, когда Сергий, закончив молитву, присел отдохнуть, неведомый голос оповестил его: «Се Пречистая грядет». Услышав «гласъ», Сергий вышел в «сени», и тогда «абие свѣт восиа велик, зѣло солнца яснѣйший». В этом ослепительном сиянии преподобный видит богородицу и двух апостолов — Иоанна и Петра, «в неизреченнѣй светлости зарею блистающеся». Сергий падает перед ними, «страхом же и радостью обиат». Его примеру следует и его ученик по имени Михей. Богородица простирает руку и, поднимая Сергия, произносит: «Не ужасайся, избранниче мой, приидох бо посѣтити тебе. . .», — после чего она обещает покровительствовать монастырю не только при жизни Сергия, но и после его смерти.

Иконографическая композиция, возникшая на основе этого житийного сюжета, включает изображенные на фоне палат фигуры богоматери и апостолов (справа от зрителя) и Сергия с учеником (слева).[17] Сверху,

---

[12] О. А. Белоброва, с. 95.

[13] Т. В. Николаева. Троицкий живописец XVI в. Евстафий Половкин. — В кн.: Культура Древней Руси. Посвящается 40-летию научной деятельности Н. Н. Воронина. М., 1966, с. 177.

[14] О. А. Белоброва, с. 95.

[15] Там же; см. также: Т. В. Николаева. Древнерусская мелкая пластика XI—XVI вв. Каталог. М., 1968, № 69—70.

[16] Цит. по: Н. С. Тихонравов. Древние жития преподобного Сергия Радонежского. М., 1892, с. 64—66.

[17] В ряде иконографических памятников XVI в. на сюжет «Сергиева видения» вместо Михея рядом с Сергием изображается его ученик и последователь Никон (судя по тексту троицкой «Повести», Никон, а не Михей был изображен и на иконе, принесенной Ивану Грозному Адрианом Ангеловым). Такое переосмысление житийного текста объясняется, по-видимому, развитием в XVI в. культа Никона, «воспрявшего» из рук Сергия Троицкий монастырь. В разнообразных художественных памятниках, созданных в XVI в., рядом с Сергием Радонежским неизменно изображался

как правило, помещается изображение Троицы. Известны два извода иконографического сюжета «Сергиева видения». В более древнем, сложившемся в Троице-Сергиевом монастыре, все пять фигур изображены стоящими в рост. Самое раннее из сохранившихся изображений «Явления богоматери Сергию» в этом древнем варианте известно в резьбе по дереву — на напрестольном кресте середины XV в. троицкого резчика Амвросия. В другом варианте композиции Сергий, а иногда и Михей изображались коленопреклоненными у ног богоматери. Этот иконографический тип, впоследствии ставший наиболее распространенным, известен с конца XV в. Примером может служить «житийная» икона Сергия в иконостасе Троицкого собора.[18]

Из текста КИ и ее троицкого источника, а также по фрагментам «Отрывка» и «Записок» невозможно установить, какой именно была икона «Сергиева видения», присланная из Троице-Сергиева монастыря Ивану Грозному. Однако некоторое представление об этой иконе все-таки может быть составлено на основании двух дошедших до нас троицких икон, передающих тот же сюжет, написанных во второй половине XVI в. одним мастером — келарем Троице-Сергиева монастыря (1571—1581 и 1583—1593 гг.) Евстафием Головкиным.

Первая икона была создана им в 1588 г. (в ней использована древняя композиция сюжета «Явления»); вторая— «Сергий в житии» — в 1591 г. (одно из клейм жития передает сцену явления богоматери Сергию, но в более позднем иконографическом варианте). В колорите и письме этих икон есть ряд общих черт: темный, желтовато-коричневый тон ликов, графичное письмо глаз, морщин, пробела́ на прямых складках одежд и др.[19] В иконе «Сергиево видение» «фигуры богоматери, Сергия и окружающих их лиц приземисты, но стройны и наделены легким движением».[20]

Это первое по времени создания произведение Евстафия Головкина представляет особый интерес для реконструкции облика той иконы «Сергиева видения», которая вслед за троицким книжником упоминается автором КИ. Дело в том, что позднейшие записи, сделанные золотом на киноварных рамках иконы,[21] проясняют два важных для нас обстоятельства: то, что икона была создана по царскому заказу и что она впоследствии становится патрональной иконой русских войск, отправлявшихся на войну.

Икона «Явление богоматери преподобному Сергию», судя по первой записи на иконе, была написана Головкиным по заказу царя Федора Иоанновича и царицы Ирины в период их молений о «чадородии». Можно предположить, что заказ царем Федором иконы именно на этот сюжет был обусловлен тем, что с иконой «Сергиева видения» связывалась после 1552 г. замечательная победа войск Грозного над неприступной Казанью. Ее чудодейственная сила, так сказать, была уже «проверена» в важнейших событиях казанской войны: ее испытал на себе отец Федора — Иван Грозный. Возможно, икона «Явление богоматери Сергию», «участвовавшая» во взятии Казани и созданная в Троице-Сергиевом монастыре, была хорошо известна келарю монастыря Евстафию Головкину. Она могла быть возвращена Иваном Грозным в монастырь после казанской победы или поступить, как и другие дары монастыря, в особую Образовую палату. Там ее мог видеть богомольный царь Федор и, когда возник подходящий повод —

и Никон. Известен, например, «двойной покров» с изображением обоих святителей, молящихся Троице, по характеру изображения и по некоторым техническим приемам напоминающий памятники художественного шитья, вышедшие из мастерской князей Старицких (см.: Н. А. Маясова. «Двойной покров» XVI века. — В кн.: Загорский государственный историко-художественный музей-заповедник. Сообщения, вып. 2. Загорск, 1958, с. 25—30).

[18] Т. В. Николаева. Троицкий живописец. . ., с. 179.

[19] О. А. Белоброва, с. 98.

[20] Там же.

[21] Текст надписей полностью опубликован в кн.: В. П. Гурьянов. Икона «Явление богоматери преподобному Сергию». М., 1907, с. 3—4.

перенесение мощей преподобного Сергия в новую, специально для них изготовленную раку,[22] заказать троицким мастерам по образцу этой иконы другую на одной из досок от гроба Сергия — с тем же сюжетом, которая могла оказаться столь же чудодейственной, что и икона, полученная его отцом в критический момент осады Казани.

Дальнейшая судьба иконы «Сергиева видения», написанной Головкиным, также весьма показательна: именно эта икона начиная с царствования Алексея Михайловича становится участницей всех важнейших военных предприятий русского самодержавия. В середине XVII в. бывшую «исцелительную» икону помещают в складень, служивший, по-видимому, походной иконой: в среднике его находился образ Спаса, а на створках были изображены покровители воинства — архангел Михаил и ангел хранитель.[23] Образ Спаса был заменен иконой «Сергиева видения», получившей таким образом соответствующее ее новому назначению окружение. В этом новом виде начиная с 1654 г. икона Головкина сопровождала русские войска в военных походах Алексея Михайловича, Петра I, Суворова, Кутузова, «участвовала» в войнах с Турцией (1877 г.) и Японией (1905 г.). В 1914 г. икона находилась в ставке верховного главнокомандующего.[24]

Все это свидетельствует о том, что в XVII в. и позднее именно эта икона воспринималась как патронесса русских войск. Превращение царем Алексеем Михайловичем «исцелительного» «образа» царя Федора в «воинскую» икону было, по-видимому, не случайным: меняя «функцию» головкинской иконы «Явления», помещая ее в складень, в котором икону удобно было перевозить в условиях военного похода, царь Алексей Михайлович обращался к традиции, ведущей свое начало от полководческой деятельности Ивана Грозного — первого московского самодержца. В условиях, когда после событий Смуты проблема царской власти получает новое актуальное звучание, обращение к «примеру» Ивана Грозного, законного, по рождению венчанного на царство царя, было вполне закономерным.[25] Икона, некогда помогшая Ивану Грозному победить «злогордую» Казань, столетие спустя способствует успеху другого законного государя — царя Алексея Михайловича — в его польско-литовском походе. Стремясь подчеркнуть и запечатлеть для истории это второе военное чудо иконы, царь Алексей отдает приказ о нанесении особой записи на полях иконы. Впоследствии к ней стали добавляться другие записи о военных чудесах иконы — об ее участии в других важнейших военных походах русских царей, составившие своеобразную «биографию» иконы.[26]

Таким образом, фрагмент КИ, описывающий приход под Казань посланцев из Троице-Сергиева монастыря со «святыми дарами», отразил начальную стадию формирования многовековой традиции, диктовавшей русским самодержцам в наиболее серьезных военных предприятиях заручаться поддержкой троицкой «святыни».

Введение в научный оборот материала троицкой «Повести», «Записок», опубликованных Г. З. Кунцевичем, и «Отрывка русской летописи» позволяет подтвердить предположение О. А. Белобровой о формировании функции иконы «Сергиева видения» как патрональной иконы русских войск уже до XVII в.[27]

[22] Об этом также сообщает первая запись на иконе.

[23] Т. В. Николаева. Троицкий живописец. . ., с. 180.

[24] Там же, с. 182.

[25] Известно, что в царствование Алексея Михайловича заметно усилился интерес официальной культуры к личности Ивана Грозного. Для многих политических мероприятий царя Алексея Михайловича было характерно постоянное напоминание о прямой генеалогической связи правящего монарха с Иваном IV. (Благодарю Н. С. Демкову, обратившую мое внимание на эти исторические факты).

[26] В историко-культурном плане было бы интересно сопоставить эту документализированную «биографию» царской иконы, читающуюся на ее полях, с беллетризированными житийными «биографиями» «чудотворных» икон, распространявшихся в низовой демократической среде, см. Т. Ф. Волкова. Вновь найденная повесть XVII в. о мезенской иконе Троицы. — В кн.: Рукописное наследие Древней Руси. По материалам Пушкинского Дома. Л., 1972, с. 136—143.

[27] О. А. Белоброва, с. 98.

И. А. КОЧЕТКОВ

К истолкованию иконы «Церковь воинствующая» («Благословенно воинство небесного царя»)

Икона «Церковь воинствующая» является памятником уникальным — в самом точном и полном значении этого слова. В ней все необычно: огромный размер, горизонтальный формат, содержание. . . .Конное и пешее войско движется тремя колоннами от охваченного пламенем города к городу, стоящему на горе и покрытому шатром, в котором восседает Богоматерь с младенцем. Впереди войска скачет архангел Михаил на крылатом коне. Навстречу воинам летят ангелы с венцами в руках, полученными от Богоматери и Христа. В центре средней колонны войск, окруженный пехотинцами, выделяется царь на вороном коне, с крестом в руках. Чуть сзади возглавляют конную группу три всадника в княжеских одеждах. Впереди всего войска скачет юный воин со знаменем в руках. Большинство воинов верхней и нижней колонны изображены с нимбами — знаком святости, в средней колонне нимбы имеют только царь и три князя.

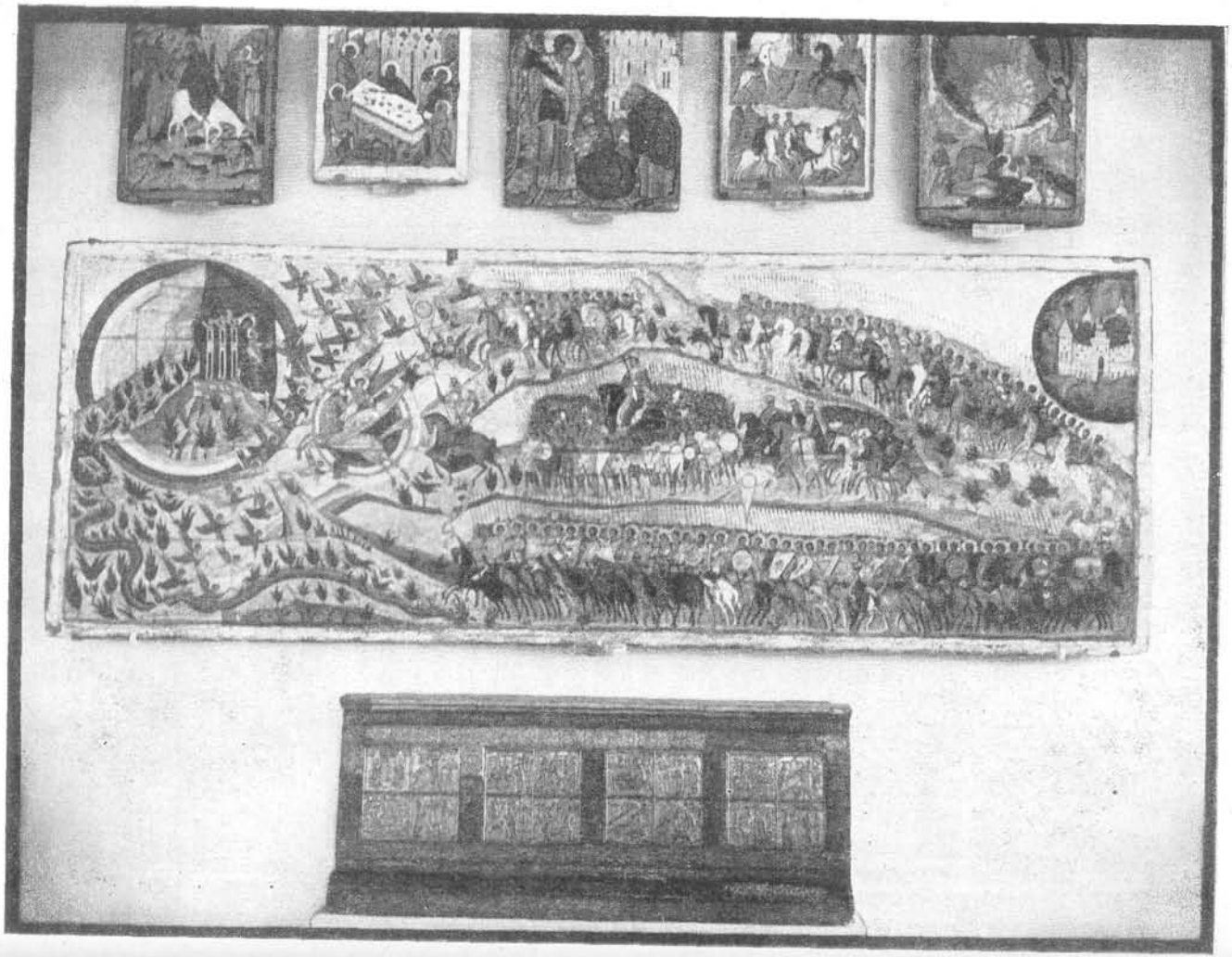
Необычное содержание иконы вызвало много попыток его истолкования. В настоящее время общепринятым считается следующее объяснение. Икона изображает возвращение русского войска после победоносного Казанского похода 1552 г. в Москву. Горящий город — Казань, город на горе — Иерусалим небесный, он же Москва. Воины без нимбов — участники похода, воины с нимбами — русские святые князья Александр Невский, Дмитрий Донской и другие, а также святые воины вселенской церкви: Георгий, Дмитрий Солунский и другие. Все они изображены как святые покровители русского войска. Всадник с крестом — Владимир Мономах, три князя за его спиной — князь Владимир Святославич и его сыновья Борис и Глеб. Юный воин со знаменем — Иван Грозный. Автор последнего обстоятельного анализа этой иконы считает, что сегодня «и символика и сам состав ее (иконы, — *И. К.*) действующих лиц получили исчерпывающее истолкование».[1]

Но так ли это? Сомнения начинаются уже с названия иконы. В описи начала XVII в. московского Успенского собора икона, как известно, названа «Благословенно воинство небесного царя».[2] Это и есть ее настоящее название. Название «Церковь воинствующая» появилось много позднее, когда смысл иконы был уже непонятен. В. И. Антонова установила, что первоначальное название происходит от текста стихиры мученичной: «Благословенно воинство небесного царя: аще бо и земнороднии беша страстотерпцы, *но ангельское достоинство потщашася достигнути, о телесах* нерадиша, и страданьми бесплотных сподобишася чести». [3] Нетрудно за-

[1] О. И. Подобедова. Московская школа живописи при Иване IV. М., 1972, с. 24—25.

[2] РИБ, т. III. СПб., 1876, стб. 311.

[3] В. И. Антонова, Н. Е. Мнева. Каталог древнерусской живописи. Опыт историко-художественной классификации, т. II. М., 1963, с. 131.



«Благословенно воинство небесного царя». Общий вид.

метить, что текст стихиры вполне соответствует содержанию иконы, где ангелы увенчивают воинов венцами мучеников.

Итак, икона посвящена мученикам. Но каким? Не являются мучениками ни русские воины, возвращающиеся из победоносного похода на Казань, ни многие русские святые, изображения которых находят на иконе ее исследователи: Владимир Мономах, Александр Невский, князь Владимир, Дмитрий Донской. Может быть, мученические венцы предназначаются для святых воинов вселенской церкви? Но тогда вовсе ускользает смысл иконы и ее связь с Казанским походом Грозного.

Еще важнее то, что при ближайшем рассмотрении все или почти все принятые определения конкретных лиц в верхнем и нижнем ряду войска оказываются несомненно ошибочными. Напомним, что ни одной надписи с именами персонажей на иконе не сохранилось.

В верхнем ряду у скалы с двумя вершинами находят ярославского князя Федора с алым стягом в руках и его сыновей Давида и Константина.[4] Определение кажется тем более удивительным, что большая чинка грунта на месте первых двух фигур оставила от живописи только небольшие фрагменты одежд. Но и этого достаточно, чтобы утверждать, что здесь были изображены два человека примерно одинакового роста в воинских одеждах. Уже это не позволяет в них видеть ярославских князей: Федор всегда изображался в монашеских одеждах, а его сыновья — в виде детей, вдвое меньших ростом, чем отец, и в княжеских шубах.[5]

Всадник на вороном коне, скачущий во главе нижнего отряда воинов, не может быть определен как Александр Невский. Этот святой на иконах чаще всего изображается в схиме. Реже встречаются его изображения в воинской одежде.[6] В любом случае его писали с небольшой бородой («брада аки Козмина»).[7] На иконе всадник безбород и безус. Кроме того, он не имеет нимба, что довольно странно для святого, которому было установлено всецерковное празднование за несколько лет до написания иконы.

Неверно также определение двух воинов в центре нижнего ряда, под знаменем, как Михаила Черниговского и боярина его Федора. Эти святые никогда не изображались в воинских одеждах. Кроме того, их внешность не совпадает с описанием иконописного подлинника.[8]

---

[4] Здесь и далее определение конкретных лиц взято по каталогу древнерусской живописи ГТГ, текст раздела принадлежит В. И. Антоновой.

[5] «Федор. . . в схиме, риза преподобническая. . ., дети же его возрастом под пазуху ему стоят, млади, шубы на них соболи. . .» (Сводный иконописный подлинник XVIII века по списку Г. Филимонова. М., 1874, с. 155). Так же изображены ярославские князья в росписи XVI в. московского Благовещенского собора (Г. С о к о л о в а. Роспись Благовещенского собора. Л., 1962, табл. 11); в росписи Успенского собора Свияжска, выполненной вскоре после создания иконы; на иконе конца XVI в. из Ярославля (С. И. М а с л е н и ц ы н. Ярославская иконопись. М., 1973, табл. 40).

[6] Ю. К. Б е г у н о в. Житие Александра Невского в станковой живописи начала XVII в. — ТОДРЛ, т. XXII. М.—Л., 1966, с. 313—314.

[7] Так он изображен на миниатюрах Лицевого свода (О. И. П о д о б е д о в а. Миниатюры русских исторических рукописей. М., 1965, рис. 95 на с. 239). В росписи Благовещенского собора Александр изображен в схиме, с короткой бородой клином, в Архангельском соборе — в княжеских одеждах, с бородой средней длины (Е. С и з о в. «Воображены подобия князей». Стенопись Архангельского собора Московского Кремля. Л., 1968, табл. 4).

[8] На иконе князь Михаил — старец с широкой седой бородой, в иконописном подлиннике: «подобием рус, власы кудреваты, брада аки Иоанна Предтечи с проседью». Боярин Федор на иконе имеет русые волосы и бороду средней длины, что снова не совпадает с подлинником: «подобием сед, власы с ушей повилися мало, брада доле и шире Афонасиевы» (т. е. довольно длинная и широкая, так как у Афанасия Александрийского, по определению того же подлинника, «брада густа и широка») (Сводный иконописный подлинник. . ., с. 199). В росписях Благовещенского собора у Михаила короткая клиновидная, а у Федора широкая густая борода, т. е. внешность их совпадает с иконописным подлинником. Внешность этих святых была бы ближе к иконографическому канону, если в первом всаднике видеть боярина, а во втором — князя. Но в таком порядке они никогда не изображались, поскольку это противоречит феодальной иерархии.

Не удается уверенно отвести только определение первого всадника верхнего ряда как Дмитрия Донского. Перед нами безбородый юноша или средовек с очень короткой бородой (плохая сохранность иконы не позволяет определить это точно), в красном плаще. На известных изображениях Дмитрия XVI—XVII в. борода у него такая же или чуть длиннее, а одежды чаще всего красного цвета, но встречаются одежды и других цветов.[9]

Персонификацию Дмитрия Донского В. И. Антонова подкрепляет тем, что «князя поддерживает его патрон Дмитрий Солунский, представленный на белом коне», а в следующем всаднике она видит юного боярина Бренка, погибшего на Дону, конь которого, согласно народному преданию, споткнулся перед битвой, что оказалось дурным предзнаменованием.[10] Эти аргументы неудачны. Во-первых, сразу за предполагаемым Дмитрием Донским следует неизвестный юный воин, конь которого не виден. Воин на белом коне (средовек или юноша — неясно из-за плохой сохранности) несколько приотстал и поддерживать первого всадника не может. А главное — в русской иконописи Дмитрий Солунский, в отличие от Георгия, изображается на черном коне. Что касается боярина Бренка, то изображений этого человека вообще не существует. Его конь на иконе не спотыкается, а тянется губами к кусту. Наконец, воин на иконе имеет нимб, а Бренк не только не был канонизован, но вовсе не известно о каком-либо его почитании.[11]

Самым важным аргументом кажется мне отсутствие у предполагаемого Дмитрия Донского каких-либо атрибутов княжеского достоинства, тогда как они имеются на всех остальных его изображениях без исключения. Иногда это шуба с длинными рукавами, а чаще всего — сферическая шапка с меховой опушкой, венец или корона. Наличие таких атрибутов, служащих показателями социальной принадлежности персонажей, — характерная черта русской средневековой живописи.[12] Без них князь ничем не будет отличаться от простого воина. Отсутствие таких атрибутов у воинов верхнего и нижнего ряда доказывает, что князей среди них нет.

Таким образом, всадники с нимбами — это не русские святые князья. Тогда, может быть, это святые воины-мученики вселенской церкви? У святых воинов чаще всего единственным индивидуальным отличительным признаком служит форма бороды. Одного этого признака, как правило, бывает недостаточно для обозначения персонажа, особенно если его иконография не является очень распространенной. По этой причине опознать среди многих десятков воинов конкретных лиц принципиально невозможно,

---

[9] Клеймо житийной иконы Дмитрия Прилуцкого начала XVI в. из Вологодского музея (А. А. Рыбаков. Художественные памятники Вологды XIII—начала XX века. Л., 1980, ил. 41, клеймо 5); клеймо житийной иконы митрополита Алексия из Третьяковской галереи, около 1519 г. (Дионисий. Альбом. Вступит. статья Никиты Голейзовского и Савелия Ямщикова. М., 1968, ил. 5, клеймо 12); росписи Архангельского собора Московского Кремля, иконография которых восходит к середине XVI в. (Е. Сизов. «Воображены подобия князей», табл. 11—12); миниатюры Лицевого свода, выполненные в 60-е гг. XVI в. (А. А. Амосов. Сказание о Мамаевом побоище в Лицевом своде Ивана Грозного. — ТОДРЛ, т. XXXIV. Л., 1979, с. 58); лицевое житие Сергия Радонежского конца XVI в. (Древнерусская миниатюра. 100 таблиц. М., 1933, № 7, 8); миниатюры XVII в. «Сказания о Мамаевом побоище» (Л. А. Дмитриев. Миниатюры «Сказания о Мамаевом побоище». — ТОДРЛ, т. XXII. М.—Л., 1966, с. 253—254); росписи Благовещенского собора Московского Кремля XVI в. (Е. С. Сизов. К атрибуции княжеского цикла в росписях Архангельского собора. — В кн.: Гос. музеи Московского Кремля. Материалы и исследования, вып. 2. М., 1976, с. 71—72).

[10] В. И. Антонова, Н. Е. Мнева. Каталог. . ., т. II, с. 128—129.

[11] Должен сознаться, что предание о споткнувшемся коне Бренка мне не известно. В повестях о Куликовской битве оно не встречается. К сожалению, В. И. Антонова не указывает на его источник. Кроме того, непонятно, для чего автору иконы нужно было перенести коня, споткнувшегося на Дону в XIV в., на Волгу и в XVI в.

[12] А. В. Арциховский. Древнерусские миниатюры как исторический источник. М., 1944, с. 28—29.

но зато так же невозможно доказать, что их здесь нет. Более точно определяются наиболее популярные святые воины — Георгий и Дмитрий Солунский. Внешность Георгия на иконах характеризуется следующим набором признаков: отсутствие бороды и усов, красный плащ и белый конь; у Дмитрия зеленый плащ и черный конь. Таких сочетаний признаков среди множества воинов с нимбами на иконе «Благословенно воинство. . .» не встречается. По-видимому, и других святых воинов здесь нет. К отрицательному ответу на поставленный вопрос склоняет и количество святых воинов на иконе. Их здесь около сотни, тогда как в памятниках настенной живописи и даже в лицевых святцах их встречается гораздо меньше.[13]

Каким же образом в науке утвердилось мнение об изображении на иконе конкретных святых русской и вселенской церкви? Как уже сказано, на иконе не сохранилось ни одной надписи с именем. Поэтому первые исследователи иконы обозначают всех всадников с нимбами общим термином «святые воины».[14] Затем Д. В. Айналов предлагает свою версию: нижнюю процессию возглавляет Дмитрий Донской, за ним первый ряд воинов составляют мученики, погибшие в Куликовской битве. Точно так же во главе верхней процессии скачет Александр Невский, его отряд состоит частью из воинов, частью из мучеников, погибших в битве на Неве.[15] Таким образом, Д. В. Айналов впервые высказал правильную, как я постараюсь доказать дальше, догадку, что воины с нимбами — это павшие русские воины, удостоенные венцов мучеников. Но он же создал препятствие для правильного понимания иконы, породив ничем не подкрепленный миф об изображении на ней двух русских князей.

Последующие авторы, не ссылаясь на работу Д. В. Айналова, берут из нее только мнение об изображении Дмитрия Донского и Александра Невского.[16] Неоднократное повторение утверждает это мнение в общем сознании, причем как-то незаметно Дмитрий Донской и Александр Невский поменялись местами и первый стал возглавлять верхний отряд всадников, а второй — нижний. Оставалось только неясным, кто те воины с нимбами, что скачут за этими князьями. При наличии на иконе двух русских князей казалось вполне логичным поискать здесь и других.

Дальнейший шаг в деле персонификации всадников с нимбами сделала В. И. Антонова.[17] Она находит среди них не только Александра Невского и Дмитрия Донского, но также ярославских князей Федора, Давида и Константина, Всеволода — Гавриила Псковского, Михаила Ярославича Тверского, Игоря Ольговича Черниговского, Довмонта Псковского, Владимира Ярославича и Мстислава Ростиславича Новгородских и даже боярина Бренка. Здесь же автор видит и воинов-мучеников Дмитрия Солунского и Георгия. Если определение Дмитрия Донского и Бренка было

---

[13] В соборе Ферапонтова монастыря воинов 8, в Успенском соборе Свияжска — 11, в соборе Новодевичьего монастыря — 21, причем некоторые из них изображены дважды. В лицевых святцах начала XVII в. Никольского Единоверческого монастыря 24 святых воина (Лицевые святцы XVII века Никольского Единоверческого монастыря в Москве. Издание иконописца В. П. Гурьянова. М., 1904).

[14] П. М у р а т о в. Два открытия. — София, 1914, № 2, с. 5—17; А. Е. П р е с н я к о в. Эпоха Грозного в общем историческом освещении. — Анналы, журнал всеобщей истории, издаваемый Российской академией наук, № 2, Пб., 1923, с. 197; М. К. К а р г е р. К вопросу об изображении Грозного на иконе «Церковь воинствующая». — В кн.: Отделение русского языка и словесности АН СССР. Сборник статей в честь А. И. Соболевского. Л., 1928, с. 466—469.

[15] D e m e t r i u s A i n a l o v. Geschichte der russischen Monumentalkunst zur Zeit des Grosfürstentums Moskau. Berlin und Leipzig, 1933, S. 104—105.

[16] А. З о т о в. Пути развития русского искусства в XIV—XVII вв. — Искусство, 1950, № 5, с. 45; История Москвы в 6 тт., т. 1. Период феодализма XII—XVII вв. М., 1952, с. 272 (раздел написан А. Н. Свириным); Н. Е. М н е в а. Московская живопись XVI века. — В кн.: История русского искусства, т. III. М., 1955, с. 572—578; В. В. С а д о в е н ь. Русские художники-баталисты XVIII—XIX веков. М., 1955, с. 10—12.

[17] В. И. А н т о н о в а, Н. Е. М н е в а. Каталог. . ., т. II, с. 132—133.

подкреплено хоть какими-то аргументами (о них мы уже говорили), то все остальные персонажи были введены без всяких доказательств, в виде простого предположения. Мнение В. И. Антоновой было полностью принято О. И. Подобедовой, но уже не в виде предположения, а как несомненный факт.[18] В перечне персонажей прибавились святые воины-мученики Андрей Стратилат и Федор Стратилат. Так прежнее предположение, внешне вполне правдоподобное, со временем превращается в аксиому.

Но вернемся к проблеме нимбированных всадников. Как мне кажется, ключ к пониманию замысла иконы содержится в известном послании митрополита Макария царю Ивану и всем участникам казанского похода от 13 июля 1552 г. В нем Макарий обещает тем воинам, которые прольют кровь на войне, но останутся живы, что «те по истинне пролитием своея крови очистят прежние свои грехи, ими же по святом крещение согрешали и осквернены были. О всем о том от господа бога прощены будут и не токмо прощение грехов от бога получят за пролитие своея крови, но и сугубы мзды от бога восприимут в нынешнем веце, приложение лет и здравие животу, но и в будущем веце сугубыи мзды восприимут за пролитие своея крови».[19]

Тех же воинов, которые погибнут, ждет еще более высокое воздаяние: «А иже случится кому ныне от православных крестиян на том вашем царском ополчении не токмо кровь свою пролияти, но и до смерти пострадати за святыя церкви и за православную веру крестиянскую и за множество народа людеи православных. . . тои по реченному господню словеси второе мученическое крещение восприимет пролитием своея крови и очистятся и омывает от душа скверну своих согрешений и добре очистят свою душу от грех и восприимет от господа бога в тленных место нетленна и небесная и в труда место вхождение вышняго града Иерусалима наследие. И за оружие и за благострадание телесное вечных благ восприяти, а за мечное усечение и копейное прободение с мученики и со ангелы радость неизреченную, по божественному апостолу реченное восприимут, их же око не виде и ухо не слыша и на сердце человеку не взыде, яже уготова бог любящим его в день от мъздовоздателя праведного судьи господа бога терпения венец восприимут и потом и вечъныя жизни в безконечныя веки. Аминь».[20]

Это место послания заставляет по-иному понять содержание прославленной иконы. Конные и пешие воины без нимбов — это оставшиеся в живых участники взятия Казани. Те из них, кто не был ранен во время войны, получат от бога, как считает Макарий, отпущение грехов всей их прежней жизни, а также здоровье и долголетие. Воины с нимбами — это те участники похода, которые сложили свои головы в сражениях с неверными. Макарий уверяет, что они получат от бога венцы мучеников за христианство и место в небесном Иерусалиме, т. е. в раю. Нетрудно заметить, что эта мысль довольно точно иллюстрируется на иконе. Только при таком истолковании становится понятным название иконы, взятое из текста службы мученикам.

Казалось бы, наше определение нимбированных всадников подтверждается и высказанным В. И. Антоновой предположением о геральдическом характере изображений на щитах воинов на иконе.[21] Однако есть основания думать, что здесь В. И. Антонова неправа.

На щитах в большинстве случаев — различные виды орнамента, но встречаются и фигурные изображения: змея, двуглавый орел, три змеиные головы, голова ворона или орла, крылатый змей. Если признать геральд-

---

[18] О. И. Подобедова. Московская школа. . ., с. 25—26.

[19] Летописец начала царства царя и великого князя Ивана Васильевича. — ПСРЛ, т. XXIX. М., 1965, с. 89.

[20] Там же, с. 89—90.

[21] В. И. Антонова, Н. Е. Мнева. Каталог. . ., т. II, с. 133.

дический характер этих изображений, то это могут быть либо гербы областей, либо гербы дворянских родов. 24 областных герба были вырезаны на печати Ивана IV, установленной в 70-е гг. XVI в. Их зарождение относится к более древней эпохе.[22] Среди них нет змеи, змеиных голов и головы птицы. Крылатый змей встречается в гербе Казани, но невозможно думать, чтобы герб только что побежденного врага был представлен на щите одного из победителей. Двуглавый орел на одном щите едва ли может быть принят за герб Москвы, поскольку нет гербов других русских городов, дружины которых принимали участие в Казанском походе.

Если это не областные гербы, то, может быть, родовые? О родовых гербах в Московской Руси известно очень немного. Котошихин прямо утверждал, что при Алексее Михайловиче их не было.[23] Его сообщение подтверждается тем, что на родовые гербы не ссылаются при местнических спорах. Можно было бы предположить, что изображения на щитах носят индивидуальный характер, подобно печатям удельных князей. Такие печати сохранились с XIV в., а возникли еще раньше. В качестве печатей *иногда употреблялись перстни с геммами, содержащими различные эмблемы*: птицы, рыбы, животные, люди, кони, корабли. Эти изображения заменяли подписи и не наследовались.[24] Однако и это предположение придется отвергнуть на том основании, что некоторые изображения встречаются на иконе неоднократно, — например, голова хищной птицы и некоторые орнаментальные мотивы.

Приходится признать, что изображения на щитах воинов на иконе «Благословенно воинство. . .» являются простыми украшениями и не имеют геральдического характера.[25] Это, разумеется, нисколько не колеблет высказанной идеи об изображении на иконе русских воинов, погибших при взятии Казани. Более того, наличие одинаковых изображений на щитах воинов с нимбами и воинов без нимбов является некоторым аргументом в пользу этой гипотезы.[26]

Попробуем теперь определить тех персонажей с нимбами, которые изображены в среднем ряду войска. На их счет высказывались различные мнения. П. Муратов считал, что всадник на вороном коне с крестом в руках — это царь Константин, князья за его спиной — Владимир, Борис и Глеб, а юный знаменосец впереди войска — святой Георгий.[27] А. Пресняков первым указал на связь иконы с Казанским походом 1552 г., но при определении персонажей он допустил путаницу. Он пишет, что воинство на иконе ведет юный вождь — Иван IV, сопровождаемый Борисом и Глебом. Далее он полемизирует с П. Муратовым, доказывая, что юный князь на иконе — не Владимир, хотя П. Муратов этого не утверждал.[28] Не совсем ясно, кого А. Пресняков называет «юный вождь» и кого «юный

[22] А. В. Арциховский. Древнерусские областные гербы. — Учен. зап. МГУ, вып. 93. История, кн. 1. М., 1946.

[23] Александр Лакпер. Русская геральдика, кн. 1—2. СПб., 1855, с. 85—86.

[24] Там же, с. 133—135.

[25] Мотивы украшений могли быть различного происхождения. Так, П. Муратов видел на щите одного из воинов на иконе виперу (змею) рода Висконти (П. Муратов. Два открытия, с. 14). Иконописец мог сам выдумать эти украшения или заимствовать их со щитов. Орнамент на сохранившихся русских щитах часто оказывается достаточно близок к тому, что мы видим на иконе ([В. А. Вискова тов]. Историческое описание одежды и вооружения российских войск, ч. 1. СПб., 1899, рис. 56—59). Сходные формы орнаментации щитов нередки на миниатюрах Лицевого свода (А. В. Арциховский. Древнерусские миниатюры. . ., с. 63—64). Что касается фигурных изображений, то и они встречаются на сохранившихся русских щитах XVI в. (П. П. Епифанов. Оружие и снаряжение. — В кн.: Очерки русской культуры XVI века, часть первая. М., 1977, ил. на с. 295).

[26] Этот аргумент был бы более весом, если бы кто-нибудь доказал, что изображение оружия святых воинов вселенской церкви не зависело от характера вооружения русских воинов современной художнику эпохи.

[27] П. Муратов. Два открытия, с. 12—13.

[28] А. Е. Пресняков. Эпоха Грозного. . ., с. 197.

князь». М. Каргер указал на допущенные А. Пресняковым неточности и выдвинул свою версию: юный воин со знаменем впереди среднего ряда войска — это Иван Грозный.[29] Приведенные М. Каргером аргументы мы рассмотрим дальше.

Точка зрения М. Каргера была принята не сразу. В работах 30-х гг. юношу со знаменем именуют то Дмитрием Солунским,[30] то просто юным полководцем.[31] В послевоенной литературе особняком стоит мнение А. Зотова, который юного знаменосца называет царем Константином, а всадника с крестом — Иваном IV.[32] Вероятно, это результат недоразумения. Остальные авторы разделяют точку зрения М. К. Каргера.[33] Наконец, В. И. Антонова выдвинула целый ряд доказательств в пользу того, что всадник с крестом в руках — это не царь Константин, а Владимир Мономах. [34] С ней согласилась О. И. Подобедова.[35] Так сложилось общепринятое определение главных персонажей центральной части иконы: впереди войска едет со знаменем в руках юный победитель Казани — Иван IV, посредине пешего войска восседает на вороном коне с крестом в руках Владимир Мономах, за ним следует князь Владимир Святославич со своими сыновьями Борисом и Глебом. Такое определение кажется мне ошибочным.

Мнение об изображении на иконе Ивана Грозного в виде юного воина со знаменем в руках было обосновано М. К. Каргером.[36] Он обращает внимание на то, что три ангела держат над юным воином большой венец, готовясь возложить его ему на голову. Одного этого аргумента было бы достаточно, чтобы признать в юноше победителя Казани. Действительно, венец несут не один, а сразу три ангела, и он больше размером, чем остальные. Венец явно предназначен главному действующему лицу изображенной сцены. Но это вовсе не знаменосец. Об этом говорит направление взглядов ангелов, несущих венец. Двое из них смотрят вправо, на всадника с крестом. Для этого одному из них пришлось обернуться назад. Туда же смотрит и знаменосец. Своей позой он напоминает не полководца, призывающего воинов следовать за ним (сравни с позой архангела Михаила, первого всадника в верхнем ряду, второго всадника в нижнем ряду), а вассала, который ловит повеление своего господина. Если венец предназначен всаднику с крестом, то знаменосец не имеет никаких знаков царского достоинства, которые обязательны в средневековой живописи и миниатюре при изображении царя.

М. К. Каргер прав, утверждая, что отсутствие нимба не позволяет видеть в юном воине Георгия Победоносца (равно как и Дмитрия Солунского). В таком случае это просто знаменосец, несущий знамя перед войском. На иконе он не единственный. Правда, у юного воина знамя гораздо больше по размеру, а сам он отделен от остальных воинов пространственной паузой, но это можно объяснить тем, что он несет знамя царя или всей армии, тогда как другие — знамена отдельных отрядов. В походе знамя носил один из дружинников, которого называли стяговником. Стяговник со знаменем ехал перед воеводой или следовал за ним.[37] Есть свидетельства XVII в. о том, что дворяне считали для себя зазорным носить воинское

---

[29] М. К. Каргер. К вопросу. . ., с. 466—469.

[30] Demetrius Ainalov. Geschichte der russischen Monumentalkunst zur Zeit des Grosfürstentums Moskau, S. 104—105.

[31] А. И. Некрасов. Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937, с. 294—295.

[32] А. Зотов. Пути развития русского искусства. . ., с. 45.

[33] История Москвы. . ., т. 1, с. 272; Н. Е. Мнева. Московская живопись. . ., с. 576; В. В. Садовень. Русские художники-баталисты. . ., с. 10—12.

[34] В. И. Антонова, Н. Е. Мнева. Каталог. . ., т. II, с. 131—132.

[35] О. И. Подобедова. Московская школа. . ., с. 24—25.

[36] М. К. Каргер. К вопросу. . ., с. 466—469.

[37] М. Г. Рабинович. Древнерусские знамена (X—XV вв.) по изображениям на миниатюрах. — В кн.: Новое в археологии. Сборник статей, посвященный 70-летию Артемия Владимировича Арциховского. М., 1972, с. 171.

знамя.[38] В таком случае трудно себе представить, чтобы знамя нес на иконе государь всея Руси. Изображения знаменосца со знаменем впереди движущегося войска довольно обычны в миниатюре (некоторые примеры приведем дальше).[39]

Князь с крестом в руках, едущий на вороном коне посредине пешего войска, явно выделен по сравнению со всеми другими персонажами иконы, в том числе и остальными тремя князьями. Его фигура отличается гораздо большим размером, к нему привлекают внимание взгляды знаменосца и ангелов, ему предназначен самый большой венец. Это делает князя с крестом главным героем повествования. Кто же он?

В. И. Антонова справедливо отводит кандидатуру царя Константина на том основании, что тот обычно изображался в короне, тогда как венец служил в XVI в. инсигнией главы русского государства.[40] Однако едва ли это может быть и Владимир Мономах. И Константина[1] и Владимира Мономаха несколько странно видеть в окружении оставшихся в живых участников Казанского похода. А самое главное — столь подчеркнутое выделение их на иконе, посвященной победе над Казанью, а тем более коронация главным венцом кажутся совершенно необъяснимыми. Владимир Мономах почитался как князь, при котором, как считали, на Русь пришли из Византии инсигнии царской власти — венец («шапка Мономаха»), бармы и Животворящий крест, однако первым русским царем признавался Владимир Святославич. Это воззрение высказано в «Степенной книге царского родословия». [41] Та же идея проводилась в дипломатических сношениях с иностранными государствами.[42] В своем послании царю под Казань от 13 июля 1552 г. митрополит Макарий ставит ему в пример Владимира Киевского и всех русских царей, а Владимира Мономаха, Александра Невского и других князей называет среди «храбрецов».[43] Приведенные факты показывают, что столь явное выделение Владимира Мономаха невозможно объяснить без явных натяжек.

Думается, что всадник с крестом — это не кто иной, как Иван IV, который, естественно, возглавляет русское войско, возвращающееся из-под стен Казани. Если принять мнение, которое никем не оспаривалось, что на иконе представлено возвращение победителей Казани, то здесь не может не быть самого царя. Поскольку икона написана по свежим следам событий, в ней должен был отразиться подлинный облик двадцатидвухлетнего Ивана IV. На иконе он изображен молодым человеком с длинными каштановыми волосами и короткой негустой бородкой того же цвета, довольно крупным носом. Его внешность в целом не противоречит словесным и живописным портретам Ивана IV, однако все они относятся к более позднему времени. Рисунки Царственной книги, повествуя о событиях 1552 г., чаще

---

[38] Вообще знамена почитались как бы некоею святынею; но при всем к ним уважении, по странному понятию тех времен, ношение знамени лицами дворянского происхождения казалось так предосудительным, что царь Алексей Михайлович «под опасением великой опалы и жестокого наказания» воспретил «ставить в бесчестье и укоризну дворянам выбор их к знамени и называть их знаменщиками» ([В. А. Висковатов]. Историческое описание одежды и вооружения российских войск, с. 66).

[39] На одной из миниатюр Радзивиловской летописи знамя перед войском несет князь Владимир Святославич. Это единственное исключение. Но и в этом случае князь легко узнается по атрибутам (М. Г. Рабинович. Древнерусские знамена. . ., с. 171—172).

[40] В. И. Антонова, Н. Е. Мнева. Каталог. . ., т. II, с. 131—132.

[41] Р. П. Дмитриева. Сказание о князьях Владимирских. М.—Л., 1955, с. 132—133.

[42] Так, например, в 1554 г. послам в Литву была дана такая инструкция: «Нечто учнут Василья Михайловича с товарищи вспрашивати, почему князь велики зоветца царем. И Василью с товарищи говорити: государь наш зовется царем потому: прародитель его, великий князь Владимир Святославич, как крестился сам и землю Русскую крестил, и царь греческий и патриарх венчали ево на царство русское, и он писался царем; а как преставился, ино и образ ево на иконах пишут царем» (цит. по: Р. П. Дмитриева. Сказание о князьях Владимирских, с. 144).

[43] Летописец начала царства. . ., с. 88.

всего изображают царя безбородым, но тут же встречается его образ с короткой бородой (л. 487, 488). Предполагаемый портрет Ивана Грозного в стенных росписях Успенского собора Свияжска, датируемых около 1560 г., — ближайшая аналогия изображению его на иконе.

Атрибуты не противоречат высказанному предположению. Наличие нимба не должно нас смущать: в византийской иконописной традиции лица царского рода обычно изображались с нимбами.[44] В росписях Благовещенского и Архангельского соборов Московского Кремля нимбами наделены все русские князья, в том числе неканонизованные.

Всадник изображен в царских одеждах. Золотой венец на его голове напоминает шапку Мономаха в ее первоначальном виде.[45] Крест в его руках может быть инсигнией царской власти, как считает В. И. Антонова. Известно, что византийские императоры часто изображались с крестом в руках, который заменял скипетр.[46] В росписи костницы Бачковского монастыря в Болгарии есть изображение царя Ивана Александра, которое датируется 1344—1364 гг., где царь представлен с крестом в руке и с нимбом. На голове его венец, который возлагают два ангела.[47] Все эти атрибуты находим на иконе «Благословенно воинство...». Крест особенно уместен в руках Ивана IV, крестившего город неверных во имя Троицы. Но он мог иметь и более конкретный смысл. Это тот легендарный крест «Животворящего древа», который участвовал в Казанском походе и которому приписывали немалую роль в победе.[48] Его несли перед царем при въезде в покоренную Казань.[49] Считали, что этот крест был с Дмитрием Донским на Куликовом поле.[50]

Большой крест в руках Ивана IV заставляет вспомнить изображения царя Константина. Не случайно многие исследователи принимали всадника с крестом на иконе за царя Константина. Весьма вероятно, что это сближение двух царей входило в замысел создателей иконы. Во всяком случае, в литературных памятниках этого времени Иван IV неоднократно уподобляется Константину.[51] Образ царя Константина, крестившего мно-

---

[44] А. Виноградов. «Родословное Древо» по памятникам христианской иконографии. — В кн.: Сборник Археологического института. Книга третья. СПб., 1880, с. 70—71.

[45] Художественные памятники Московского Кремля. М., 1956, табл. 16.

[46] Никола Мавродинов. Връзките между българското и руското изкуство. София, 1955, с. 29—32.

[47] Елка Бакалова. Бачковската костница. София, 1977, с. 167. — Верхняя часть портрета переписана, но древняя иконография сохранилась (см.: там же, с. 161).

[48] Как рассказывает Андрей Курбский, татары использовали против русских чародейства: молитвами на глазах у всех вызывали на русских дождь в ясную погоду. Тогда срочно послали в Москву за крестом, в который вделана частица животворящего креста и «который всегда при царском венце лежит». Этим крестом освятили воду, и чары исчезли (Курбский. История о великом князе Московском. — В кн.: Сочинения князя Курбского, т. 1. СПб., 1914, с. 192).

[49] Летописец начала царства. . ., с. 109.

[50] ПСРЛ, т. XIII. М., 1965, с. 203.

[51] Из обращения митрополита Макария к царю при возвращении войска в Москву: «. . . и восия на тобе благодать его, якоже на прежних благочестивых царех, творящих волю господню, иже благочестивому и равноапостольному Константину царю крестом победу на враги дарова и прочиим благочестивым царем. . .» (Летописец начала царства. . ., с. 114). По словам Софийской летописи, народ, встречая царя, кричал: «Радуйся, православный царю наш, победителю врагом, новый Костянтин!» (ПСРЛ, т. VI. СПб., 1853, с. 315. — То же в Казанском летописце: ПСРЛ, т. XIX. СПб., 1903, с. 477). Новгородский архиепископ Феодосий в своем послании Ивану IV накануне Казанского похода просит бога даровать царю «помощь, и крепость, и одоление, якоже первому царю христианскому Констянтину, иже крестом честным победи мучителя Максентия» (ДАИ, т. 1. СПб., 1846, № 37). С Константином сравнивает Ивана IV и неизвестный автор послания к казанскому воеводе Александру Борисовичу Шуйскому-Горбатому, в котором некоторые видят Сильвестра: «Тою же царскою багряницею обложен есть, то ж правоверия хоругви в руку своею благочестно содержит». Там же упоминается Животворящий крест, силою которого Иван разрушил Казань (В. Сокольский. Участие русского духовенства и монашества в раз-

гие народы и побеждавшего врагов силою креста, витал в сознании самого Ивана IV как образец для подражания. Такая мысль невольно приходит в голову, когда читаешь в летописях о действиях царя сразу после взятия Казани. Сначала Иван IV повелел поставить Животворящий крест и церковь Спаса Нерукотворного на том месте, где стояло царское знамя во время штурма. Затем состоялся торжественный въезд в город, вместе с крестом и иконами. После молитвы в походной церкви Сергия Радонежского царь своими руками водружает среди города крест и обкладывает церковь Благовещения, освященную через несколько дней. Наконец, совершается обряд освящения города.[52]

В пользу предлагаемого определения юноши со знаменем и князя с крестом говорят близкие иконографические аналогии, которые встречаются в лицевых рукописях. На одной из миниатюр «Сказания о Мамаевом побоище» XVII в. движение русского войска изображено так: впереди едет воин-знаменосец со знаменем в руке, за ним войско во главе с Дмитрием Донским. У Дмитрия на голове корона, в руке скипетр.[53] Еще более близкая к иконе «Благословенно воинство...» композиция встречается на одной из миниатюр «Казанского летописца» XVII в.[54] Впереди войска едет воин со знаменем в руках, одетый в доспехи. На знамени «Спас Нерукотворный». Таким образом, это — сохранившееся до нашего времени «Казанское знамя» Ивана Грозного. Как и на иконе, знаменосец повернул голову назад и смотрит на царя. Царь едет за знаменосцем во главе войска, в короне и со скипетром. Царь с усами, но без бороды. Это может быть только Иван IV. На другой миниатюре можно видеть довольно большой крест «Животворящего древа». Знакомство миниатюриста с иконой «Благословенно воинство...» представляется несомненным.[55]

Если венцы, которые несут ангелы, предназначены новым мученикам, то как объяснить увенчание Ивана IV? Этому может быть дано несколько объяснений, не исключающих одно другое. Царь увенчивается венцом славы как победитель Казани и новый Константин. Ангелы вручают ему венец как царю истинному, приобретшему право на этот титул завоеванием царства Казанского. Известно, что в грамоте Константинопольскому патриарху Иван IV одним из оснований, почему он возложил на себя царский венец, называет завоевание им двух царств: Казанского и Астраханского.[56] Увенчание верховных правителей ангелами — довольно обычная вещь в иконографии Византии и балканских стран.[57]

Наконец, в обращенной к царю речи митрополита Макария чувствуется желание уподобить царя тем, кто приобрел венец мученика своей смертью: «Не усумнелся еси *пострадати до крове*, паче реку, предал еси душу свою и тело за святую честную нашю и пречестивейшую веру крестиянскую и за святыя церкви и за порученную тебе паству православных крестиян...».[58] Царь, как известно, не пролил свою кровь в бою, но Макарий употребляет это выражение в переносном смысле, чтобы как-то приобщить царя к лику

витии единодержавия и самодержавия в Московском государстве в конце XV и первой половине XVI в. Киев, 1902, с. 189—190).

[52] Такое самоуподобление монарха царю Константину как идеальному христианскому правителю не было чем-то исключительным. Так, рядом с уже упоминавшимся портретом болгарского царя Ивана Александра в Бачковском монастыре были одновременно написаны Константин и Елена. Исследовательница росписи справедливо предполагает, что это было сделано для уподобления им болгарского царя (Елка Бакалова. Бачковската костница..., с. 165—166).

[53] Сказание о Мамаевом побоище. Лицевая роспись XVII века из собрания Государственного Исторического музея. М., 1980, л. 74.

[54] БАН, 34.6.64.

[55] Александр Нечволодов. Сказания о русской земле, ч. IV. СПб., 1913, с. 61, рис. 45 и с. 77, рис. 58.

[56] Р. П. Дмитриева. Сказание о князьях владимирских..., с. 119—120, 125.

[57] См., например, изображения великих князей в румынских стенных росписях XVI в.: N. Iorga. Domnii Români. Dupa portrete şi fresce contemporane. Sibiiu, 1930, N 56, 69, 70.

[58] ПСРЛ, т. XXIX, с. 114.

мучеников за христианство. В христианской догматике это называется «мученик произволением». По мнению Макария, царь заслужил венец мученика своей готовностью пострадать за веру. Таким образом, на иконе Иван IV получает венец не только и, может быть, не столько как царь и победитель, но и как мученик, наравне с другими новоявленными мучениками. Не совсем обычная мысль Макария здесь воплощена средствами живописи, что служит одним из доказательств, что замысел иконы принадлежит ему.

Нам остается определить, кто те трое всадников, что возглавляют конное войско в среднем ряду. Общее мнение видит в них князей Владимира Святославича, Бориса и Глеба. Для этого есть серьезные основания. Все трое отмечены нимбами. На всех княжеские венцы или шапки, а под плащами у них не доспехи, как у остальных воинов, а шитые золотом кафтаны. Наконец, левый всадник — старец, средний — средовек с короткой бородой, а правый — юноша.

Есть, однако, некоторые обстоятельства, способные зародить сомнение. Из трех отрядов движущегося войска верхний и нижний состоят из нимбированных всадников, персонажи среднего нимбов не имеют. Это заставляет думать, что вверху и внизу представлены павшие бойцы, а посредине — вернувшиеся в Москву воины. Численное преобладание первых можно объяснить тем, что именно им посвящена икона.[59] Среди живых, естественно, изображен и Иван IV. Тогда и остальных трех князей логично искать среди живых.

Из трех князей только старец имеет на голове золотую шапку, как и Иван IV, остальные двое представлены в княжеских меховых шапках. Эта деталь не мешает видеть в нем князя Владимира, который нередко изображался в царской короне, в отличие от своих сыновей.[60] Но борода у князя Владимира на иконах всегда более длинная, чем у интересующего нас персонажа. Кроме того, удивительным кажется столь подчеркнутое выделение Ивана IV по отношению к Владимиру Святославичу, какое мы видим на иконе.

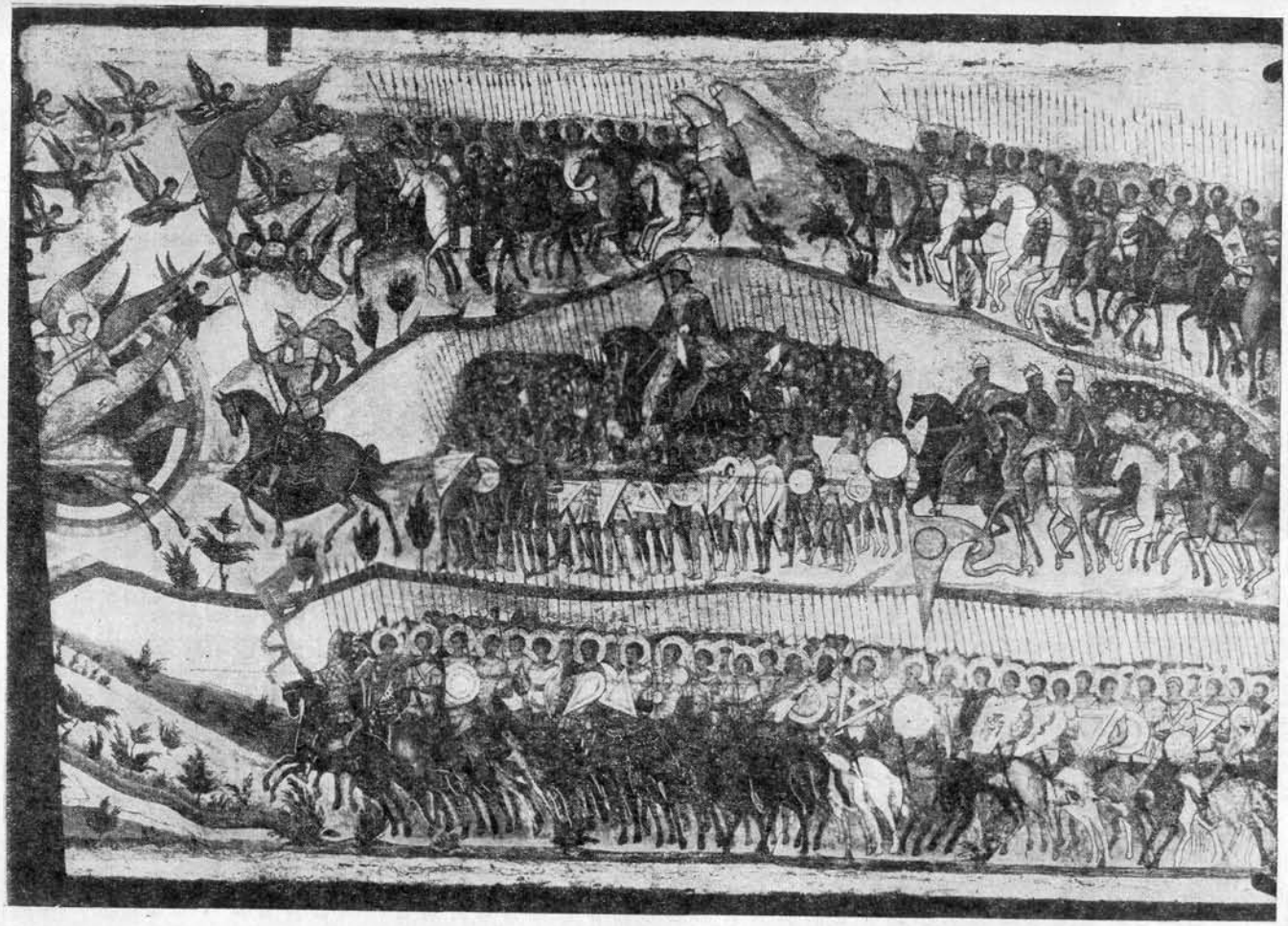
Обратимся теперь к описанию встречи победителей москвичами в «Казанском летописце»: «И видеша самодержца своего, идоша, яко пчелы матку свою и возрадовашася зело хваляще и благодаряще его, и победителна велика его нарицающи, и многа лета ему восклицающе на долг час, и падающи вси поклоняхуся ему до земли. Он же посреде народа тихо путем прохождаша на царском коне своем со многим величанием и славой великою, на обе страны покланяшеся народом, да вси людие насладятся, видяще и велелепотныя славы его сияюща на нем; бяше бо оболчен во весь царский сан, яко в светлый день Воскресения Христова, в латная и в сребряная одежда, и в златый венец на главе его с великим жемчюгом и с камением драгим украшен, и царская перфира о плещу его, и ничто же ино видети и у ногу его разве злата и сребра и жемчюга и каменья драгоценного — и никто же таких вещей драгих нигде же когда виде, удивляют бо сия ум зрящим нань. За ним же яждяху братия его, князь Георги и князь Владимир, такожде и ти в златых венцах и в порфирная и в златыя одеяни; за ними же, круг их, вся князя и воеводы и благородныя боляре и велможи яждяху, по тому же в пресветлая и в драгая оболчены, и коемуждо на выях их повешены чепи и гривны златыя — яко забыти в тои час всем людем, на такия красоты на царския зрящим, и вся домовная попечения своя и недостатцы».[61]

---

[59] За нимбированными всадниками видны головы воинов, лишенные нимбов. Возможно, что это тоже оставшиеся в живых участники похода. И в этом случае сохраняется отмеченная закономерность: у воинов среднего ряда нимбы отсутствуют.

[60] См., например, икону первой четверти XVI в. из собрания ГТГ (В. И. Антонова, Н. Е. Мнева. Каталог. . ., т. II, № 410, ил. 17).

[61] История о Казанском царстве (Казанский летописец). — ПСРЛ, т. XIX. СПб., 1903, с. 176—177.



«Благословенно воинство небесного царя». Средняя часть композиции.

На иконе можно видеть много совпадений с приведенным текстом: царь медленно едет на коне, окруженный людьми, в золотом венце, порфире и всех царских регалиях, в украшенных золотом и драгоценностями одеждах. За ним едут князья и небольшая группа всадников без нимбов. Малочисленность этой группы заставляет думать, что это не часть войска, а приближенные царя, «воеводы и благородные боляре и велможи». Из трех князей двое могут быть братьями царя. Владимир Андреевич возглавлял поход вместе с Иваном IV, им обоим адресовал свои послания Макарий. Юрия Васильевича на время Казанского похода Иван Грозный оставил вместо себя царем в Москве, но тот встретил возвращающееся русское войско в селе Тайнинском и въехал в город вместе с победителями. Оба брата царя, по возрасту близкие ему, могли быть изображены в виде средовека и юноши, как на иконе.[62]

Кто же третий князь — старец с короткой седой бородой, в золотом царском венце? Из всех участников Казанского похода это может быть только царь касимовский и казанский Шигалей. Он был одним из руководителей похода. С ним и с братом Владимиром советуется Иван IV перед походом и в ходе его. При торжественном въезде в покоренную Казань вслед за царем ехали Владимир Андреевич и Шигалей.[63] Все летописи именуют его царем, а «Царственная книга» только Ивана IV и Шигалея изображает в царской короне.[64] Автор «Казанского летописца» высоко отзывается о Шигалее: «Аще и поган есть, но писано во святых книгах: во всяком языце творяй волю Божию и делая правду приятен ему есть». «Той бо есть царь великороден сы и отечеством всех царей болши, и старейши местом, и честнейши служащих самодержцу». [65] Во время Казанского похода Шигалей был стар: по словам того же автора, овдовевшей казанской царице Шигалей годится в отцы или даже в деды.[66] Это соответствует изображению на иконе. Шигалей не был участником торжественного въезда в Москву, так как с дороги был отпущен царем в Касимов. Но нет ничего невозможного в том, что иконописец изобразил его во главе войска, как одного из главных руководителей.

Против такого определения трех князей говорит наличие нимбов. Даже у братьев царя нимбы едва ли могут быть как-то оправданы, не говоря уже о неправославном Шигалее. Высказанная гипотеза держится только на том, что нет уверенности в изначальности нимбов. Головы князей рисуются на золотом фоне иконы, и потому нимбы обозначены только тонкими белыми описями. Они появились при поновлении. Предшествовали им более древние описи или нет — установить не удалось.

Впрочем, я не настаиваю категорически на таком определении этих персонажей. Это всего лишь гипотеза, которая, как мне кажется, имеет право на существование. Если даже в трех князьях-всадниках видеть Владимира, Бориса и Глеба, идейный смысл иконы существенно не изменится.

Итак, на иконе «Благословенно воинство. . .» изображены как погибшие, так и оставшиеся в живых участники Казанского похода. Куда они направляются? Город, стоящий на горе и осененный шатром, в котором восседает Богоматерь с младенцем, — это, несомненно, Иерусалим небесный, рай.[67] В райском саду растут деревья с красными плодами, де-

---

[62] Юрий Васильевич умер в 1563 г. в возрасте 31 года (ПСРЛ, т. XXIX, с. 325). Следовательно, в 1552 г. ему было 20 лет. Владимир Андреевич родился в 1533 г.

[63] ПСРЛ, т. XXIX, с. 109.

[64] Л. 392, 415, 508, 552 и др. — На одних рисунках Шигалей изображен без бороды (л. 522), на других — с бородой (л. 119 и след.).

[65] ПСРЛ, т. XIX, с. 86—87, 183.

[66] Там же, с. 81.

[67] Гора — Сион, шатер — Скиния завета. Сине-красная сфера — небо, в котором пылает вечный огонь. Вместе с тем это символы Христа и Богоматери: «Гору присененную зрит тя добродетельми, пророк Аввакум, Богородице, из нея же явися Бог неизреченно, добродетелию покрыв небеса» (Октоих, спречь Осмогласник. М., 1962, л. 169).

ревья за пределами рая плодов не имеют, они относятся к земному пейзажу. Круг рая разомкнут в одном месте, так что одна из райских гор смыкается с холмистым пейзажем, на фоне которого движется войско.



«Благословенно воинство небесного царя». «Иерусалим небесный».

Легко себе представить, как через этот проем новоявленные мученики войдут в небесный Иерусалим, в полном соответствии с тем, что обещал им митрополит Макарий в своем послании.

Но туда же направляются и живые воины. Это можно объяснить тем, что Москву в XVI в. нередко уподобляли Иерусалиму, поскольку русский народ объявлялся народом богоизбранным, а Русь — «новым Израилем».

С этой идеей приходилось полемизировать Максиму Греку.[68] Уподобление Москвы Иерусалиму нашло свое отражение в градостроительстве. Новым центром города при Иване IV стал построенный в 1555—1561 гг. Покровский собор на рву (храм Василия Блаженного).[69] По многочисленным свидетельствам XVI—XVII вв. он назывался в народе Иерусалимом, и считалось, что собор построен по образцу Иерусалимского храма.[70] Перед собором находилось Лобное место — подобие Иерусалимского Лобного места, или Голгофы.[71] Сходство Покровского собора с городом Иерусалимом и его храмом подкреплялось тем, что он был расположен на возвышенном месте и своими формами напоминал город с башнями.[72]

Известно, что собор был построен как памятник Казанского взятия, а его приделы посвящены тем святым, на день памяти которых приходятся победы русских над казанцами.[73] Исключение составляют приделы Варлаама Хутынского и Входа в Иерусалим. Память Варлаама Хутынского приходится на 6 ноября, когда русское войско уже вернулось из похода, а праздник Входа в Иерусалим отмечается за неделю до Пасхи, т. е. он не имеет точной даты.

М. А. Ильин высказал остроумное предположение, что 6 ноября Иван IV устроил парад и праздничный въезд в Москву участников похода, а ежегодное празднование Входа Христа в Иерусалим должно было напоминать всему народу о торжественной встрече победителей в Москве — «новом Иерусалиме».[74] Если принять это мнение, то окажется, что два придела Покровского собора посвящены тому событию, которое отразилось на иконе «Благословенно воинство...». Само по себе это предположение кажется весьма вероятным. Царь въехал в Москву по одним сведениям 29 октября, по другим — 1 ноября, а 8—10 ноября он задал в Кремле грандиозный пир по случаю победы, во время которого было роздано подарков на 48 000 рублей, не считая вотчин и кормлений. Весьма вероятно, что накануне пира были устроены какие-то публичные торжества, которые знаменовали окончание войны и память о которых была увековечена в посвящении одного из приделов мемориального храма.

Особое значение придавалось приделу Входа в Иерусалим, от которого весь собор назывался Иерусалимом. Сюда ежегодно совершалось «шествие на осляти». Обряд заключался в том, что в Вербное воскресенье, когда вспоминался въезд Христа на осле в Иерусалим, из московского Успенского собора в Покровский собор двигался крестный ход, в котором шел царь, ведя за повод коня с восседающим на нем митропо-

---

[68] Сочинения преподобного Максима Грека в русском переводе, ч. III. Разные сочинения. Троицкая Сергиева Лавра, 1911, с. 102—107. — Его оппонент утверждает, что в наше время приличнее называть Иерусалимом царствующий град Москву, поскольку древний Иерусалим сделался непотребным, находясь много лет во власти сарацин. Подробнее см.: Н. И. Ефимов. «Русь — новый Израиль». Теократическая идеология своеземного православия в до-Петровской письменности. Казань, 1912.

[69] М. А. Ильин. Собор Василия Блаженного и градостроительство XVI в. — В кн.: Ежегодник Института истории искусств. 1952. М., 1952, с. 217—256.

[70] В. Снегирев. Памятник архитектуры храм Василия Блаженного. М., 1953, с. 130—132.

[71] И. Снегирев. Памятники московской древности с присовокуплением очерка монументальной истории Москвы и древних видов и планов древней столицы. М., 1842—1845, с. 351—358.

[72] Эту особенность архитектурной композиции собора отметил М. А. Ильин (Собор Василия Блаженного и градостроительство XVI в. . . ., с. 250), но он объясняет это тем, что собор был поставлен в память взятия города Казани. Если Москва на иконе уподобляется Иерусалиму, то Казань — нечестивому Вавилону. Ср. противопоставление Иерусалима Вавилону на иконе-картине XVII в. Исторического музея (Отчет Российского Исторического музея за 1907 год. М., 1908, с. 31—32).

[73] М. А. Ильин. О наименовании приделов собора Василия Блаженного. — В кн.: Новое в археологии. Сб. статей, посвященный 70-летию Артемия Владимировича Арциховского. М., 1972, с. 290—293.

[74] Там же.

литом. Под ноги коня стелили одежды, как это было при входе Христа, пальмовые ветви заменялись пучками верб. В приделе Входа в Иерусалим совершалась служба, после чего процессия направлялась обратно. Хотя сам обряд был зафиксирован в Новгороде уже в 1548 г.,[75] в Москве он не мог не наполниться новым содержанием. Для современников Ивана IV Покровский собор был памятником Казанского взятия. Торжественное шествие к нему вместе с царем должно было воскрешать в памяти триумф победителей и встречу их в Москве,[76] а наименование церкви Иерусалимом — мысль о павших воинах, которые, по всеобщему убеждению, вошли в Иерусалим небесный — рай.

Оплакивание погибших входило неотъемлемой составной частью в торжество победы. Вовсе не случайно Иван IV назначает пир победителей на 40-й день после штурма: это одновременно были грандиозные поминки по погибшим. (На это обстоятельство, кажется, никто до сих пор не обратил внимания). Вербному воскресенью, с его воспоминанием о торжестве победителей, предшествует Лазарева суббота, связанная с памятью умерших.[77] Покровский собор — не только монумент победы. По мнению того же М. А. Ильина, собор строился как жилище праведных — небесный Иерусалим, и потому «вход крестного хода в собор также знаменовал обретение горнего Сиона — Иерусалима теми, кто пожертвовал собой за общенародное дело», а в самом соборе воплощена «идея всенародного торжества по случаю одержанной победы и память о подвиге участников похода, отдавших жизнь за окончательное освобождение Руси от ненавистных поработителей и татарского гнета».[78]

Эта мысль подтверждается странным свидетельством 1602 г. датского принца Иоанна младшего: «Внутри он (Покровский собор, — *И. К.*) снизу доверху наполнен часовенками да божницами (Winkel), коих, пожалуй, с сотню».[79] Если даже считать это число преувеличением, несомненно, что часовен и божниц было несколько десятков: Маскевич в 1611 г. насчитывал в нем 30 алтарей.[80] Ничего подобного мы не знаем ни в одном русском храме ни до, ни после. Эта особенность решения интерьера собора связана, по-видимому, с поминовением погибших. В этой связи интересно свидетельство о соборе Генриха Штадена, который находился в Москве с 1564 по 1576 г.: «Под переходом похоронено несколько человек; на их могилах горели день и ночь восковые свечи».[81] Известно, что при соборе имелось кладбище, которое было упразднено при Алексее Михайловиче.[82] Вспомним также, что роспись интерьера собора, возникшая в конце XVII в. и не имеющая себе аналогий, изображает растительные побеги с цветами — т. е. рай праведников.

В свое время была сделана попытка объяснить некоторые формы Покровского собора из описания рая в житии Андрея Юродивого, в котором рассказано о чуде Покрова.[83] Хотя не все соображения автора этой

[75] Константин Никольский. О службах русской церкви, бывших в прежних печатных богослужебных книгах. СПб., 1885, с. 45—97.

[76] Такому сближению могло способствовать и принятое в литургике наименование Входа Христа в Иерусалим «Царским входом».

[77] По толкованию богословов, Воскрешение Лазаря прообразует всеобщее воскресение мертвых в день Страшного суда (Г. С. Дебольский. Дни богослужения православной кафолической восточной церкви, т. II. СПб., 1901, с. 116—119). Отсюда существовавший на Руси обычай посвящать кладбищенские церкви праведному Лазарю.

[78] М. А. Ильин. О наименовании приделов. . ., с. 292—293.

[79] Бернгард Таннер. Описание путешествия польского посольства в Москву в 1678 году. М., 1891, Приложение, с. 145.

[80] Там же, с. 151.

[81] Генрих Штаден. О Москве Ивана Грозного. Записки немца опричника. Л., 1925, с. 101.

[82] И. И. Кузнецов. Покровский (Св. Василия Блаженного) собор в Москве. М., 1900, с. 14, примеч. 9.

[83] Н. Чаев. О русском старинном церковном зодчестве. — Древняя и новая Россия, 1875, № 6, с. 141—153.

забытой статьи кажутся одинаково убедительными, сама идея кажется мне плодотворной. Известно, что древнерусское зодчество нередко использовало литературные источники.[84] В данном случае само название церкви Иерусалимом и ее связь с судьбой новых мучеников должны были обращать мысль к известным описаниям рая — Иерусалима небесного.

В этой связи хочу обратить внимание на один эпизод жития, который может иметь отношение к нашей теме. Будучи вознесен на небо и поднявшись выше третьего неба, Андрей видит небесное воинство и сидящего на престоле Христа. Там же встретился ему светлый муж, несущий крест. На вопрос «Кто ты?» тот отвечает: «Я возлежал на персех Христа»; т. е. это Иоанн Богослов. Здесь явная перекличка с содержанием иконы: небесное воинство, сидящий Христос, светлый муж с крестом по имени Иоанн. Этот эпизод не мог быть неизвестным составителям иконографической программы иконы. Сам царь был весьма чуток к подобным совпадениям. Известно, как он примерял к себе историю мученика Уара, Клеопатры и ее сына Иоанна.[85] Тогда житие Андрея Юродивого можно считать одним из источников иконографии иконы.

Все сказанное если и не доказывает вполне идею М. А. Ильина о связи Покровского собора с прославлением новых мучеников, то делает ее более вероятной. Таким образом, одни и те же идеи — апофеоз победы и память о погибших — лежат в основе замысла двух замечательных памятников русского искусства XVI в.: Покровского собора на рву и иконы «Благословенно воинство небесного царя». Поминальный характер иконы до сих пор не был достаточно отмечен в научной литературе. Этому мешало ошибочное мнение об изображении на иконе Владимира Мономаха и других русских князей, а также вселенских воинов-мучеников. Идея иконы смещалась в сторону прославления наследственной власти самодержца и небесного покровительства ему.

Кто был создателем идейной программы этого уникального произведения? Едва ли можно сомневаться в том, что это был митрополит Макарий и его ближайшее окружение. Мысль о том, что война с татарами есть борьба за православие и что павшие воины уподобятся христианским мученикам, была сформулирована Макарием в его посланиях войску. Отсюда она попала в «Казанский летописец», автор которого вкладывает ее в уста Ивану IV в его обращении к войску перед решающим штурмом: «Потщитеся подвигнутися за обиды своя на них, на славу мне, себе же на похвалу велику, и послужите Богу и нам всею крепостью вашею, и постражите за церкви святыя и за все православие наше, явите мужество свое и на память роду нашему по нас; да убитые ныне от казанцов с мученики венцы приимут на небесах Христа Бога нашего, и напишутся имяна их у нас во вседневныя сенаники вечныя, поминаеми будут по вся дни в святых соборах церковных, от митрополит и епископов и попов, на литиях, и на понахидах, и на литоргиях; вы же сохраненны Богом и не убиты от поганых зде, от мене примете честь и дарове и похваление велико».[86]

Эта мысль вовсе не была чем-то общепринятым. Она вызывала сомнения, как об этом свидетельствует одно из «слов» Максима Грека. К знаменитому богослову обратился «некоторый друг» с вопросом: правильно ли говорят, что убитые во время войны с иноверцами благочестивые воины *удостаиваются царства небесного? Максим отвечает утвердительно на* этот вопрос. Интересен сам ход его рассуждения: лучше всего, чтобы люди разных вер, отбросив всякую вражду, «возлюбили бы мирное пребывание

---

[84] Н. Н. Воронин. Литературные источники в творчестве древнерусских зодчих. — ТОДРЛ, т. XIII. М.—Л., 1957, с. 364—374.

[85] Е. С. Сизов. Датировка росписи Архангельского собора Московского Кремля и историческая основа некоторых ее сюжетов. — В кн.: Древнерусское искусство. XVII век. М., 1964, с. 170—172.

[86] История о Казанском царстве (Казанский летописец). — ПСРЛ, т. XIX, с. 149.

друг с другом». Но если неверные стремятся истребить истинную веру, то благочестивым властителям приходится создавать войско для защиты. Их цель — победить варваров телесно и с помощью поучений обратить в правую веру. Если православные цари почитаются святыми и праведными за свои победы, достигнутые ценой смерти их военачальников и воинов, то и сами воины, пролившие свою кровь за веру, должны быть признаны таковыми. К ним относятся слова: «...болши сея любве никтоже имать, аще кто душу свою положит за други своя» (Иоанн, 15, 13). «По справедливости и по правде Божией даруется праведным Судиею отпущение грехов и наслаждение благами вечной жизни тем, которые его ради бывают убиты (на войне)».[87]

Мысль о святости падших на войне за истинную веру появилась в посланиях Макария не впервые. Она встречается уже в послании ростовского архиепископа Вассиана великому князю Ивану III, деду Грозного: во время стояния на Угре в 1480 г. Вассиан пишет, что воины, до смерти пострадавшие за веру, своею кровью крестятся вторым крещением, как мученики, и после этого уже не могут согрешить, а потому «приимут от Вседръжителя Бога венци нетленныя и радость неизреченную, ихже око не виде, и ухо не слыша, и на сердце человеку не взыде; якоже прьвии мученици и исповедници, тако и сии последнии».[88] Можно заметить, что эта часть послания Вассиана послужила непосредственным источником для Макария. Так, Вассиан, вспоминая Куликовскую битву 1380 г., различает награды, которые получили от бога погибшие, и награды раненых воинов. Первые, по его мнению, «венци мученичьскими почтени быша, равно якоже и прьвии мученици», а вторые — «кровию отмыша первая съгрешениа... и великим хвалам и чти достоини быша, не токмо от человек, но и от Бога».[89] Это рассуждение Макарий повторяет почти дословно.

Среди повестей Куликовского цикла («Задонщина», краткая и пространная летописная повести, «Сказание о Мамаевом побоище») эта идея встречается только в «Сказании». Перед походом Дмитрий Иванович обращается к русским князьям: «Аще кто еа (веры, — *И. К.*) постражеть, то в оном веце с святыми прьволучившимися по вере Христове причтен будет». То же он говорит воинам накануне битвы: «Сия бо смерть нам ныне несть смерть, нъ жывот вечный, и ничто же, братие, земнаго помышляйте, не уклонимся убо, да венци победными увяземся от Христа бога и спаса душам нашим». О мученических венцах упоминает и Сергий Радонежский в своем пророчестве Дмитрию: «Не уже бо ти, господине, еще венец сиа победы носити, нъ по минувших летех, а иным убо многым ныне венци плетутся».[90]

Более того, в «Сказании» есть образ, от которого могли отправляться при разработке иконографии иконы «Благословенно воинство...». Один из воинов полка князя Владимира Андреевича Серпуховского видел во время битвы, как разверзлось небо и вышло облако, которое было наполнено руками человеческими, держащими над великим полком множество венцов. Те венцы были опущены на головы христианских воинов. Из контекста ясно, что речь идет о погибших и, значит, венцы следует понимать как мученические. Если уместно задать вопрос, «чьи это были руки», то ответ может быть только один: «ангелов». В таком случае автор иконы только немного конкретизировал образ «Сказания». Сходство литературного образа с изображением на иконе служит дополнительным подтверждением правильности предлагаемого истолкования иконы.

---

[87] Сочинения преподобного Максима Грека. . ., ч. III, с. 163—167.
[88] Воскресенская летопись под 1480 г. — ПСРЛ, т. VIII. СПб., 1859, с. 210—211.
[89] Там же, с. 210.
[90] Повести о Куликовской битве. М., 1959, с. 50, 51, 66.

Датировка «Сказания» до сих пор вызывает споры. Она колеблется от первой половины XV в. до 30—40-х гг. XVI в.[91] В любом случае обращение составителя иконографической программы иконы к памятнику Куликовской битвы не кажется удивительным. Всякое решительное столкновение с татарами вызывало в сознании русских людей образ Дмитрия Донского. Так было во время стояния на Угре, судя по посланию Вассиана, так было и в эпоху Грозного, о чем говорят частые упоминания имени героя битвы на Дону в литературных памятниках времени Казанского похода. Митрополит Макарий вспоминает его и в своих посланиях войску, и при встрече победителей в Москве. В поход на Казань был взят крест с хоругвью, который, по преданию, был с Дмитрием Донским на Куликовом поле. Вспомним также, что первенец Ивана IV, о рождении которого царь узнал на пути из Казани в Москву, был назван Дмитрием — едва ли не в честь знаменитого предка, тень которого витала над головой нового победителя татар.

Важнейшим источником иконографии иконы являются богослужебные тексты в честь мучеников и отчасти погребальные. На этот источник, как уже сказано, указывает само название иконы: «Благословенно воинство небесного царя». В тропарях седмичных канонов, посвященных мученикам, все они именуются «воинами Христа», которые за свои подвиги и страдания получают от Христа и Богоматери венцы: «Иже любовию Христовою уязвляеми мученицы, и венчавшияся от Бога жены»; «сии воини царя великаго... доблественне нерадиша о муках... достойно венчани быша»; «подвигом добрым подвизастеся, и противистеся царем и мучители победисте: огня и меча не устрашистеся, и зверей дивиих, снедающих телеса ваша, Христу со ангелы песнь возсылающе, с небесе венцы приясте»; «крепостию сердца страдальцы противу врагу исполчившеся, того низложиша, и прияше победы венцы от Бога»; «крепцы на страсти, сильны на враги явльшеся страстотерпцы: взясте победу пострадавше законно и венчастеся от Бога»; «Крест Христов вземше святии мученицы, оружие непобедимое, всю диаволю силу упразднища, и прияша венцы небесныя»; «Честна смерть святых твоих, Господи, мечем бо и огнем и душею сокрушенною пролияша кровь свою, упование имуща на тя, восприяти трудов мзду: претерпеша бо и прияша от тебе, Спасе, велию милость»; «О добрыя вашея купли святии! Яко крови дасте и небеса наследоваете: и временно искусившеся, вечно радуетеся. Воистинну добра ваша купля: тленное бо оставльше, нетленная восприясте, и со аггелы ликовствующе...».[92]

В этих текстах вся идейная программа иконы: прославление мужества воинов, павших за правую веру, уверенность в том, что их подвиг не останется без небесного воздаяния. Не все христианские мученики были воинами, но сама фразеология тропарей построена на воинских образах: «воинство царя», «подвиг», «огня и меча не устрашились», «исполчились против врага и низложили его», «звери, поедающие тела», «взять победу», «непобедимое оружие», «пролить кровь свою». Тем легче было отнести эти слова к погибшим русским воинам. Нетрудно себе представить, как злободневно звучали на богослужении такие, например, слова: «Щитом благочестия ограждшеся божественнии страдальцы, устремишася к борению: погубише же врага всю силу...»; «держаще яко меч крестное оружие, к борению врага славнии изыдосте и того низложисте»; «змиеву державу разрушиша».[93] Здесь обычные христианские символы наполняются конкретным содержанием, если вспомнить, что крест «Животворящего древа» участвовал в походе на Казань, а змей изображался на гербе этого города.

[91] М. А. Салмина. К вопросу о датировке «Сказания о Мамаевом побоище». — ТОДРЛ, т. XXIX. Л., 1974, с. 98—124.

[92] Октоих, сиречь Осмогласник, л. 92—92 об., 97, 170, 172—172 об., 326, 88.

[93] Там же, л. 92, 281 об., 94.

Возможно, что в тех же текстах следует искать объяснение такой детали иконы, как источник: «Страстотерпцы Христовы... источники приснотекущия, от них же истекают верным исцеления».[94] Еще ближе к изображению на иконе текст из канона на второй глас: «Яко имый сладости приснотекущий поток, присно напояеши избранныя господи: с ними же и ныне преставленныя Христе к тебе, неизреченным твоим милосердием питаеши при водах оставления»,[95] т. е. в раю, который ждет избранных, Христос будет их питать из вечного источника благодати. Такое объяснение хорошо увязывается с общим смыслом иконы. Художник мог иметь в виду и те строки Апокалипсиса, в которых описываетя рай: «И показа мя чисту реку воды животныя, светлу яко кристал, исходящу от престола Божия и агнча... И нощи не будет тамо, и не потребуют света от светильника, ни света солнечнаго, яко Господь Бог просвещаетя: и воцарятся во веки веков... И Господь Бог святых пророк посла аггела своего показати рабом своим, имже подобает быти вскоре» (Откр., 22, 1—7).

Объяснение источника как «реки жизни» является общепринятым в научной литературе, начиная с П. Муратова. Не совсем ясна была только связь этого символа с общим замыслом иконы, так как при прежних истолкованиях идея мученичества за веру почти не просматривалась. Большее значение придавалось изображению двух водоемов, одного наполненного водой, другого пустого. В них видели символы истинного православия — и католичества, лютеранства, ереси или же «исшатавшейся» веры греков. Такое объяснение было введено без всяких доказательств, которыми могли бы быть ссылки на соответствующие тексты. Сама идея способна вызвать сомнение: трудно себе представить, чтобы отступники от истинной веры, а тем более еретики, по мнению художника, оказались в раю, хотя бы и у пустого водоема. Если в самом деле здесь есть сознательное противопоставление, смысл его еще предстоит найти.

Иконография иконы «Благословенно воинство...» не имеет прецедентов как в русской, так и в византийской живописи. Можно указать только одну аналогию в живописи предшествующего времени — фреску в церкви Святого Креста села Петреуци в Румынии. На западной стене здесь сохранилась композиция с изображением процессии святых всадников, возглавляемых конным архангелом Михаилом.[96] Архангел указывает воинам на крест, который виднеется на синем сегменте неба. Всадник с короной на голове, который скачет вслед за архангелом, — это царь Константин, что доказывается сохранившейся надписью. Надписи с именами других пятнадцати всадников не сохранились, но наличие нимбов заставляет видеть в них святых воинов. В свое время Стефанеску датировал роспись на основании стиля второй половиной XVI в., но с ним не согласились А. Грабар [97] и все последующие авторы. Все они датируют роспись 1487 г., временем построения церкви. А. Грабар высказал предположение, принятое затем всеми румынскими исследователями, что во фреске Петреуци содержится намек на конкретные исторические события, а именно — на войну румынского господаря Стефана Великого (1457—1504) с турками. Сюжет похода Стефана преображен здесь в сюжет священной иконографии. Автор выводит русскую икону «Церковь воинствующая» из этой румынской фрески, отмечая в то же время значительное изменение в трактовке.

---

[94] Там же, л. 97.

[95] Там же, л. 169 об.

[96] I. D. Ștefănescu. L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie depuis les origines jusqu'au XIX siècle. Paris, 1928, p. 143—144.

[97] A. Grabar. Les croisades de la l'Europe orientale dans l'art. — In: André Grabar. L'art de la fin de l'antiquité et du moyen âge. Première volum. Paris, 1968, p. 169—175.

Действительно, между этими двумя произведениями существует какая-то связь, особенно если учесть отсутствие других аналогий, отмеченное А. Грабаром. Конкретные пути движения сюжета и идеи неясны, как неясно, например, каким образом в архитектуре Покровского собора на рву впервые на Руси появилась румынская форма звездчатого шатра.[98] Может быть, не лишним будет вспомнить о наличии при Стефане Великом военно-политического союза между Румынией и Россией, который был скреплен браком дочери Стефана Елены «Волошанки» с сыном Ивана III — Иваном Молодым.

Сама идея использования традиционных религиозных сюжетов для того, чтобы в иносказательной форме напоминать современникам о всем памятных исторических событиях, нашла широкое применение в искусстве эпохи Грозного. Вспомним несохранившиеся росписи царской Золотой палаты, изображающие битвы библейского Иисуса Навина и Гедеона за освобождение израильтян от власти иноплеменников. Об этих росписях И. Е. Забелин писал: «Нельзя сомневаться, что в этой стенописи иносказательно, но очень вразумительно была представлена только что совершившаяся (1552—1554 гг.) история покорения Татарских царств, Казанского и Астраханского, и вообще победы над супостатами-татарами».[99] Надписи на композициях из истории Иисуса Навина кажутся взятыми из летописного рассказа о Казанском походе: «Прииде Исус в Давир и обседше и взяша град и царя его и вся вои его избиша мечем»; «и изби Исус всю землю Горскую. . . и ровную. . . и вся цари их, и не остави их ни един уцелел, и все дышущее потребиша. . .».[100] Последняя из них явно напоминает о покорении русскими Горной и Луговой стороны земли черемисов. Росписи Золотой палаты создавались в одно время с иконой «Благословенно воинство. . .», и между ними нетрудно заметить смысловую и иконографическую связь.

Но икона имеет существенные отличия как от румынской фрески, так и от росписей Золотой палаты. Прежде всего, это бóльшая степень актуализации изображенного. Сюжеты фресок существуют независимо от тех событий реальной истории, на которые они намекают. Их связь с исторической действительностью никак не выражена, она очевидна только для современников событий. На иконе изображены сами участники событий. Содержание иконы непонятно для человека, незнакомого с событиями той эпохи, когда икона создавалась. Людям другой эпохи приходится переосмысливать это содержание, чтобы объяснить его и сделать значимым для себя. О том, как это происходило, скажем дальше. Росписи Золотой палаты в принципе могли быть выполнены и через много лет после событий Казанской войны как историческое воспоминание и прославление деяний Ивана IV. Икона имеет характер непосредственного отражения только что прошедшего события. Все ее содержание связано с радостью обретенной победы, свежими впечатлениями от встречи победителей, поминовением павших.

Наряду с актуальным планом содержания в иконе яснее, чем в стенных росписях, выражен идеальный план. Действие ее происходит и на земле и на небе, здесь есть непосредственный объект моления — Христос, Богоматерь и новоявленные святые. Событиям современности придан вечный смысл. Это сочетание актуального и вечного, земного и небесного составляет своеобразие данного произведения, позволяет видеть в нем и икону, и картину исторического содержания.

Итак, икона «Благословенно воинство небесного царя», прославляя победу русского оружия, особенно выделяет заслуги тех, кто пал на поле

[98] М. А. Ильин. Русское шатровое зодчество. Памятники середины XVI века. М., 1980, с. 73.

[99] И. Забелин. Домашний быт русских царей в XVI и XVII ст. Часть 1. 3-е изд. М., 1895, с. 167.

[100] Там же, с. 155—156.

битвы. Ее можно рассматривать как заупокойную службу по погибшим. Не следует забывать, что посмертная судьба значила чрезвычайно много для верующего человека. В «Сказании о Мамаевом побоище» есть такой эпизод. Дмитрий Донской рвется лично принять участие в битве, но его удерживают воины: он должен сохранить себя, чтобы после битвы было кому сотворить память погибших, вписать их имена в соборные книги на память потомкам.[101] О посмертном воздаянии погибшим участникам Казанского взятия, судя по литературным источникам, говорят и направляясь на войну, и после похода.

Память о павших и тревога за судьбу их семей долго еще волновали русское общество. Андрей Курбский рассказывает такой эпизод. Через несколько месяцев после возвращения в Москву, выздоровев от тяжелой болезни, Иван IV решил посетить Кирилло-Белозерский монастырь для благодарственного моления. Встретившись в Троице-Сергиевом монастыре с Максимом Греком, царь сообщил ему о своем намерении и получил отповедь: «Обеты таковые с разумом не согласуют. А то сего ради: егда доставал еси так прегордого и сильного бусурманского царства, тогда и воинства христианского храброго тамо не мало от поганов падоша, яже брашася с ними крепце по Бозе за православие, и тех избиенных жены и дети осиротели и матери обещадели, во слезах многих и в скорбях пребывают. И далеко, рече, лутше тех тобе пожаловати и устроити, утешающе их от таковых бед и скорбей, собравше их ко своему царственнейшему граду, нежели то обещание не по разуму исполняти. А Бог, рече, везде сый, все исполняет и всюды зрит недреманным своим оком».

Когда царь не послушался совета, Максим просил передать ему пророчество: «Аще, рече, не послушаеши мене, по Бозе советующаго ти, и забудеши крови оных мучеников, избиенных от поганов за правоверие, и презриши слезы сирот оных и вдовиц, и поедеши со упрямством, — ведый о сем, иже сын твой умрет...».[102]

В этой легенде слышатся отголоски тех разговоров, которые велись в Москве через много месяцев после возвращения войска. Отсюда же можно видеть, что упоенный победой самодержец не очень склонен был вспоминать о том, какой ценой она досталась. Все это нужно иметь в виду, чтобы понять историю появления иконы «Благословенно воинство...». Известно, что в начале XVII в. икона находилась в митрополичьем Успенском соборе у южных дверей позади царского места Грозного.[103] Возможно, это ее первоначальное место. Если видеть в иконе только прославление победителя-царя и идею небесного покровительства его самодержавной власти, то представляется такая картина: перед глазами царя поставлено огромное изображение, чтобы льстить ему, напоминая о его воинской славе и неограниченной власти монарха. Если же главное содержание иконы — память павших воинов, то смысл ее появления в главном соборе государства оказывается существенно иным. Икона призывает русских людей воздать славу победителям и хранить память о тех, кто отдал свою жизнь за всенародное дело. Помимо этого, икона должна была напоминать царю о его долге перед семьями погибших.

Смысл иконы, весьма актуальный и всем понятный непосредственно после взятия Казани, со временем был забыт. Это можно видеть уже по наименованию ее. В описи Успенского собора начала XVII в. еще сохраняется первоначальное название — «Благословенно воинство небесного царя». Составитель ее мог основываться на более ранней описи. Но уже в следующей описи 1627 г. икона названа «Образ пречистые Богородицы и Грозного Воеводы», что говорит о полном забвении смысла ее.

---

[101] Повести о Куликовской битве, с. 67.

[102] А. М. Курбский. *История о великом князе Московском*. СПб., 1913, с. 48—50.

[103] См. опись Успенского собора начала XVII в. (РИБ, т. III. СПб., 1876, стб. 311).

В описи 1701 г. — новое название: «Образ пресвятыя Богородицы да Архангела Михаила с лики святых».[104] Наконец, до нашего времени икона дошла под названием «Церковь воинствующая». Постоянное изменение названия доказывает, что содержание иконы было непонятно.

Икона «Благословенно воинство...» была слишком своеобразна по замыслу и для современников слишком тесно связана с конкретными историческими событиями, чтобы ее иконография могла закрепиться. В. И. Антонова справедливо отметила сходство этой иконы с некоторыми изображениями на знаменах и двух иконах второй половины и конца XVI в.[105] Однако при некотором сходстве между ними имеется существенное отличие в содержании. На «Великом стяге» 1560 г. Ивана Грозного есть изображение архангела Михаила на крылатом коне и войска, возглавляемого полководцем. Однако полководец здесь — Христос, а войско состоит из ангелов. Это иллюстрация Апокалипсиса, текст которого написан на клейме стяга: «И се конь бел, и седяй на нем верен и истинен, и правосудный и воинственный. Очи же ему еста яко пламень огнен, и на главе его венцы мнози; имый имя написано, еже никтоже весть, токмо он сам; и облечен в ризу червлену кровию; и нарицается имя его слово божие. И воинства небесная идяху в след его на конях белых, облечени в виссон бел и чист» (Апокалипсис, 19, 11—14). При всем сходстве в содержании («воинство небесного царя») и композиции с иконой разница здесь принципиальная: на стяге действительно изображено небесное воинство, а не уподобленные ему новые мученики. Небесное войско на стяге призвано помочь тому земному войску, которое идет в бой под этим стягом. Отличие стяга от иконы тем более знаменательно, что он был выполнен тогда, когда смысл иконы не мог быть забыт.

Гораздо большее сходство с иконой «Благословенно воинство...» имеет икона, которая находилась в начале XX в. в храме-усыпальнице великого князя Сергея Александровича в Чудовом монастыре.[106] Здесь сохраняются все основные элементы композиции иконы Успенского собора: движущееся тремя потоками войско, возглавляемое архангелом Михаилом на крылатом коне, небесный Иерусалим слева и какой-то город справа, несколько летящих ангелов с венцами в руках (венцы не сохранились, но, судя по позам ангелов, они, несомненно, были), райский источник. Все всадники верхнего и нижнего рядов изображены с нимбами, пешие воины среднего ряда нимбов не имеют. Впереди пешего войска скачет всадник с нимбом, над ним ангел с венцом в руках. Икона из Чудова монастыря, несомненно, является повторением иконы Успенского собора. По стилю она может быть датирована концом XVI в. По ней можно проследить, как понимали в это время содержание иконы «Благословенно воинство...». Судя по сохранившимся надписям, впереди всадников верхнего ряда скачет царь Лев, позади — Соломон, Давид, Владимир, Борис и Глеб, царь Константин и еще несколько лиц в царских коронах или княжеских шапках. Один из ангелов с венцом подлетает к этой группе святых. Всадники нижнего ряда не имеют признаков царского или княжеского достоинства. Их тоже готовится увенчать один из ангелов.

Заметим, что все цари и князья, изображенные в верхнем ряду, имеют отличительные признаки их сана. У царей это короны, у князей — меховые шапки и шубы с отворотами. Тем знаменательнее отсутствие этих атрибутов на иконе «Благословенно воинство...». Это еще одно подтверждение высказанного мнения, что на ней цари и князья не представлены (кроме Ивана IV и трех князей за его спиной). Среди нимбированных всадников нижнего ряда, судя по отсутствию тех же признаков, царей

[104] Там же, стб. 414, 605.

[105] В. И. Антонова, Н. Е. Мнева. Каталог. . ., т. II, с. 130—131.

[106] М. П. Степанов. Храм-усыпальница великого князя Сергея Александровича во имя преподобного Сергия Радонежского в Чудовом монастыре в Москве. М., 1909, № 96, с. 104—105, табл. XXXVI.

и князей нет. Больше того, нет здесь и вселенских святых воинов. Это доказывается тем, что ни один воин на иконе не имеет бороды и усов. Кроме того, здесь не сохранилось ни малейшего фрагмента надписи, тогда как в верхнем ряду надписи сохранились удовлетворительно. Следовательно, это погибшие русские воины, как и на иконе «Благословенно воинство...». Пешие воины среднего ряда, не имеющие нимбов, — это, несомненно, оставшиеся в живых участники Казанского похода.

Всадник, который скачет впереди пешего войска, заменил двух всадников иконы «Благословенно воинство...» (по моему определению, знаменосца и Ивана IV). Он совмещает признаки обоих: это безбородый юноша в воинских доспехах, как знаменосец, но он имеет нимб вокруг головы и крест в правой руке, как Иван IV (от креста остались небольшие фрагменты). В этом всаднике видят Ивана IV, что мне кажется справедливым. По-видимому, иконописец не знал точно, который из двух всадников на иконе «Благословенно воинство...» является царем, и потому представил на иконе только одного всадника, но с признаками обоих.

Обратим внимание еще на одно отличие от иконы «Благословенно воинство...». Река жизни также вытекает из бассейна у подножия горы, но на иконе из Чудова монастыря нет двух бассейнов рядом — одного полного, другого пустого. Как выше сказано, этим двум бассейнам придают символическое значение. Как видим, для автора иконы «Церковь воинствующая» этой символики не существовало. Это вовсе не значит непременно, что ее не было и для автора иконы «Благословенно воинство. . .», но этот факт усиливает сомнение.

Таким образом, сравнение двух икон в целом подтверждает предложенное истолкование иконы «Благословенно воинство. . .». Об этом говорит и надпись, фрагменты которой сохранились на верхнем поле иконы из Чудова монастыря: «...церк... воинск... огня и ме... глас... сквозь ог[нь] и воду и приведе нас в прохлад[у]». Текст близок к стихире мученичной на 5 глас, которая читается на утренней службе в субботу: «Святии мученицы, на земли подвигшеся, мраз претерпеша, огню предашася, вода их прият; тех есть глас: проидохом сквозе огнь и воду, и изведе ны в покой; молитвами их, Христе, Боже, помилуй нас!».[107]

---

[107] Октоих, или Осмогласник Православной Кафолической Восточной церкви, ч. 1—2. Немецкий перевод с параллельным славянским текстом. Берлин, 1903—1904, с. 191.

В. А. БУЛКИН

Древнерусское зодчество в оценке летописи

Сообщения летописей о строительных начинаниях, как правило, предельно лаконичны. Это объясняется прежде всего тем, что летопись по своей жанровой природе тяготела к объективной констатации фактов в форме записи, а не рассказа.[1] В большинстве случаев речь ведется об отдельных постройках, реже о совокупности зданий, приписываемых инициативе одного заказчика, но никогда не затрагивается зодчество как сфера деятельности в целом. Напрасно было бы искать в летописных известиях указания на общие закономерности развития архитектуры или систему архитектурных понятий в современном смысле. В летописи запечатлен определенный уровень знаний и оценок, который может рассматриваться лишь как далекая предыстория науки о зодчестве, обладающий вместе с тем своего рода целостностью и своеобразием.

Регулярные записи о строительстве встречаются в летописях с конца X в. С принятием христианства резко возросла общественная значимость культовых зданий. Заняв первостепенное место в городском ансамбле, первые каменные храмы поражали воображение необычностью форм и грандиозностью. С этого времени без них невозможно представить образ города. Показателем высокого престижа каменного, прежде всего культового, строительства в условиях массовой деревянной застройки и явилось постоянное внимание к нему летописцев.

Уже в первой половине XI в. складывается стереотип летописной записи о строительстве. В ней отмечается название постройки, дата и место закладки, часто материал, иногда заказчик и лишь в исключительных случаях упоминается имя зодчего. Большее или меньшее число подробностей такого рода не меняет характера записи, которая несет информацию, не имеющую прямого отношения к архитектуре здания как таковой. Сообщения такого типа, не содержащие описания и оценки, представляют большой интерес для историка, но почти ничего не дают искусствоведу и эстетику.

Среди записей подобного характера встречаются и такие, в которых за счет перечисления красочных деталей, не относящихся непосредственно к архитектуре, создается, однако, представление о значительности здания. Андрей Боголюбский, завершив в 1160 г. строительство Успенской церкви во Владимире, «украси ю дивно многоразличными иконами и драгим камением без числа, и ссуды церковными и верх ея позлати, . . . и украси ю паче инех церквей».[2] Престиж храма подчеркнут перечислением княжеских пожалований: «И да ей много именья и свободы купленыя и з даньми, и села лепшая, и десятины в стадех своих, и торг десятый».[3] Здание в этом случае хотя прямо и не описано, но в воображе-

[1] Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979, с. 260—261.
[2] ПСРЛ, т. I. Л., 1926, с. 351.
[3] Там же, с. 348.

нии читателя возникает нечто похожее на его торжественный ореол. Описание, точнее его приподнятый тон, воссоздает атмосферу праздничного воодушевления, которое сопутствует восприятию подлинного искусства.

Нет непосредственного описания постройки и в похвальном слове смоленскому князю Давиду Ростиславичу, строителю церкви Михаила Архангела на Смядыни, «ю же бе сам создал во княженьи своем, такое же несть в полунощной стране, и всим приходящим к ней дивится изрядней красоте ея, иконы златом и сребром, и жемчюгом, и камением драгим украшены, и всею благодатью исполнена».[4] Очевидно, что художественные особенности здания не проходят мимо сознания летописца, показательно, что храм выделен из ряда ему подобных, но, выражая свое впечатление о нем, летописец словно сознательно избегает каких-либо упоминаний о сугубо архитектурных деталях, зато с подчеркнутой пунктуальностью перечисляет дорогие украшения. За восхищенной оценкой постройки совершенно неразличим ее конкретный облик.

Несомненную эстетическую окрашенность имеет сообщение о сооружении Петром-Милонегом в 1199—1200 гг. подпорной стены в Выдубицком монастыре. Восторг летописца вызывает и замысел постройки, и дерзновенность строителя, и сама стена, восхитившая киевлян. Здесь и панегирик князю-строителю, и гордость современника столь выдающегося деяния, и восторженное удивление невиданным сооружением. Однако в сообщении нет ни малейшего намека на конкретные особенности постройки. Пространность сообщения и его приподнятый тон сами по себе служат указанием на высокую значимость сооружения в глазах летописца, хотя вызвавшая их побудительная причина вовсе не обязательно сводится лишь к художественным достоинствам здания. В этом и других подобных случаях за эстетической окрашенностью текста проступает не только стремление средствами словесного искусства прославить князя-строителя, но и религиозное воодушевление, для которого в конечном счете исходный повод (в данном случае архитектурные особенности реальной постройки) не так уж и важен. Сообщения, в которых конкретный облик здания как бы растворяется в восторженной оценке, могут быть и предельно краткими. Так, о сгоревшем в 1160 г. Успенском соборе в Ростове сказано, что церковь была «толико чудна, якова не бывала и потом не будет»,[5] а о церкви Бориса и Глеба в Новгороде — «горазда бо бяше и лепа».[6]

Архитектурные особенности здания упоминаются, а тем более описываются нечасто. Повествуя о строительстве князя Даниила в Холме («созда же церковь св. Ивана красну и лепу»), летописец не только подробно рассказывает об интерьере, но и пробует описать конструкцию и венчающие части церкви: «Здание же ее сице бысть: комары четыре, с каждого угла перевод и стоянье их на четырех головах человецских».[7] Отмечается основательная перестройка в 1185—1189 гг. Успенской церкви во Владимире при князе Всеволоде («пристави к ней четыре верхи и позлати ю»),[8] так же как и особенности первоначального собора «о едином версе», заложенного при Андрее Боголюбском.[9]

Итак, в домонгольское время сообщения летописей о строительстве отличаются краткостью описаний и общим характером оценок. Если иметь в виду каменное строительство, то объяснить это можно отчасти новизной предмета, необычностью и неразвитостью терминологии. Нужно принять во внимание и присущую архитектурному образу абстрактность, тот осо-

[4] ПСРЛ, т. II. М., 1962, с. 703—704.
[5] ПСРЛ, т. XV. Пг., 1922, с. 115.
[6] ПСРЛ, т. III. СПб., 1841, с. 57.
[7] ПСРЛ, т. II, с. 843.
[8] ПСРЛ, т. XXX. М., 1965, с. 77.
[9] ПСРЛ, т. XVI. СПб., 1889, с. 310.

бый характер выразительности, который трудно поддается словесной фиксации, особенно если учесть свойственную древнерусскому летописцу конкретность видения и изложения. И все же основную причину надо искать в другом. Ведь сообщения о деревянном строительстве ничем принципиально не отличаются от вышеприведенных, хотя традиция деревянного дела на Руси уходила в глубокую древность, строительство было массовым и терминология наверняка отличалась детальной разработанностью и устойчивостью.

Вероятнее всего, подробное описание здания и его развернутая оценка не входили в задачу летописца. Строительство, как известно, велось по определенному образцу. Храм, подобно иконе, которую также в случае необходимости не описывали, а просто называли, казался заведомо данным, найденным в основных композиционных и образных особенностях. Центральным звеном архитектурной композиции был, как правило, крестовокупольный храм на четырех опорах. Даже типологически несходные с ним, например бесстолпные храмы, по внешнему виду не выпадали из привычного образного ряда. В слове «церковь» для древнерусского человека, надо полагать, концентрировался более определенный, чем ныне, близкий к стереотипу архитектурный образ, который не нуждался в особом разъяснении. Отклонения, связанные с размером, иным пропорциональным строем, вариантами дополнительных пристроек и декором, воспринимались как комбинации ранее известных форм. Поэтому даже постройка, выдающаяся своими художественными достоинствами, но не выходящая за пределы известного типологического и образного ряда, отмечалась не подробным описанием, а краткой оценкой.

Д. С. Лихачев однажды уже отметил, что детальное описание произведения искусства лишь тогда входило в задачу древнерусского человека (в статье речь шла о новгородцах), когда приходилось рассказывать о памятниках далеких стран.[10] Описанием подчеркивалась значительность погибшего или разоренного здания.[11] Внешний облик местных сооружений в обычное время особого внимания не привлекал: описывать то, что находилось у всех на виду, казалось, вероятно, делом излишним, поэтому внимание обращалось лишь на такие детали, в которых сочеталось высокое искусство исполнения с поражающей воображение красотой материала и его дороговизной. В таких деталях (икона, оклад, драгоценные камни, позолота) в опредмеченном виде выступали не только щедрость и благочестие заказчика, но и замечательное искусство мастеров, в них зримо овеществлялась религиозная и, шире, общественная ценность строительного деяния. Дорогие украшения интерьера обычно венчали строительное начинание большого размаха, осуществлявшееся с привлечением самых лучших мастеров. Поэтому упоминание о великолепии внутреннего убранства может рассматриваться и как косвенное указание на архитектурное достоинство здания.

Заметим, что, перечисляя предметы внутреннего убранства, летописец вовсе не ставит целью описать интерьер. Упоминаемые предметы представляют для него ценность сами по себе, вне связи с архитектурным пространством и друг с другом. Назвать и перечислить — таково в данном случае правило. Принцип связи между предметами и его художественный смысл не затрагиваются.

Когда же в поле внимания летописца попадает постройка в целом, то чаще всего отмечается ее размер, причем, как показал Н. Н. Воронин, эпитетом «великая» и близкими ему подчеркивалась не столько обширность, сколько высота здания.[12] В этом проявилась характернейшая черта древнерусского архитектурного мышления — пристрастие к высотной

[10] Д. С. Лихачев. Памятники искусства в литературе Новгорода. — В кн.: Новгород. К 1100-летию города. М., 1964, с. 52.

[11] ПСРЛ, т. II, с. 842—845.

[12] Н. Н. Воронин. Зодчество Северо-Восточной Руси, т. II. М., 1962, с. 219.

композиции. Она проявилась не только в создании башнеобразных храмов в конце XII—начале XIII в., каменных шатровых сооружений в XVI—первой половине XVII в., ярусных церквей конца XVII—начала XVIII в., но и в выборе высокого места для построек обычного типа, особенностях деревянных церквей, подчеркнутом вертикализме новгородских храмов начала XII в. Сказалась эта черта и в оценках зодчества.

Этим же, возможно, объясняется и то особое внимание к венчающим частям здания, которое проглядывает иногда за краткими записями о строительстве, и тот основной признак, который позволяет летописцу классифицировать однотипные сооружения. Храмы различаются прежде всего по числу глав («верхов»). Так, новгородский храм Софии 989 г. характеризуется тем, что имел 13 верхов; числом глав различаются в «Житии Бориса и Глеба» деревянные храмы XI в. в Вышгороде; перестроенный в 1189 г. Успенский собор во Владимире своим пятиглавием противопоставляется одноглавому собору 1160 г. По числу глав различаются храмы в «Списке русских городов дальних и ближних».

Распознавание однотипных построек по числу глав кажется велением здравого смысла и не заключает в себе на первый взгляд ничего своеобразного. Но соотнесение этой особенности восприятия архитектурного сооружения со строительной практикой позволяет увидеть в таком различении нечто характерное. Известно, что первые каменные храмы Руси отличались от византийских построек прежде всего пирамидальностью композиции и многоглавием. В этих особенностях отчетливо обозначились те конкретные требования, которые были поставлены перед зодчими русским заказчиком. В них сказались своеобразные представления о красоте здания, определенность архитектурного выбора и в целом — художественная воля заказчика. Исключительным многообразием венчающих частей храмов отмечен и дальнейший путь развития древнерусского зодчества, особенно в XVI—XVII вв. Поэтому повышенное внимание летописца к «верхам» можно рассматривать как проявление той же особенности художественного мышления, которая на практике приводила к созданию высотных построек с оригинально решенным завершением. В этом — своего рода единство архитектурной «теории» и строительной практики.

Пространных описаний архитектурных построек летопись, как правило, не дает и в послемонгольское время. Но с конца XV—начала XVI в. в условиях интенсивного строительства обнаруживается все более пристальный интерес к зодчему и его искусству. Мы остановимся только на двух примерах. Прежде всего, это подробные записи о строившемся в 1475—1479 гг. Успенском соборе в Москве. Исключительное внимание проявляет летописец к личности Фиораванти, техническим приемам, которыми тот пользуется, плановым, конструктивным и образным особенностям возводимого собора. И процесс строительства и его результат охарактеризованы в летописи с невиданной полнотой, подчеркнутой заинтересованностью и даже, можно сказать, вдохновением. Московский летописец в сильных и прочувствованных выражениях не столько описывает, сколько воспевает построенный Фиораванти храм: «Бысть же та церковь чудна велми величеством и высотою, светлостью и звоностью и пространством, такова же преже того не бывала в Руси, опроче Владимерскиа церкви, видети бо бяше ея мало оступив кому, яко един камень».[13] Со знанием архитектуры прошлого летописец ставит Успенский собор в один ряд с самой грандиозной и самой прославленной постройкой Северо-Восточной Руси — Успенским собором во Владимире. Архитектурные особенности, которые раньше в лучшем случае только назывались, активно и очень глубоко переживаются автором. При этом эстетический смысл, ранее сконцентрированный в словосочетании «велми чудна», раскрывается посредством целого ряда оригинальных, по-настоящему

[13] ПСРЛ, т. XXV. М.—Л., 1949, с. 324.

архитектурных понятий. Смысловые оттенки каждого из них достойны самостоятельного изучения.

Другой пример необычайно подробного рассказа о возведенном храме дает новгородская летопись. Под 1535 годом в ней помещена пространная запись о постройке церкви Григория Армянского, до наших дней не сохранившейся. Помимо обычных сведений о месте, дате сооружения и названии храма отрывок содержит обширную информацию о предыстории постройки, дается ее описание, из которого можно заключить о типе сооружения, его размерах, венчающих частях и т. д. Подробно сказано о заказчиках, указаны источники финансирования и стоимость работ, поименована строительная артель и назван главный мастер.[14]

В июле 1981 г. на территории монастыря были проведены археологические раскопки, позволившие проверить достоверность сообщаемых об архитектуре храма сведений.[15] Совершенно точно указано его местоположение. Храм сохранился по большей части на уровне фундаментов, и поначалу казалось, что сообщение летописи о восьмигранном основании неверно, потому что фундаментная часть имеет отчетливо выраженную ротондальную форму. Однако в дальнейшем выяснилось, что круглая фундаментная часть несла наземную постройку восьмигранной формы. Большой интерес вызывало сообщение летописи об окольной стене вокруг церкви. Раскопки подтвердили, что вокруг основного объема была возведена галерея, вторившая своей формой центральному столпу, т. е., как и сказано в летописи, «имея углов восмь». Галерею летописец и наименовал «окольной стеной», пользуясь, надо полагать, привычным для каждого новгородца понятием. Раскопки подтвердили достоверность летописного текста не только в целом, но и в деталях. Автор XVI в. писал более пространно, но так же правдиво и точно, как и его предшественники.

Что касается оценочных суждений, то они следуют давнему стереотипу. О церкви сказано, что она «велми чудна, яко таковыя несть делом в Новгородской области . . . велми чудно и лепо видети». И здесь интересно уточнение историко-архитектурного порядка, благодаря которому памятник выступает на фоне сооружений только новгородского зодчества. Эстетическое отношение к описываемому зданию проявляется не только в приведенных выше стандартных выражениях, но и в общей приподнятости тона и стиля повествования, хотя новгородский летописец оказывается в этом отношении более сдержанным и более приверженным традиции, чем его московский собрат по перу. Так, возведенный почти одновременно с хутынским столпом знаменитый храм Вознесения в Коломенском (1532 г.) охарактеризован гораздо более эмоционально, в выражениях, близких тем, которыми летописец оценил Успенский собор.

Необычайно подробные описания двух храмов Москвы и Новгорода свидетельствуют о характерном для конца XV—начала XVI в. обостренном интересе к реальности, в частности к архитектуре. В известной мере аналогией такого рода описаниям может служить живопись XVI в. с ее интересом к нецерковным темам и стремлением по возможности полно и подробно проиллюстрировать текст. Нарастающий интерес к действительности в разной степени проявлялся в различных видах искусства. Пусть замедленно и не всегда последовательно, но в культуре XVI в. постепенно накапливались элементы, которые позже оформились в реалистическую тенденцию. Особое внимание к памятникам архитектуры — одно из проявлений светского начала в развитии древнерусской культуры. В пределах этой общей тенденции новгородцы и москвичи сохраняли своеобразие в подходе к зодчеству, причины которого коренятся в историко-культурных традициях этих городов.

[14] ПСРЛ, т. VI. СПб., 1853, с. 296.

[15] Работы были проведены экспедицией кафедры истории искусства ЛГУ и ЛО Института археологии АН СССР (рук. В. А. Булкин) при участии архитектурной группы Новгородских реставрационных мастерских (рук. Г. М. Штендер).

Л. С. КОВТУН

Символика в азбуковниках

Начитанность в текстах церковной литературы, особенно в патристике, обильной толкованиями Писания, давала древнерусскому книжнику знакомство с символикой. Знания эти не были недвижимым запасом: с ними усваивалась и проявляемая в источниках религиозная идеология, и связанное с нею специфическое образное мышление. Символам средневековья свойственна условность (знаковость) и загадочность скрытых смыслов.

Книжные люди XVI—XVII вв. — периода, когда возникли азбуковники и получили столь широкое распространение, — не только понимали «сокровенные» смыслы слов, но и применяли символику в своей литературной практике. Даваемые в словарях справки о символах были для них важным подспорьем.

Со второй половины XVI в., и особенно с конца его, среди грамотеев Московской Руси возникло своего рода движение по составлению азбуковников, вызванное стремлением сохранить словесность древности, представленную в рукописном наследии прошедших шести веков. Составление тезаурусов — словарных сокровищниц, — в которые вошло бы «елико возможно» толкований слов, оборотов, выражений (а вместе с ними раскрытий понятий и описаний реалий), было осознано в тот период как настоятельная общественная потребность. Составители азбуковников стремились собрать воедино все, что давала им в этом отношении многовековая переводческая культура, вобравшая и опыты из области экзегетики (герменевтики).[1]

Мы не знаем пока числа дошедших до нас памятников, выполненных в типе азбуковников, но, как показывает текстологический анализ, их было несколько, причем тексты этих памятников имеют в своей эволюции и промежуточные стадии (нарастание числа словарных статей) и новые редакции.[2]

Здесь будут рассмотрены материалы пяти словарных памятников, к которым удалось свести при сопоставлении списки азбуковников одного из самых крупных наших древлехранилищ — Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина.[3]

---

[1] В состав азбуковников были вовлечены и все более ранние глоссарии — ономастиконы, приточники, славяно-русские словари и словари-разговорники, — что сказалось на разнородности их материалов. Вошли в них и компилятивные словарные своды, в большом числе рассеянные по сборникам XVI в. См.: Л. С. Ковтун. 1) Русская лексикография эпохи средневековья. М.—Л., 1963, с. 141—145, 198—209, 260—268, 311—314, 375—389; 2) Лексикография в Московской Руси XVI—начала XVII в. Л., 1975, с. 206—258.

[2] В тех случаях, когда различия между списками охватывают весь корпус сопоставляемых словарей и относятся к самой сущности словарного текста, нельзя сомневаться, что перед нами отдельные памятники, каждый из которых имеет свою литературную историю текста.

[3] Списки азбуковников названного Отдела рукописей имеют два дополняющих друг друга описания: А. Карпов. Азбуковники или алфавиты иностранных речей

Выявляя черты, в корне отличающие нашу древнюю литературу от новой, Д. С. Лихачев выдвигает на первый план признаки ее внутренней структуры. Вместе с тем отмечена важность и тех ее внешних черт, которые обычно признавались очевидными приметами старинной книжности.[4]

Одним из признаков общего для восточных и южных славян фонда памятников XI—XVI вв. является их религиозность. Памятники эти писаны на едином для болгар, сербов и русских языке (с некоторыми исторически возрастающими особенностями). Они и образуют старший пласт литературных источников азбуковников. Толкования к текстам Писания, особенно к Псалтыри, занимают среди материалов этих словарей весьма заметное место. Глоссы и всякого рода пояснения слов почерпнуты также из церковной догматики, из житийной литературы, из монастырских уставов, из требников, из стихир и канонов. Но столь же действенна для азбуковников и оговорка, сделанная Д. С. Лихачевым по поводу присутствия в названном фонде древней литературы памятников и светского содержания. Александрия, Физиолог, Козьма Индикоплов, Хронографы и Хроники оказались и среди источников азбуковников.[5]

Не менее существен и второй из внешних признаков древней литературы: ее в основном переводной характер. Эта черта отразилась в азбуковниках с наибольшей рельефностью. В число объясняемых в азбуковниках слов попало множество лексем, оставшихся в текстах без перевода, что нашло, в частности, отражение в заголовках всех пяти упомянутых азбуковников. Первый из них, ранний вариант текста (вторая половина XVI в.): «Толкование неудобь познаваемым речем, иже обретаются во святых книгах рускаго языка, понеже положены суть речи в божественых писаниих овы словенски, неудобь разумеваемы, и ова сербьски, ова же гречески, и ова римски и латынски, и ина евреиски, и египетски, и ина сирски, и ина скифски; их же неудоволишася древнии преводницы на русскии преложити язык, зде же тыя обиявлены по буквам скораго ради обретения» (л. 80).[6] Более поздняя редакция памятника (возникла на рубеже XVI—XVII вв.): «Книга, глаголемая алфавит, содержащия в себе толкование иностранных речеи, иже обретаются во святых книгах не преложены на рускии язык, начало имуще сице» (л. 20).[7] Второй азбуковник (протограф 1596 г.): «Книга, глаголемая алфавит иностранных речеи, их же древнии преводницы или не удоволишася на рускии преложити язык, или тако произволиша им писатися».[8] Третий азбуковник, ранняя редакция (конец XVI в.): «Книга, глаголемая алфавит, содержащия в себе толкование неудобь разумеваемых речеи, иже обретаются во святых книгах словенскаго языка иностранными глаголании положены» (л. 7).[9] Его вторая редакция (не позднее 1605 г.): «Толкование речем, иже обретаются во святых книгах иноязычными глаголании положены, их же

по спискам Соловецкой библиотеки. Казань, 1878; А. В. Пруссак. Описание азбуковников, хранящихся в рукописном отделении имп. Публ. библиотеки. Пг., 1915.

[4] Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд. М., 1979, с. 6—14.

[5] Частичный перечень источников, указанных на полях лишь одного из списков, представляющих раннюю разновидность азбуковников, см. в кн.: Л. С. Ковтун. Лексикография в Московской Руси. . ., с. 249 и след.

[6] Далее заголовок словаря перерастает в предисловие. Текст азбуковника опубликован по списку ГБЛ МДА, 173 (35) в кн.: Л. С. Ковтун. Лексикография в Московской Руси. . ., с. 268—312.

[7] ГПБ, Q.XVI.20, конца XVI—начала XVII в. — Есть и значительное число других списков.

[8] ГПБ, собр. Погодина, № 1642. — Датировку см. в статье: Л. С. Ковтун. Термины стихосложения в русском азбуковнике. — ТОДРЛ, т. XXVII. Л., 1972, с. 272—274.

[9] ГПБ, О.XVI.1, 1636—1637 гг.

зде скораго ради обретения по алфавиту написахом» (л. 22).[10] Еще одна редакция того же памятника дает в заглавии перечисление языков, наподобие представленного в ранней разновидности первого азбуковника (на этот раз названы: словенский, сербский и польский, греческий, латинский, еврейский и сирийский), в конце приведен вариант того обобщения, какое видим в двух старших редакциях памятника: «иже обретаются во святых книгах иностранными глаголании положены» (л. 5 об.).[11] Четвертый азбуковник (относится к середине XVII в.): «Книга, глаголемая азбуковник иностранных речеи» (л. 4).[12] Пятый азбуковник (вторая половина XVII в.): «Алфавит, сказующи толкование иностранных речеи, обретаемых во святых книгах русскаго языка» (л. 49).[13]

Нельзя упускать из виду и характерную черту переводческой практики, отмеченную Д. С. Лихачевым: переводилось лишь то, что соответствовало «внутренней, в основе своей средневековой структуре древнерусской литературы». При этом типично было и обращение с переводами: памятники свободно переделывались, их изменяли при переписке, редактировании и новых переводах подобно тому, как поступали с произведениями собственно русскими.[14]

Расхождения между азбуковниками объясняются и этим отношением к переводам. Каждый из собирателей глосс пользовался своим набором рукописных книг (из собственного запаса, из монастырской библиотеки, из всех доступных этому лицу мест хранения рукописей). Списки одних и тех же памятников имеют разночтения. Варьируются не только их тексты, но и степень глоссировки, и сами толкования. В азбуковниках отразилась эта подвижность, текучесть текстов.

Значительная часть глосс и в переводных сочинениях принадлежит славянским книжникам (в первую очередь справщикам переводов). К тому же и собственные произведения некоторых из славянских авторов насыщены разного типа толкованиями. Среди писателей, на которых постоянно ссылаются азбуковники, — Иоанн экзарх болгарский и особенно Максим Грек.

Специфически древнерусские черты находят в азбуковниках как бы двукратное проявление — и со стороны привлекаемых этими словарями источников, и со стороны внутренней структуры самих словарей (и по тому, что это памятники в принципе анонимные: составитель объявляет себя собирателем, ссылаясь на авторитетность источников и истолкователей; и по тому, что ввиду отсутствия четкого представления об авторской принадлежности тексты отдельных азбуковников переплетаются между собою).[15]

Для понимания сущности азбуковников крайне важно и сказанное Д. С. Лихачевым о неравномерном характере литературного процесса Древней Руси. Неоспоримость качественных изменений, происходящих с XI по XVII в., сочетается с тем, что «и в XVII в. продолжает вестись летопись старого типа, и в XVII в. составляются по старому типу новые жития, читаются произведения, созданные во все предшествующие века без какой бы то ни было поправки на время».[16] Последнее и определило формирование типа азбуковников как словарей-тезаурусов. «Древнерусская литература существует для читателя как единое целое, не разделен-

[10] ГПБ, собр. Погодина, № 1143. — О датировке списка и о его соотношении со списком ГПБ, О.XVI.1 см. в кн.: Л. С. Ковтун. Лексикография в Московской Руси. . ., с. 66, 225—232. — Есть и иные списки этих редакций.

[11] ГПБ, собр. Погодина, № 1655, 1666—1671 гг. — Есть свидетельства, что скопирован более ранний текст.

[12] ГПБ, Q.XVI.7, 1648—1649 гг. — Возможно, оригинал.

[13] ГПБ, Соловецкое собр., № 18/18, 1663—1665 гг. — Возможно, оригинал.

[14] Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы, с. 15.

[15] Ср. структурные черты, выделенные для памятников древнерусской литературы Д. С. Лихачевым (Поэтика древнерусской литературы, с. 16—19).

[16] Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы, с. 16.

ное по историческим периодам, как некий склад произведений, библиотека, в которой имеется только систематический каталог, отчасти каталог авторов, но нет каталога хронологического».[17] Азбуковники, составлявшиеся к текстам древнерусской литературы, стали, таким образом, ее своеобразным зеркалом.

Условность символа и тенденция к энциклопедизму

Многовековая переводческая культура и герменевтика, которые и образуют основу сосредоточенных в азбуковниках материалов, проявляют между собою тесную связь. Показательна в этом смысле судьба славянских интерпретаций одного из древнейших литературных памятников — «Слова о 12 камыку» Епифания Кипрского.[18] Почерпнутые из него описания камней неизменно находим в числе толкований, собранных старинной лексикографией.

Самый ранний перевод статьи о камнях на ризе иудейского первосвященника (Исход, 28, 17—20), символически знаменующих 12 древнееврейских родов (колен), сделан в Болгарии, причем представлен уже в Изборнике 1073 г. Перевод этот в сравнении с греческим текстом местами дословен, но частично переработан. В целом он намного короче оригинала. Возможно, что в этом сказался хрестоматийный тип книги: из сочинения избраны места наиболее существенные в аспекте всех предлагаемых для чтения материалов.

Сочинение Епифания в оригинале дано в виде письма к Диодору и начинается со слов: «Ты просил меня, почтеннейший, сделать для тебя краткое сообщение о камнях на наперснике».[19] В этой вводной части перечислены камни в соответствии с библейским текстом (Исход, 28, 17—20), вслед за чем в отдельных очерках дано описание каждого из них. Епифаний при этом называет и другие виды камней, относящиеся к тому же роду, высказывает мнение о происхождении их названий, дает детальную и тонкую характеристику внешнего вида минералов, упоминает о легендах, связанных с драгоценными камнями, рассказывая некоторые из них, называет лечебные свойства, какие им приписываются, перечисляет места, где их находят. Близким по теме, но в корне отличным по разработке является другое сочинение того же автора — «О камне алмазе, который носил первосвященник, трижды входя во святая святых».[20] В статье рассказано об упомянутом в названии ритуале (Исход, 28, 36 и далее) и об алмазе, якобы обладающем чудодейственной силой, после чего названия 12 размещенных на наперснике камней соотнесены с 12 коленами Израиля. Естественно-историческая и символическая темы у Епифания, таким образом, как бы поделены между его двумя сочинениями.

В Изборнике 1073 г. — также две статьи (51 и 53). В первой из них дано лишь описание наперсника (л. 120 об.). Рассказано и о том, как с помощью камней первосвященник беседует с богом: если заданный вопрос тому угоден — «въсияше адамас и светом блискаашеся», если грозит война — «будяше кръвав», если «съмрьть наити хотяше — чрьн» (там же). Другая статья — перевод сочинения Епифания «о 12 камыку» начинается прямо с описания камней (первый из них — сардион).[21] Из мно-

---

[17] Там же, с. 20.

[18] Епифаний — епископ кипрский (310 или 332—403). Греческий текст его сочинений см.: PG, t. XLI—XLIII. Русский перевод — в издании МДА: Творения Епифания, епископа Кипрского (прибавления к творениям св. отцов, ч. VI). М., 1863—1880. — Среди сочинений Епифания, кроме названной статьи, с энциклопедизмом связана «Книга о весах и мерах» (библейских), а также комментарии к Физиологу (наблюдения над свойствами упоминаемых в Писании животных). Церковного писателя, таким образом, привлекала «реальная» тема.

[19] Творения Епифания, епископа Кипрского, с. 267.

[20] Там же, с. 280—282.

[21] Сардион (σάρδιον) — камень сердолик.

гих направлений этой статьи славянского переводчика привлекли три темы: облик драгоценного камня, указание места, где его можно найти, и данные о его целительных, по взглядам средневековых медиков, качествах. О диковинных свойствах камней Епифаний пишет, ссылаясь на баснословцев. Изредка и они приводятся в переводе, но лишь в тех случаях, когда восприняты как реальные.

В оригинале статьи о камнях их вид описан во всех деталях. Среди отличительных признаков, как это и понятно, выделены цвет и блеск.

1. Камень сардий. «Он вида как бы огненного и цвета крови, уподобляяся посоленной рыбе сардию». «Этот камень прозрачно блестящий».[22]
2. Камень топаз «более красен, нежели анфракс»; «каменотесы, увидев, что он блестящ, объявили его за алебастр».
3. Камень смарагд. «Он называется также и прасином (Οὗτος καλεῖται πράσινος)».[23] Он зеленоват по виду. Нероиан [24] мал по виду, очень зелен и блестящ.
4. Камень анфракс.[25] «Он по виду цвета багряного» (Οὗτος εἶδος ξυφοινικον εἴχει): «Другие же говорят, что камень этот можно находить так: днем его нельзя видеть, а ночью он искрится наподобие светильника и горящего угля (. . . λαμπάδος ἢ ἄνθρακος σπινθρίζοντος) и издали виден». «. . . На чем бы его кто ни носил, не может скрыть его, потому что, какими одеждами он ни был закрыт, блеск его непременно просвечивает из-под одежды. От того он и называется анфракс» (уголь). «Немного сходен с ним камень керавний, который некоторые называют темно-красным, наподобие цвета вина».
5. Камень сапфир «пурпурового цвета по виду, подобно улитке, дающей пурпуровую краску» (πορφύριζων ὡς βλάττης τῆς μελαίνης τὸ εἶδος).[26]

В том же духе описаны и другие камни.

Сопоставления Епифания изысканны и специфичны. Языковые средства, к которым он прибегает, многообразны и отработаны, обнаруживая в нем мастера высокой и своеобразной культуры. О камне иасписе (яшма) он, например, говорит, что, подобно смарагду, он зеленоват, но более тускл и темен, внутри же своей массы имеет зеленоватость, которая напоминает ржавчину меди с жилками в четыре ряда (. . . ἐοικυῖα ᾧ χαλκοῦ ἔχοντι φλέβας τετραστίχος). Другой вид того же камня — цвета более синего, чем море, гуще его по оттенкам и окраске. Среди разновидностей этого камня есть такие, которые он сравнивает с кровью пурпуровой улитки, о другом виде иасписа замечает, что он более нежен и бел и не очень блестящий, хотя и не лишен блеска, подобен льду на воде (ἄλλη δὲ κρυστάλλου ὕδατι ὁμοία). Камни не одноцветны. Кроме описания яшмы ср. и рассказ об облике агата. Сам он темноватый, но темное опоясано белым, которое подобно мрамору или слоновой кости (μαρμάρου τρόπον ἢ ἐλεφαντίον). Камни играют. Аметист в окружности обладает ярко пламенным цветом, но в середине белее и испускает темно-синий цвет. Хризолит имеет золотой отлив (χρυσίζων μὲν ἔστιν). Епифаний Кипрский говорит о красоте камней, удивляется ей.

---

[22] Текст перевода здесь и далее дается по изданию: Творения Епифания, епископа Кипрского, с. 267—272; текст оригинала — по изданию Миня.

[23] πράσινος — зеленый.

[24] Разновидность того же камня.

[25] Анфракс (ἄνθραξ) — рубин.

[26] Ср. описание тех же камней в современных словарях: сердолик — 'полудрагоценный камень красного или красно-желтого цвета. . .'; топаз — 'минерал из класса силикатов, отдельные кристаллы которого благодаря своему цвету и блеску употребляются как драгоценные камни'; изумруд — 'первоклассный драгоценный камень ярко-зеленого цвета'; рубин — 'драгоценный камень красного или розового цвета'; сапфир — 'драгоценный камень синего или голубого цвета, разновидность корунда' (Словарь современного русского литературного языка в 17-ти тт. М.—Л., 1948—1965, т. 13, стб. 679; т. 15, стб. 630; т. 5, стб. 259; т. 12, стб. 1505; т. 13, стб. 181).

В славянском переводе подход к теме более практичен. При указании на цвет и прозрачность камней опущены детали зарисовок, нередко основанных на чуждых ему и его среде уподоблениях, таких, например, как посоленная рыба сардий или улитка, дающая пурпуровую краску. Того же рода сравнение агата с цветом львиной шкуры (χρῶμα ἔχων λέοντον) или берилла со зрачком змеиных глаз (τῶν ὀφθαλμῶν δράκοντός). В переводе находим древние наименования камней и архаические обозначения красок: сърдион, вавилоньскыи нарицаемыи, учрьмьнь есть, акы кръвь; пазнон ръдр же есть паче анъфракса камыка; анфракъс зело чрьвен есть образъм; сапѣфир юбаг есть; иаспис узелень есть и т. д.[27]

Места оригинала, где говорится о блеске камней, переводятся, когда с этим свойством связаны способы их отыскания. Ср. об анфраксе: глаголють же не дьнью, нъ ноштью ся обретаеть, издалечя бо, акы дуплятиця или акы угль искрами мьчьште (л. 121 об.). По этому сиянию якобы и находят камень.

Привлекают внимание также необычные приметы. Ср. о пазноне: острим же по врачьбнеи осле, не чрьвен же испуштаеть по образу сок, нъ акы млеко (л. 120 об.); об анфраксе: носим же кацеми любо ризами да объеться, блеск его вьне риз сияеть (л. 153); об уакинфах (яхонтах): намештем бо на угли огньныя, сами не вреждяються, нъ угли угашають (л. 153 об.) и т. д. Вместе с тем нельзя упускать из виду, что уже и в византийских сборниках сочинение Епифания подверглось сокращению и переработке. Греческий оригинал Изборника 1073 г. был именно таков.[28]

При сопоставлении текстов пяти азбуковников видно, как шло усвоение «Слова о 12 камыку» в русской книжности. Древнеславянский перевод из Изборника 1073 г. не только оказался в этой долгой традиции исходным, но и бережно в ней сохранялся. Вместе с тем на тексте этого сочинения — и, как понятно, не только на нем — можно наблюдать взаимодействие двух противоречивых тенденций: мистической и реальной. В сведениях, приводимых о каждом из минералов, и в символической интерпретации их названий представлен типичный вид таких отношений: каждый из миров — «внешний» (реальный) и «мысленный» (духовный, потусторонний) — наличествует сам по себе. Соотносимы они лишь через выдвинутую знаковую абстракцию. В данном случае ею является общее значение всех 12 наименований — «драгоценный камень».[29] Добавим, что несмотря на свою отвлеченность оно вполне реально и поэтому может служить для того, чтобы отграничить этот ряд символов от других.

Характерно и вполне объяснимо, что во всех упомянутых азбуковниках, кроме четвертого,[30] нашел отражение заданный греческим автором энциклопедический поворот темы, который передан при всей его краткости и древним переводом.

Вот примеры описания драгоценных камней, взятые из текстов то одного, то другого из азбуковников, но они с некоторыми разночтениями в языке и орфографии будут повторяться и во всех других.

Самая пространная статья — о камне яхонте. Относится к числу редких для азбуковников сюжетных статей:

> «Иакинф есть камень учермень, иже и лугирион наричется, обретается во внутренеи Варварии сириистеи, иже Скифию наричют

[27] Изборник 1073 г. М., 1884, л. 121 об., 153, 153 об. (при переплете книги листы перепутаны и статья «О 12 камыку» оказалась разрозненной).

[28] Переработке в этом сборнике подвергнуты и другие сочинения, например «Трактат о тропах» Георгия Хировоска. Два греческих сборника, близких по составу к Изборнику 1073 г., были указаны Н. К. Никольским — X в. в Ватикане и XI в. в Парижской национальной библиотеке. Третий — X в. — хранится на Афоне в Дионисиевом монастыре.

[29] Добавим, что не только этих слов, но и других, называющих определенный тип минералов.

[30] О специфике этого памятника будет сказано ниже.

страну ту всю северьскую, иже суть готфы и давники. Ту убо внутрь пустыня Великия Скифия есть дебрь (на поле глосса — «пропасть») зело глубока и человеком невходна, стенами бо каменными отовсюду огражена есть, да тем з горы приникшу кому любо, аки со стены, неможно дозрети дна дебри тоя, от глубины бо мрак есть, аки пропасть некая. Посылаются тамо осужденцы нудма от ближних цареи, да или сами изгибнут, или, иакинф камень обретше, прости будут. Пришедше же юзницы, тамо закалают овча и одравше кожю с них, и вмещут я в пропасть дебри тоя, и прилипает камень иакинф на мясех тех. Орли же бо, в камени том живущеи, на воню мясную сходят в пропасть и возносят мяса с прелепшим камением. И егда изъядят орли мяса, камение остают верху горы. Осуженицы же, смотривше где орли возносят мяса, и обретают камение иакинф. Имать же камение то деиство: намещемо на углие горяща, само не врежается, югли же погашает. Но и взем кто камык сеи и обвит плащаницею дръжит над югльми, то сам от огня сожьжет си руку, плащаница же без вреда пребывает отнюд. Глаголют же яко и ражающим женам на потребу есть» (л. 125 об., 126).[31]

О сапфире:

«Сапфир камень видом багрян, обретается во Индии и во Ефиопии. Острим же по осле со млеком и помазуем поощреным местом, целит отоки и напыщения. И на горе даныи Моисею закон на камени сапфире глаголется быв» (л. 132 об.).[32]

Об изумруде:

«Камень измарагд зелен есть и светел, еже и лице человече видети в нем, аки в зерцале. Его ж копают в горах индеиских» (л. 68 об.).[33]

О хризолите:

«Хрисолиф камень, аки злато есть. Обретается в кладезном камении на краех Ахимениды реки вавилонския. Вавилоняне же и кладязь тои Ахименидою наричют. Острим же сырищем болящим чрево целит» (л. 470).[34]

Архаика языка древнего перевода в этих статьях утрачена. Но и через язык, свойственный русской книжности XVI в., присутствие этой основы текста очевидно.

Ср. в Изб.: сърдион, вавилоньскии нарицаемыи, учрьмьн есть, акы кръвь; в Азб. 1: сардион камень вавилонскии красен, аки кров ь; в Азб. 2: сардион камень честен, обретаемыи во Вавилоне;[35] в Азб. 3: сардиос или сердолик, камень вавилонскии, красен, аки кровь; в Азб. 5: сардион камень, обретается в Вавилоне.

Несколько варьируются строки и других статей, но очень часты и совпадения. Ср. фрагмент из описания топаза. В Изб.: острим же по врачьбнеи осле не чрьвен же испуштаеть по образу сок, но акы млеко; в Азб. 1: острим же по врачебнеи осле не червлен по образу своему испущает сок, но аки млеко; в Азб. 2 и Азб. 5 так же, как в Азб. 1, но с вар.: «по врачевскои», в Азб. 3 — «по врачевьнеи».

В списках этих азбуковников попадаются архаические слова, свойственные книгам XI—XIV вв. (особенно болгарским), — следы все той же

---

[31] Текст дан по ркп. ГПБ, Q.XVI.20 (первый азбуковник).

[32] Текст дан по ркп. ГПБ, собр. Погодина, № 1642 (второй азбуковник).

[33] Текст дан по ркп. ГПБ, О. XVI. 1 (третий азбуковник).

[34] Текст дан по ркп. ГПБ, Соловецкое собр., № 18/18 (пятый азбуковник).

[35] Слов «красен аки кровь» в этом азбуковнике нет. Что касается словосочетания «обретаемыи в Вавилоне», то оно в несколько ином виде есть и в Азб. 1: «обретается в Вавилоне». В Азб. 2 текст сжат, чтобы устранить повтор («вавилонский» — «в Вавилоне»).

древней основы: учермень — «красный, красноватый», изекрыи — «голубой, бирюзовый», нудьма — «насильно, по принуждению», дуплятица — «светильник», сырище — «желудок» и др.[36]

Архаичны и некоторые формы слов.

В древнем переводе приведены разные названия одних и тех же минералов (Епифаний собрал их великое множество). Эту черту «Слова о 12 камыку» полнее, чем другие, отразил первый азбуковник. Кроме основных названий в нем даны: пазнон (как вар. к сл. топазион), халкидон (к сл. анфракс), лургион (к сл. иакинф), сардоникс (к сл. ахатис), фрусник (к сл. хрисолиф), иурил (к сл. вириллион), хрисопрасос (к сл. онухион). Учтены и формальные различия: халкидон — халцедон, амефулис — амефусин. Во втором азбуковнике в основном даны именно эти последние (измарагд — змарагд — смарагд; халкедон — халцедон). Видимо, проявлено стремление к единству номинации. Из лексических вариантов в этом словаре лишь два: халкидон (к сл. анфракс) и хрисопрасос (к сл. онухион). В третьем азбуковнике встретились иные названия и иные варианты. По-другому разработана статья о первом камне. Здесь «сардиос или сердолик» (вм. сардион с вар. сердолик). Аметист именуется фисть и лишь в качестве варианта к нему дано амефусин. Кроме того, на поле к слову хрусолиф приведена глосса — хрусник.[37] В пятом азбуковнике широко соотнесены уже не названия камней, а сами камни. Сделано это не с целью представить разнообразие названий того же самого минерала, а по принципу выделения тематической группы — «драгоценные камни». При описании некоторых из камней в ряде случаев учтены и варианты их названий, приводимые в других азбуковниках. Так, в конце статьи о городе Халкидон сказано: «Есть же халкидон и камень, нарицаемый анфракс». Ср. и далее: «Халцедон тои же камень халкидон» (л. 467). Во всех сопоставляемых памятниках сведения и реального и языкового характера. Но именно пятый азбуковник широко дополнил энциклопедические данные «Слова о 12 камыку». Тем не менее и в этом азбуковнике второй половины XVII в. древний субстрат выделяется довольно свободно. Описания некоторых камней очень близки к переводу, представленному в Изборнике 1073 г. Изменились лишь средства языкового выражения. Таковы статьи: об анфраксе (л. 50), об иасписе (л. 231), об иакинфе (л. 231), о сардионе (л. 326), о сапфире (л. 326), о топазии (л. 434), о хризолифе (л. 470). Вот одна из них: «Сапфир есть камень светлолазорев. Обретается во Индии и во Ефиопии. Острим же со млеком по осле и помазуем пообщренным местом целит отоки и напыщения. И на горе даныи закон Моисею на камени сапфире глаголется быв».[38] Намного более подробно, чем в ранних азбуковниках, приведена документация употребления слова в Писании,[39] после чего добавлена фраза: «и подножие божие бе на горе на камени сапфире».

В описание камня иаспис внесены мелкие уточнения, но для общего характера обработки и они показательны («на аманиистеи рецы» — «на аманиистем Кипре» к чему добавлено: «и в чешском королевстве», вслед за этим назван источник: Космография, гл. И (8). Но есть статьи (таковы

---

[36] Срезневский. Материалы, т. I, стб. 745 и 1085; т. II, стб. 473 и 875; т. III, стб. 1343.

[37] Оба слова, таким образом, получили иное написание, чем в первом азбуковнике. Во второй, более отработанной редакции этого словаря варианты — не в тексте статьи и не на полях, а выписаны киноварью над основным словом. В третьей все варианты опущены.

[38] Цвет камня здесь «светлолазорев», в Азб. 1—Азб. 3 — «багрян». В Изб. 1073: юбаг [ърыи] — «светло-багряный, светло-синий». Колебания в цвете сапфира, таким образом, вполне объяснимы.

[39] Указания на источники приведены дважды: после слова «светлолазорев» (Исход и книги пророков Иова и Исаии) и в конце статьи (Первая книга Царств и Первая книга Паралипоменон); всякий раз отмечены и главы.

описания камней агат и изумруд), где ход дальнейшей энциклопедизации текста сказался со всей очевидностью).[40]

Агатес камень есть. Козмограф. гл. М (40) агатокъ и ахатис,[41] он же чернь и светель, а аще будет зажжен и он на воде горит, а гасят его маслом всяким, помогает от падучеи болезни и духа нечистыа отгоняет и сопротивляется им и волхвом[42] и ужи отгоняет; того ради и орлы в гнезда свои его кладут, чтоб ужы от гнезд их бегали,[43] а находят его в аглинском королевстве и в скифех, во Внутренеи Варварии сирстеи. Скифию же древнии нарицают страну ту северную, иже суть готфы и давники.[44] К последнему слову на поле глосса: аглинская земля (л. 54).

Змарагд есть камень честен, иже именуется яхонт и изумрут, видом зелен и светел, обретается в горах инъдиискиx, копающе его секут, сила же его есть лице в нем видети, аки в зерцале,[45] а добывают его в тех местех, иде же руду медную копают, а иные пишут, что он ростет в дебри в тех местех, ис которых мест истекают из гор источники златые руды. И того каменя орлы вельми стерегут, а находят де его в орловых гнездах и емлют с великим боязньством и вскоре отбегают. А иные змарагды исполнены суть прыщев, подобны халкидону каменю. А привозят их из аглинские земли. А которые привозят из шкотские земли те лутчи, а находят их в шкотских странах у златых кладезеи и сладких вод. Измарагд смертоносную ярость исцеляет и окормлена человека смерти избавляет и прокаженым людям ис печени и желудковым болезнем помогает и зрак человеческои укрепляет, аще кто на него зрит часто, и от прилучающих недугов во здравии сохраняет и носящему его весельство наводит[46] (л. 208).

Кроме статей, соединяющих сведения из древнего перевода с новыми, еще более обширными, в пятом азбуковнике есть и добавочные статьи. Так, к описанию камня топазии (топазион) добавлена статья, где слово приведено еще и в виде «тумпаз». В ней сказано, что этот камень «назван от места, в котором он сперва найден, а то место зовут топазис, а которои цветом темен, тот не столь добр; тот камень похоти телесные усмиряет и гнев, и ко многим человеческим немощем целителен» (л. 437).

Новое в описании камней воспринято из хронографической литературы, с ее вниманием к практическим нуждам (географии, экономике, торговле и т. д.). Наряду с лекарственными свойствами камней, выведенными средневековыми медиками из их символических значений (свойства эти воспринимались как реальные),[47] появляется представление о камне как о талисмане — нечто сродное проникшему с запада интересу к гороскопам. По этим представлениям, камни способны устранять и душевные недуги, изменять человеческую натуру, оберегать от несчастий. Ср. сказанное об агате: «и духа нечистыа отгоняет, и сопротивляется им и волхвом»; об изумруде: «смертоносную ярость исцеляет. . . и носящему его

---

[40] По частным особенностям текста первый азбуковник ближе к третьему, а второй к пятому, поэтому дано сопоставление двух последних (один 1596 г., другой второй половины XVII в.).

[41] Азб. 2 — ахатис.

[42] Азб. 2 — камень честен, цветом аки усинен.

[43] Азб. 2 — нет.

[44] Азб. 2— иже обретается в скифех, во Внутренеи Варварии сирьстеи. Скифию же древнии нарицают страну ту северную, иже суть готфи и давники. В Азб. 2 есть конец статьи, которого нет в Азб. 5: острим же по осле помазуем на лице усекание востлапляет скорпиино и ехиднино (л. 6).

[45] Азб. 2 —змарагд есть камень честен, еже именуется изумрут и яхонт, видом зелен и светел, обретается в горах индиских, копающи его секут, сила же его есть лице в нем видети (л. 60). Почти полное совпадение текстов Азб. 2 и Азб. 5, причем только в них неожиданное соединение названий двух разных камней: изумруда и яхонта. Сравнение «аки в зерцале» присутствует в Азб. 1 и Азб. 3.

[46] Азб. 2 нет.

[47] Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы, с. 163. — Автор ссылается на соответствующие разделы в лечебниках русского происхождения (ГБЛ, собр. Румянцева, № 631, 635 и др.).

весельство наводит»; о топазе: «тот камень похоти телесные усмиряет и гнев». Подобные свойства отмечены и у других камней, например у сардоникса (ардониса): «тот камень сохраняет человека в чистоте, отгонит соблазньство и целомудрена творит» (л. 72 об.).

Энциклопедизм «Слова о 12 камыку», как и других памятников, обладавших подобным свойством, был активно воспринят азбуковниками, стал одним из их наиболее выразительных признаков, получил в них действенное развитие. По отношению к символичности текста он был во многом автономен, и не только у Епифания, но и у других раннехристианских авторов. Ср., например, «Слово о тридесятих серебреницех» — сочинение Кирилла, епископа Иерусалимского (315—386). Перевод его имел столь же широкое хождение на Руси, как и слово о камнях. И в нем связи «реальности» толкования и символики сюжета весьма отдаленны. Плата Иуде за предательство — символ, получивший впоследствии и языковую фразеологизацию.[48] Ясно, что от его абстрактного художественного значения нет прямого хода к таким реальным вещам, как соотносительная ценность денежных единиц.[49] Евангельский текст для Кирилла, как и библейский для Епифания, своего рода повод к сообщению реальных данных. «Ассарии имяше тогда динарь, 100 же динарии сребреник, — читаем в переводе этого «Слова», — и продан бысть господь на 30 сребреницех, яже бывають 3 тысящи динареи, яже суть злата сто перпер».[50] Упомянуты нумия и лепта, соотнесена стоимость таланта, ассария, онгии, статира, драхмы, кондрата (он же сиклон): «Талант имать литр 125, ассарии есть лепта, 60 онгиа имать статира два, статир имать драхмы две, кондрат наричется сиклон, еже есть четверть онгии».[51] Азбуковники уловили энциклопедическую ориентировку и этого «Слова». Соединив его материалы с показаниями и других источников (ср.: «Максим Грек в своеи книзе, 48 слове, динарем наричет пенязь»),[52] они привели, помимо этого, и соотнесение нерусских денег с русскими: «Талант имать сребра 562 рублев, а злата талант 6701 рублев», «литра — вес тако именуем, а золотников в литре 85, а золотник по два алтына с полушкою».[53] В ряде статей о денежных знаках указаны и литературные источники, в которых встретились названия денег и их истолкования. По преимуществу это церковные книги, имеющие и мистический, «духовный» подтекст.[54]

Описание символических значений предметов и понятий не могло не найти себе места в тех словарных тезаурусах, которые именуются азбуковниками. Сочинение Епифания Кипрского о 12 камнях на эфуде иудейского первосвященника попало в азбуковники не только через посредство Космографий и Хронографов, но еще ранее через Толковую палею, а также и разного типа изборники и сборники, куда также постоянно включали ее древний перевод — «Слово о 12 камыку». Эти посредники придавали тексту символическую интерпретацию. Определить, в каком виде символика камней нашла отражение в тех же пяти азбуковниках, о которых шла речь, позволяет характер размещения материалов, оказавшийся в этих словарных памятниках неодинаковым. Азбуковники первый и третий ближе друг к другу и явно архаичнее остальных. Един-

---

[48] Ср. из материалов нового времени: — Не Иуду верного своего жалеют, а — серебреники (М. Горький. Мать). — За какие серебреники, по какой плате вы предаете нас европейцев? (В. Маяковский. Летающий пролетарий). Словарь современного русского литературного языка, т. XIII, стб. 689.

[49] Само стремление к уточнению подобной платы скорее излишне, даже и противоестественно.

[50] Сборник ГПБ, Софийское собр., № 1464, л. 259 об., 260.

[51] Там же.

[52] Статья из третьего азбуковника (по списку ГПБ, собр. Погодина, № 1143, л. 29).

[53] Там же, л. 39, 47 об., 50 об.

[54] Евангелие от Луки (драхма), Евангелие от Матфея (дидрахма, статир) и т. д. и т. д. Подробнее см. в кн.: Л. С. Ковтун. Лексикография в Московской Руси. . ., с. 217.

ство подхода (при различии конкретного наполнения) проявлено в азбуковниках втором и пятом. В четвертом азбуковнике материалы рассматриваемой темы приведены бессистемно. «Слово о 12 камыку» в своем целостном виде присутствует только в первом и третьем азбуковниках. Статья помещена в разделе слов, начинающихся с буквы К (в соответствии с лексемой камень, мн. камы). В одном из них озаглавлена: «Святаго Епифания, архиепископа Кипрьскаго о двунадесяти каменех, еже бех на ефуде по числу дву на десять колен израилев» (л. 124).[55] Вдобавок к этому на полях в качестве источников обозначены: «Палея» и «Апокалипсис». В третьем азбуковнике дано более краткое название: «Епифания Кипрьскаго [о] ВІ (12) каменех, еще бяху на ефуде» (л. 68). Наименования каждого из камней [56] приведены и на своем алфавитном месте, но там статьи или имеют характер словарных отсылок, включающих, однако, обобщенное определение — «камень драгыи», «камень честен», или сводятся только к этим толкованиям, представляющим значение слова в виде необходимой для символа абстракции.[57] Более подробны толкования в тексте первого азбуковника: Белир. камень вириллос, вельми драг, един из двунадесяти камении, бывших на ефуде (л. 40); змарагд. камень зело честен, о нем же пространне писано во двунадесятых каменех в букве нарицаемеи како (л. 89 об.); топазион. камень зело честен (л. 221 об.). Также и в виде сводных отсылок: амефус, анфракс, аспис, ахатис, а се суть имена камением драгим, о них же толкуется в букве нарицаемеи како (л. 34).[58] Лишь в единичных случаях в определение введены отдельные конкретные признаки: Фрусник. камень честен, иже хрисолиф именуется и фарсис, а образ его аки злато блещается (л. 233 об.). Однако и в них присутствуют лишь те различительные признаки, которые относятся к числу понятийных. Все энциклопедические сведения (о способах добычи, характере применения) даны лишь в статье Епифания.

В третьем азбуковнике в основном приняты те же принципы разработки. В первой редакции этого памятника определения, данные при отдельных камнях, еще несколько разнородны (ощущается ранний, первоначальный этап работы). Однако в подобном тексте чаще можно найти обоснование решений в распределении или квалификации материалов. Показательна в этом смысле отсылочная статья: аспис, анфракс, ахатис, амефьсие. сия камени зело драги, а еже каковы они образом и что их действо, о сем сказано в букве, нарицаемеи како (л. 12 об.). И здесь более всего статей, имеющих типовые определения: измарагд. камень зело честен (л. 95); сапфир. камень драгии; сардион. камень же драгии; сердолик или сардион. камень же честен (л. 95); топазии. камень драгии (л. 103). Описание иакинфа более пространно, так как введены сведения о применении слова и в качестве имени собственного, но и здесь упомянуто, что энциклопедические данные следует искать в другом месте: иакинф, иже инде нарицается лугирион, зело же честен и драг сии камень; древних же родов человецы даяху детем своим имя сие, еже есть Иакинф, занеже камень он честен есть и яко един от ВІ (12) камении, водруженых на ефуде

[55] Такое выделение принято в азбуковниках лишь для статей, текст которых дается без сокращения или с небольшими изъятиями. В той же букве К азбуковника, весьма обширной по числу описанных слов, подобным образом выделена еще одна статья: «Максима мниха Грека глава НА» (51) — «Толкование предписуемому каноном краегранесию» (л. 110).

[56] В первом азбуковнике, включая и все варианты названий камней, которых в этом памятнике особенно много.

[57] Абстрагирующее и символизирующее мировоззрение средневековья сказалось на толкованиях слов, собранных и в самых ранних из древнерусских глоссариев (бисер — камень чьстьн; подирь — риза; кондрат — медь и т. д.). См.: Л. С. Ковтун. Русская лексикография эпохи средневековья, с. 135—140.

[58] Во второй сводной отсылке: сапфир, сардоникс или сердолик, сардион, статир (лишь этот последний камень не из числа 12 камыку) сим всем каменном сказание писано в письме нарицаемом како (л. 201). Указание на ценность камней опущено.

архиереистем; а еже где тои обретается и что деиство его о сем пишет в букве наричемеи капа (л. 54 об.). При второй редакции тексту придано большее единство: определения камней даются лишь по названной формуле. Статья об иакинфе ограничена соотнесением греческого слова с более ранней формой — яхонт (л. 34).[59] Что касается сведений по истории ономастики, то они почерпнуты из приводимого в азбуковнике предисловия «к именом человеческим». Составитель второй редакции нашел это повторение неуместным. Четвертый азбуковник[60] не включил в свой состав «Слова о 12 камыку». Некоторые камни, упоминаемые в этом сочинении, в нем все же описаны. Толкования скорее всего выписаны из других словарей: Вирилос. камень есть драгии тако нарицаем (л. 15 об.); измарагд есть камень честен тако именуем, есть же и книга тако именуема, сиречь ум (л. 42); иоакинф. сие имя дано от камени иоакинфа (л. 44); хрисолиф есть камень драгии тако именуем, понеже, лицем, аки злато (л. 89). Все другие камни, упоминаемые в «Слове», в этом азбуковнике отсутствуют.[61] С энциклопедическими данными эти определения не соотнесены, поэтому своей отвлеченностью близки к приводимым в древних глоссариях.

Во втором и пятом азбуковниках принята обратная система описания в сравнении с первым и третьим. «Сло́ва» Епифания в виде отдельного сочинения в них нет, но сведения из него извлечены и приведены в статьях, посвященных каждому камню, на своем алфавитном месте.[62] Тема символики камней в них представлена наиболее широко, но прежде, чем рассмотреть этот аспект разработки, вернемся к тем двум азбуковникам, где сочинение Епифания присутствует в целостном виде. Символические значения в них показаны путем соотнесения 12 камней с именами библейских родоначальников (так в Азб. 1 и в Азб. 3) и с именами 12 апостолов (только в Азб. 1). Эти имена написаны против каждого из камней на полях (в Азб. 1 обведены рамкой).

При общности этого приема азбуковники неожиданно разошлись в фактическом материале. Порядок следования камней совпадает, но, начиная с седьмого и до двенадцатого, камни соотнесены с другими именами: иакинф (яхонт) в Азб. 1 — Дан, в Азб. 3 — Иосиф; ахатис (агат) в Азб. 1 — Нефталим, в Азб. 3 — Вениамин; амефусии (аметист) в Азб. 1 — Гад, в Азб. 3 — Дан; хрусолиф (хризолит) в Азб. 1 — Асир, в Азб. 3 — Нефталим; вириллион (берилл) в Азб. 1 — Иосиф, в Азб. 3 — Гад; онухион (оникс) в Азб. 1 — Вениамин, в Азб. 3 — Иасир. Или, говоря иначе, Нефталим оказался агатом и хризолитом, Иосиф — яхонтом и бериллом, Гад — аметистом и тем же бериллом, Вениамин — агатом и ониксом. Символы не проявили незыблемого постоянства. Сказались разные традиции истолкования библейского текста.

Во втором и пятом азбуковниках соотнесение тех же символических знаков дано описательно, причем в последнем из них с попыткой обосновать, почему тот или иной камень является символом именно данного лица.

Второй и пятый азбуковники имеют соотнесения и с родоначальниками, и с апостолами, причем в одном из них (втором) они те же самые, что в первом азбуковнике, но в другом (пятом) опять-таки проявляются различия. На этот раз они связаны с апостолами. К тому же в пятом азбу-

---

[59] В соединении обе редакции третьего азбуковника воспроизводят статью из словаря Максима Грека «Толкование именом по алфавиту»: «Иакинф, камень есть один от многоценных, глаголемыи по рускы яхонт» (Л. С. Ковтун. Лексикография в Московской Руси. . ., с. 329). Характерна и отсылка на букву «капа» вместо славянского «како».

[60] Краткий азбуковник середины XVII в.

[61] Еще два (топазии и сапфир) встречаются в составе определений других слов («карфомуколос» и «скрижали»).

[62] Указание на «Слово о 12 камыку» как на литературный источник отсутствует.

ковнике иной порядок следования камней и выдвинуты на первый план другие варианты их наименований. Ср. в Азб. 5 халкидон — Исаиа, в Азб. 2 анфракс (тот же камень) — Андрей; в Азб. 5 сардии или сердолик — Филипп, в Азб. 2 сардион — Иоанн Богослов; в Азб. 5 хрисопрас — Фаддеи, в Азб. 2 онухион (тот же камень) — Июда; в Азб. 5 амефусии — Матфеи, в Азб. 2 (также аметист) — Марк.

Раскрытие символики камней дается во втором азбуковнике в виде особой статьи, не имеющей, однако, связи с сочинением Епифания Кипрского.[63] Текст ее состоит из соотнесений: камень сардион, сеи проявляет от 12 сынов пяковлих Рувима, от 12-х же апостол — Иякова, Иоанна богослова; топазии проявляет Симеона 2 сына ияковля, евангелиста Матфея; змарагд есть проявляет Иоанна Богослова;[64] анфракс проявляет Июду, сына ияковля, и апостола Андрея; сапфир прояви Исахара и апостола Павла; иаспис являет Заулона и апостола Петра; иакинф прообразует Дана и апостола Симона Зилота, ахатис являет Неффалима, Иякова алфеова; амефусии образует Гада и Марка евангелиста, хрисолиф являет Асира и апостола Варфоломея, вириллос являет Иосифа и апостола Фому; онухион, или хрисопрас, являет Венимамина и апостола Июду (л. 75, 75 об.).[65]

Глаголы *прообразити*, *проявити*, *образовати*, употребленные в этом тексте, как и все то, что было уже сказано о соотнесении камней и лиц, свидетельствуют, что перед нами символ-прообраз. Символы такого типа в принципе отличны от символов-метафор (и в аспекте лексической семантики, и в аспекте соотношения — символы и реальность).[66] Азбуковники изобилуют символикой разных типов, но пока нас интересует лишь один из ведущих признаков символического значения — его условность.

В пятом азбуковнике также нет сочинения Епифания Кипрского, вместо него приведен богословский трактат другого автора — Андрея Кесарийского, с толкованиями на Апокалипсис.[67] В нем даны «раскрытия» связи физических свойств минералов с религиозными подвигами тех лиц, которых они якобы знаменуют, с их достоинствами и добродетелями. Так, из целебных свойств сардия выводится доброта апостола Филиппа, исцеляющего душевные язвы. Матфей, по словам автора, подобен топазию (или анфраксу) «и сок или пот испущающаго, яко же глаголют млечныи». Божественная ревность этого апостола также исцеляет «слепотующыя сердцем». Камень иакинф (яхонт) в этом тексте светлолазоревый, как воздух, чему уподоблена небесная мудрость Симеона. Амефусии (аметист) — порфиро-багряный «аки огнь» и знаменует евангелиста Матфея, который сподобился божественного огня. Хрисолит подобен своим блистанием злату, так и Варфоломей «образуется многоценными добродетельми облистаем и божественною проповедию». Проповедь евангелиста Иоанна «подоболепна» зеленому цвету смарагда (изумруда), его ясности и красоте. Особенно специфично богословское осмысление цвета ахатиса (агата). О нем сказано: «Достоверно есть, яко человеческаго ноктя шар[68] с ясностью имущаго знаменуется Ияков алфеев (на поле глосса — завядее[ев], — *Л. К.*), преже иных приемыи за Христа

---

[63] Приведена, как и статья Епифания в Азб. 1 и Азб. 3, в разделе слов, начинающихся с буквы К.

[64] Допущен пропуск. Судя по тексту первого азбуковника, следовало указать и на Левия.

[65] При цитировании статьи опущены отсылки, даваемые в словаре к другим частям его текста. Цифры в рукописи даны в буквенном выражении.

[66] Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы, с. 161—183.

[67] Андрей, арх. Кесарии Каппадокийской. Толкование на Апокалипсис святых апостолов и святого Иоанна Богослова (слово 23, глава 21, зачало 67). М., 1709, с. 238—241. — Текст этого сочинения с азбуковником соотнесен А. Карповым (А. Карпов. Азбуковники или алфавиты иностранных речей. . ., с. 262—271).

[68] Шар — цвет, окраска.

телесное умерщвление». Следует пояснение: «еже нокть начертовает [69] не участен сыи чювства, внегда режем бывает» (л. 248, 248 об.). Добавим к этому, что против описания символики каждого из камней проставлены еще и имена библейских родоначальников.

Условность этих истолкований и возможность переориентировки символического знака с одного лица на другое самоочевидны.

Восприятие символики книжниками Московской Руси. Следы осознания условности символа

Мистика мироощущения — характерная черта средневековья, но она еще свойственна и людям XVI—XVII вв. — периода распространения азбуковников. Примечательна в этом отношении запись, сделанная полууставом XVI в. на переплете рукописной книги XV в. («Диоптра» инока Филиппа, XIII в.): «Вопрос, что есть бес, зверь ли, ангел ли, вепрь ли, и рече ответ — ни зверь, ни ангел, ни вепрь, но произволение».[70]

Символика древнейших памятников XI—XII вв. оставалась средством выражения мысли и экспрессивного воздействия и в более позднее время, привнося иносказательные подтексты даже и в такие высказывания, которые могут представиться нам сообщающими лишь о фактах житейского обихода. Примером может служить, казалось бы, обыденная фраза из сочинения автора второй половины XVII в. Прохора Шошина, названного им «Пристежение». Текст этот — своего рода сопроводительная записка к самому обширному для XVI—XVII вв. собранию сочинений Максима Грека.[71] Его составитель поместил названное сочинение между двумя стихотворными предисловиями, писанными им же.[72] В «Пристежении» даны сведения о привлеченных источниках и об обстоятельствах, в которых проводилась работа. Однако владение «фигурами» речи для книжников той поры было столь органичным, что без внимания к этому явлению нельзя постичь и смысл читаемого. Так, в первой части записки, написанной, как и стихи, по-славянски, но в стиле, подобающем деловому тексту, содержится просьба писца о снисхождении к ошибкам, где между прочим говорится: «обычаи уму в безмолвии бывати»; и дальше: «ниже наедине писах. . ., но всячески стужаем от всех домашних» (л. 3). Последние слова, по всей видимости, имеют не прямой, а иносказательный смысл. Выражение «врази человеку домашние его» со ссылкой на Евангелие приведено и истолковано в азбуковниках. «Домашние» — человеческие пороки: объядение, опивание, сребролюбие, блудный бес и т. д.[73] Такое прочтение вероятнее и потому, что далее у Шошина сказано о человеческих слабостях: «та же множае и от пианства помрачаему и всяческими юношескими обычаи растлеваеми» (там же).

Отметим, наконец, и выразительную запись, сделанную по поводу иконописной символики. Символы этого рода представлены в азбуковниках в виде заимствованных из подлинников описаний. Обычно им придана вопросно-ответная форма, поэтому составители азбуковников помещали их чаще всего в разделе слов, начинающихся с буквы «Ч» (по вопросительному местоимению «что»). Одно из таких описаний читается в следующем виде: «В. Что ради пишется на иконах сшествие святаго духа: стоит человек, старостию одержим, в месте темне, а на нем риза

[69] Начертовать (начертать) — чертить, изображать.

[70] Т. Н. Протасьева. Описание рукописей Чудовского собрания. Новосибирск, 1980, с. 138.

[71] ГПБ, Соловецкое собр., № 310 (495), 1660 г.

[72] Предисловия имеют форму акростихов (находятся на л. 1, 2 и 4 об., 5), из которых и становится ясным не только имя сочинителя, но и род его занятий: Шошин — дьяк при крестовой церкви царя Алексея Михайловича.

[73] Азбуковник ГПБ, Q.XVI.13. В конце истолкования о людских пороках сказано: «Тии суть немилостивии ратницы душ наших, душа бо есть царь, а мстят да аще стяг поволят, то не убиют ли и царя. Тако и ум, егда падет, то и душа падет» (л. 3).

червлена и венець царьскии на главе его, в руках своих имея убрус бел, а в нем ВІ (12) свитков. От. Человек есть весь мир, а еже старостию одержим, то суть престарелся адамовым преступлением, а еже в месте темне — преже бяше весь мир в неверии; риза же червлена, приношение к бесом кровных жертв; венец же царьскии на главе его, понеже царьствоваше тогда грех в мире, а еже в руках своих имеет убрус бел, и в нем ВІ свитков, то суть дванадесять апостол учения, ими же весь мир просветися» (л. 148). Так во всех трех редакциях третьего азбуковника и во многих других списках, относящихся к иным азбуковникам. Здесь текст приведен по списку поздней редакции названного азбуковника,[74] так как вслед за ним идет запись о сомнениях, которые овладели прочитавшим это толкование, и о его желании найти ему авторитетное подтверждение. Живой и занимательный этот рассказ сообщает следующее:

«Сие писание истолковано обретох, а не вем откуда взято, и аз о том пытал мастера Николая Бюлева, любчанина.[75] И он отвечал: у нас тако не пишут, а у вас иконники пишут да что толкуют о том? И яз ему молвил: не пытал есми еще никого о том. И он молвит иконником, де, и пишучи иконы, да неведомые образцы вводити. Надобе им разумевати писания с великого доктора о сем образце.

Аще бы сеи человек старыи написан особо, а не сшествием святаго духа, ино сие толкование согласует тому. Аще же вкупе написан, где и сшествие святаго духа, то не согласует того ради, понеже нарицает мужа старого всем миром. И дух святыи тогда послался токмо на апостолы, а не на весь мир, яко же пишет в Деяниих апостольских, в главе в (2)-и.

Егда исполнишася дние пятикостии, беша вси сии, рече, апостоли вкупе во едином месте. И бысть внезапу от небес шум, яко нашедшу духу зельну, и исполни весь дом, иде же бяху седяще. И явишася им разделения языцы, яко огнь седе на едином каждо их, и исполнишася вси духа свята и начаша глаголати различными языки, яко же дух святыи даяше вещати им и прочее.

Ино по сему согласние видится толкование: аще оного старого мужа нарицет тем местом, иде же тогда быша апостоли, то Христос сын божии есть. А еже стар, сие являет, яко сын есть равен и свечен отцу. А еже седит в месте темне, сие являет, яко никто же весть, иде же есть бог. Червленица сие являет, яко сын своею пречистою кровию искупил нас от работы дияволя. Венец же царский сие являет, яко сын седит на престоле, вкупе царствуя со отцем и духом. А еже имать в руках убрус бел, сие являет чистоту, яко же Христос воплотился в чистую деву и нескверную, родися и поживе на земли в неизглаголанной чистоте. Сему же последоваша апостоли и ученицы, иже чести пожиша и весь мир просветиша учением своим, еже суть ВІ (12) свитка.

Аз же убо о сем глаголю, не толкование о сем полагаю, но подобие словесем вышереченным от тебе предлагаю, может бо паки инако и инако сим словесем разсуждение, аще бы было известно сущее» (л. 148—149 об.).

Текст приведен полностью, так как, без сомнения, достоин внимания. В подробности записи проявилась заинтересованность собеседника Николая Булева. Запись сделана не с голоса, но по живым впечатлениям. Аргументы немца (католика), выдвигаемые по всем правилам богословской

---

[74] ГПБ, собр. Погодина, № 1655, второй половины XVII в.

[75] Названное имя совпадает с именем немецкого врача и философа, латиниана (католика) Николая Булева, прибывшего из города Любека и служившего при дворе Василия III (распространяемыи им альманах с астрономическими сведениями вызывал, как известно, протесты. Ср. Послание Филофея 1524, «слова» против астрологии Максима Грека). Цитируемая запись — еще одно свидетельство особой близости третьего азбуковника к людям из окружения Максима Грека. Есть основания для связи второй редакции этого словаря с именем Нила Курлятева, сотрудничавшего с ученым греком в период перевода Псалтыри 1552 г. См.: Л. С. Ковтун. Лексикография в Московскои Руси. . ., с. 65—70, 225—232.

схоластики, не оспариваются, но не высказано и согласия с ними. Значительнее всего в этой беседе — понимание условности, если не сказать произвольности символа. Толкование Булева оказалось не сообщением того, что требуют образцы, хотя он и сослался на авторитет великого доктора,[76] но его собственным произвольным построением. И, как кажется, предложено оно не столько с целью показать несостоятельность русских (православных) образцов, сколько с целью обнажить неограниченную возможность домыслов по поводу заданного догматикой сюжета.[77]

Однако наряду с этим в азбуковниках, в том числе и во всех редакциях памятника, о котором только что шла речь, проявлено и уважительное отношение к христианской символике — как словесной, так и иконописной. Ссылаясь на авторитеты церковных писателей и богословов разных эпох, они приводят объяснения «духовного» смысла слов и знаков. Точно так же и сами истолкователи стремятся учесть и привести все известные им раскрытия символических значений, затем отдавая какому-нибудь из них свое предпочтение («а не якоже нецыи мнят»), а иногда и не делая этого.

Так, на вопрос «Что под крестом на церкви, в нем же водружен, аки месяц млад?» приводятся два ответа, которые заимствованы у Максима Грека. По одному из толкований, фигура в основании креста имеет форму греческой буквы υ, так как высота по-гречески ὕφος, чем символически выражена высота славы Христа. По другому — греческое υ обозначает число 400, которое затем разлагается на 4 и 100, число 4 — это четыре страны света, а число 100 выражает сокровенный разум ста «овец»; одна из овец, заблудшая, вновь обретена крестом. Оба истолкования ученый грек приводит, ссылаясь на «отцов церкви».[78] Безначальный и бесконечный «мир абсолютных идей», мало доступный человеческому познанию, всякий раз как бы открывался ему лишь отчасти.

Итак, в азбуковниках сосредоточено богатое собрание многообразных символов. Вместе с тем в них находим и свидетельства о восприятии символики книжниками средневековья и Московской Руси.

---

[76] Речь, видимо, идет о Фоме Аквинате (Аквинском) (род. в 1225 г.), философе и систематизаторе средневековой схоластики. С 1257 г. он — доктор Парижского университета, в 1323 г. причислен католической церковью к лику святых, в 1567 г. признан пятым учителем церкви (БСЭ. 2-е изд., с. 517).

[77] Текст беседы дважды отмечен в составе иконописных подлинников конца XVII и XVIII в. См.: Ф. И. Буслаев. Исторические очерки русской народной словесности и искусства, т. II. СПб., 1861, с. 292; А. И. Соболевский. Материалы и заметки по древнерусской литературе. — ИОРЯС, т. XX, 1915—1916, с. 261—290. — В руководствах для иконописцев он менее полон, чем в азбуковнике.

[78] Толкование из первого азбуковника по списку ГПБ, Соловецкое собр., № 13, л. 491. Максим Грек. Сочинения, ч. III. Казань, 1862, с. 124 и след. (Отмечено у А. Карпова (Азбуковники или алфавиты иностранных речей. . ., с. 229)).

А. В. ЧЕРНЕЦОВ

Иллюстрация к Шестокрылу и вопрос об отреченных изображениях в Древней Руси

Большое значение древнерусских миниатюр как источника по истории культуры убедительно показано в работах ряда видных исследователей.[1] При этом наряду с теми случаями, когда миниатюрист обогащает композиции, отражающие текст, дополнительной, «сверхтекстовой» информацией,[2] важны и другие виды соотношения текста и иллюстраций — смещение миниатюристом смысловых и эмоциональных акцентов, а также случаи непонимания художником текста и другие затруднения, возникавшие при иллюстрировании тех или иных эпизодов. В данной статье предпринимается попытка использовать материал древнерусских миниатюр для решения вопроса о существовании в Древней Руси изображений, отражающих идеи, оппозиционные по отношению к господствующей церкви. Этот вопрос представляет значительный интерес и неоднократно привлекал внимание исследователей.[3] Выделение подобных произведений чрезвычайно сложно. Для отнесения того или иного произведения к их числу необходимо обоснование такого предположения данными письменных источников. Однако здесь существует определенная сложность. В Большаковском подлиннике XVII в. осуждаются любые светские изображения. в том числе изображения животных.[4] Такое отношение основывается на традиционном осуждении «прелести мира сего» с позиций аскетической морали и известно в более раннее время в Западной Европе (Бернард Клервосский).

Подобная тенденция к осуждению художественности как своеобразной роскоши и к противопоставлению ей благочестия и аскетизма на Руси существовала издавна. Об этом свидетельствует, в частности, описание церкви в житии Стефана Пермского: «Дивна же многых ради похвал, многыми же похвалами опохваляяся, не того ради ими же человеческыми хытростьми утворена или мастерскыми козньми и умышлении и догады преухорошена, но преукрашена божиею славою и добродетелми предобрену, и божественными славословии преизмечтану и человеческим спасением

---

[1] А. В. Арциховский. Древнерусские миниатюры как исторический источник. М., 1944; О. И. Подобедова. Миниатюры русских исторических рукописей. М., 1965; Д. С. Лихачев. Текстология (на материалах русской литературы X—XVII вв.). М.—Л., 1962, с. 425—429 (гл. X: «Особенности изучения иллюстрированных рукописей»).

[2] С. О. Шмидт. 1) Становление московского самодержавства. М., 1973, с. 43 и след.; 2) К истории лицевого летописания времени Ивана Грозного. — В кн.: Древняя Русь и славяне. М., 1978, с. 265—281.

[3] Б. А. Рыбаков. 1) Антицерковное движение стригольников. — ВИ, 1975, № 3, с. 155—160; 2) Стригольнические покаянные кресты. — В кн.: Культурное наследие древней Руси. М., 1976, с. 79—86.

[4] Ф. И. Буслаев. Общие понятия о русской иконописи. — В кн.: Общество древнерусского искусства при Московском публичном музее. Сборник за 1866 г. М., 1866, с. 23.

преупещрену и православия лепотою преодену».[5] Тем не менее нет никаких оснований считать такие крупнейшие серии звериных образов, как тератологический орнамент рукописей XIII—XIV вв. (в значительной части богослужебных), изображения на стенах владимиро-суздальских храмов, звериная орнаментика посоха московского митрополита Геронтия,[6] отражением антицерковных воззрений. Наоборот, ясно, что они как правило создавались если не по указанию церковных властей, то во всяком случае с их одобрения. Другая возможность выделить изображения антицерковного содержания — это отыскание изображений, иллюстрирующих тексты, упоминаемые в списках отреченных книг. Однако и этот критерий не является абсолютным показателем критического отношения создателей того или иного произведения к церкви. Чрезвычайно многочисленные изображения чуда Федора Тирона о змии вряд ли возможно счесть отражением антицерковных представлений, хотя само это чудо и упоминается в списках ложных книг.[7] То же касается и единичного изображения сюжета из отреченной книги — Китоврас с Соломоном — на новгородских дверях 1336 г., украшенных по повелению архиепископа Василия.[8] Едва ли можно считать отражением антицерковных представлений и наличие на ряде икон XVI—XVII вв. с изображением троицы особого, крещатого, нимба у центрального ангела.[9] Между тем такая особенность иконографии была осуждена Стоглавым собором.[10]

Сложность выделения произведений, связанных с ересью, определяется также тем, что понятие ересь имеет различное значение в богословском и историческом аспектах. С богословской точки зрения ересь — это заблуждение, сводящееся к отрицанию или перетолковыванию того или иного положения догматического богословия. Ясно, что с такой точки зрения в среде рядовых верующих постоянно бытовало большое количество ересей. Однако это не имеет важного социального и исторического значения до тех пор, пока эти люди признают себя приверженцами господствующей церкви и подчиняются указаниям ее пастырей. Для историков важны не ереси как таковые, а еретические движения — сознательное противопоставление себя господствующей церкви, носящее организованный характер.

К числу изображений, отражающих религиозное инакомыслие, следует отнести также связанные с язычеством и суевериями. О последних существует значительная литература. Такие изображения включают языческих идолов[11] и амулеты,[12] отражают представления о язычестве, его

---

[5] Житие Святого Стефана, епископа Пермского, написанное Епифанием Премудрым. СПб., 1897, с. 22.

[6] Г. Н. Бочаров. Прикладное искусство Новгорода Великого. М., 1969, с. 105—107, илл. 95—98; А. В. Чернецов. Три резных посоха XV в. — Советская археология, 1980, № 2, с. 94—100, рис. 1, 3.

[7] А. Пыпин. Исследования для объяснения статьи о ложных книгах. — В кн.: Летописи занятий археографической комиссии за 1861 г. СПб., 1862, с. 40.

[8] В. Н. Лазарев. Васильевские врата 1336 г. — Советская археология, вып. XVIII, 1953, с. 424—427.

[9] В. И. Антонова, Н. Е. Мнева. Государственная Третьяковская галерея. Каталог древнерусской живописи XI—начала XVIII вв., т. II. М., 1963, с. 58, 119, 199, табл. 15.

[10] Стоглав. Царские вопросы и соборные ответы о многоразличных церковных чинах. М., 1863, с. 128.

[11] Ф. Д. Гуревич. Збручский идол. — Материалы и исследования по археологии СССР, № 6, М.—Л., 1941, с. 279—287; Б. А. Рыбаков. Святовит-Род. — In: Liber Iosepho Kostrzewski octogenario a veneratoribus dicatus. Warszawa, 1968, s. 390—394; V. V. Sedov. Pagan sanctuaries and idols of the Eastern Slavs. — In: Symposium International et pluridisciplinaire sur le paganisme Slave. Bruxelles-Gand, 21—24 mai 1980. Contributions. Slavica Gandensia, 7/8, 1980—1981, p. 69—86.

[12] Н. П. Журжалина. Древнерусские привески-амулеты и их датировка. — Советская археология, 1961, № 2, с. 123—140; В. П. Даркевич. Топор как символ Перуна в древнерусском язычестве. — Советская археология, 1961, № 4, с. 91—102; В. В. Седов. Амулеты-коньки из древнерусских курганов. — В кн.: Славяне

богах и идолах, жрецах и адептах, языческих и колдовских обрядах.[13] Существует также ряд древнерусских изображений на темы языческих мифов, античных[14] и скандинавских.[15] Со славянской языческой мифологией связывается ряд архаичных сюжетов и композиций (растения, образы реальных и фантастических зверей, звери и птицы по сторонам древа и др.), по происхождению несомненно связанных с язычеством,[16] однако впоследствии могущих наполняться иным, позднейшим смысловым содержанием. По-видимому, со славянской языческой мифологией связана сцена на турьем роге из Черной могилы. Во всяком случае, определенный Б. А. Рыбаковым сюжет с возвращающейся стрелой[17] перекликается с древней славянской языческой клятвой, упоминаемой в договорах Руси с греками, в которой говорится о поражении собственным оружием.[18]

Необходимо отметить, что среди этого значительного набора изображений, связанных с язычеством, двоеверием и различными суевериями, отсутствуют такие, которые были бы бесспорно связаны с сознательным протестом против христианства.

Сложность поиска произведений изобразительного искусства, несущих в себе элемент критицизма по отношению к господствующей церкви, усиливается также тем, что в ряде случаев еретики могли поклоняться обычным православным изображениям (и даже создавать их) или отрицать поклонение любым изображениям. Сама принципиальная возможность существования у стригольников каких-то особых изображений является спорной, поскольку последние не упоминаются в письменных источниках. Не известна и литературная традиция, бесспорно связанная с этой ересью.

В то же время для отдельных ересей (например, богомилов) иногда удается выделить связанные с ними произведения искусства на основании исторических источников и хронологии памятников.[19]

Более перспективным представляется вопрос об изобразительной деятельности «жидовствующих». Относительно этой ереси известно больше подробностей, один из ее деятельных носителей — Федор Курицын — является автором известного памятника письменности, известен целый ряд переводных текстов, преимущественное распространение которых

и Русь. М., 1968, с. 151—157; И. И. Толстой. О русских амулетах, называемых змеевиками. — Записки русского археологического общества, 1888, т. III, с. 363—413; М. И. Соколов. Апокрифический материал для объяснения амулетов, называемых змеевиками. — ЖМНП, 1889, июнь, с. 343—346; А. С. Орлов. Амулеты-змеевики Исторического музея. — В кн.: Отчет ГИМ за 1916—1925 гг. М., 1926, прил. V, с. 1—55; В. В. Гольмстен. Лунницы Российского Исторического музея. — В кн.: Отчет Исторического музея за 1913 г. М., 1914, с. 89—106.

[13] A. V. Chernetsov. Medieval Russian pictorial materials on paganism and superstitions. — In: Symposium International. . ., p. 99—112.

[14] В. Н. Щепкин. Два лицевых сборника Исторического музея. — Археологические известия и заметки, 1897, № 4, с. 115, рис. 15; В. П. Даркевич. 1) Подвиги Геракла в декорации Дмитриевского собора во Владимире. — Советская археология, 1962, № 4, с. 90—104; 2) О некоторых мотивах в древнерусской скульптуре. — В кн.: Славяне и Русь. М., 1968, с. 410—419.

[15] В. И. Сизов. Древний железный топорик из коллекции Исторического музея. — Археологические известия и заметки, 1897, № 5—6, с. 145—162; Г. Ф. Корзухина. Об Одине и кресалах Прикамья. — В кн.: Средневековая Русь. М., 1976, с. 135—140.

[16] В. А. Городцов. Дако-сарматские религиозные элементы в русском народном творчестве. — В кн.: Труды Государственного Исторического музея, вып. 1. М., 1926, с. 7—36; Б. А. Рыбаков. Древние элементы в русском народном творчестве. — Советская этнография, 1948, вып. I, с. 90—106; Л. А. Динцес. Древние черты в русском народном искусстве. — В кн.: История культуры древней Руси, т. II. М.—Л., 1951, с. 465—491; А. К. Амброз. О символике русской крестьянской вышивки архаического типа. — Советская археология, 1966, № 1, с. 61—76.

[17] Б. А. Рыбаков. Древности Чернигова. — Материалы и исследования по археологии СССР, № 11, М.—Л., 1949, с. 48, 49.

[18] ПСРЛ, т. I. М., 1962, с. 48, 53, 73.

[19] Е. Папазова. Богомилски надгробни паметници в Босна и Херцеговина. София, 1971.

у еретиков зафиксировано в письменных источниках. Наконец, в одном из посланий виднейшего борца против ереси — новгородского архиепископа Геннадия упоминаются изображения, которые представлялись ему нечестивыми.

Ряд изображений Лицевого летописного свода, представляющих еретиков-жидовствующих и их осуждение, рассматривался исследователями.[20] Большая их серия опубликована в известной монографии Н. А. Казаковой и Я. С. Лурье.[21]

Эти данные могут быть в известной мере дополнены иллюстрацией, имеющейся в весьма популярной у еретиков книге Шестокрыл[22] (рис. 1). Рукопись, в которой имеется эта иллюстрация (так называемый Холмский сборник), относится ко времени более позднему, чем разгром ереси на Руси, к середине XVI в., и имеет западнорусское происхождение. Отметим, что культурное движение, расцененное на Руси на рубеже XV—XVI вв. как ересь, имеет западнорусское происхождение, причем в пределах Великого княжества Литовского как ересь, по-видимому, не расценивалось. Текст некоторых астрологических и астрономических книг, популярных в среде еретиков, вероятно, изначально сопровождался чертежами, подобными рассматриваемой иллюстрации к Шестокрылу.[23]

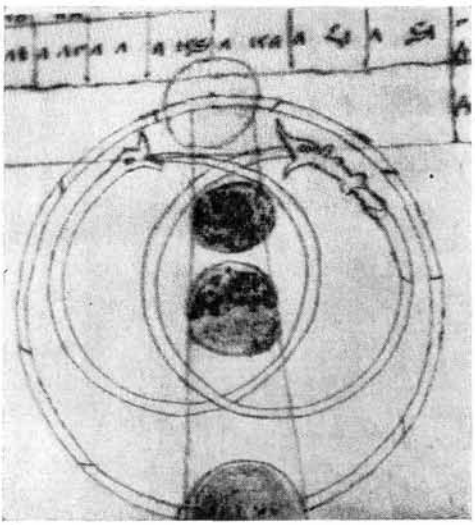


Рис. 1. Иллюстрация к Шестокрылу. Миниатюра Холмского сборника XVI в. (по А. И. Соболевскому).

Шестокрыл представляет собой астрономическое сочинение, не содержащее никаких религиозных положений, дающих основание считать книгу еретической.[24] Книга рассматривалась на Руси как еретическая, по-видимому, по той причине, что производившиеся с ее помощью вычисления использовались с целью астрологических предсказаний, а также потому, что сделанные с ее помощью выкладки давали основания для критики пророчеств о втором пришествии.[25]

Иллюстрация к Шестокрылу представляет собой чертеж, внешний контур которого составляет окружность, ограниченная двойной линией, разделенной косыми черточками на отрезки. Вверху и внизу изображены кружки, представляющие два положения одного и того же небесного тела. Это небесное тело — несомненно солнце; круг, по которому оно движется, — эклиптика, разделенная на «дома» зодиакальных созвездий. В центре рисунка представлены еще два небесных тела. Они находятся на той же вертикальной оси, что и оба изображения солнца. При этом показана тень, падающая от верхнего из изображенных в центре рисунка

---

[20] А. В. Арциховский. Древнерусские миниатюры. . ., с. 133, 141.

[21] Н. А. Казакова, Я. С. Лурье. Антифеодальные еретические движения на Руси XIV—начала XVI вв. М.—Л., 1955.

[22] А. И. Соболевский. Переводная литература Московской Руси XIV—XVII вв. СПб., 1903, с. 419.

[23] Там же, с. 412, 431.

[24] Д. О. Святский. Астрономическая книга «Шестокрыл» на Руси XV в. — Мироведение, т. XVI, 1927, с. 68—71.

[25] Н. А. Казакова, Я. С. Лурье. Антифеодальные еретические движения. . ., с. 311.

небесных тел на нижнее и от нижнего на расположенное в самом низу второе изображение солнца. Несомненно, весь рисунок в целом представляет схему лунного и солнечного затмения по системе Птолемея.

Кроме описанных деталей иллюстрации, являющейся в своей основе астрономическим чертежом, на рисунке присутствуют изображения еще двух взаимно пересекающихся кругов, украшенных к тому же изображениями змеиных голов, смотрящих друг на друга. Центры этих кругов расположены на продольной оси рисунка, а точки пересечения — на той же

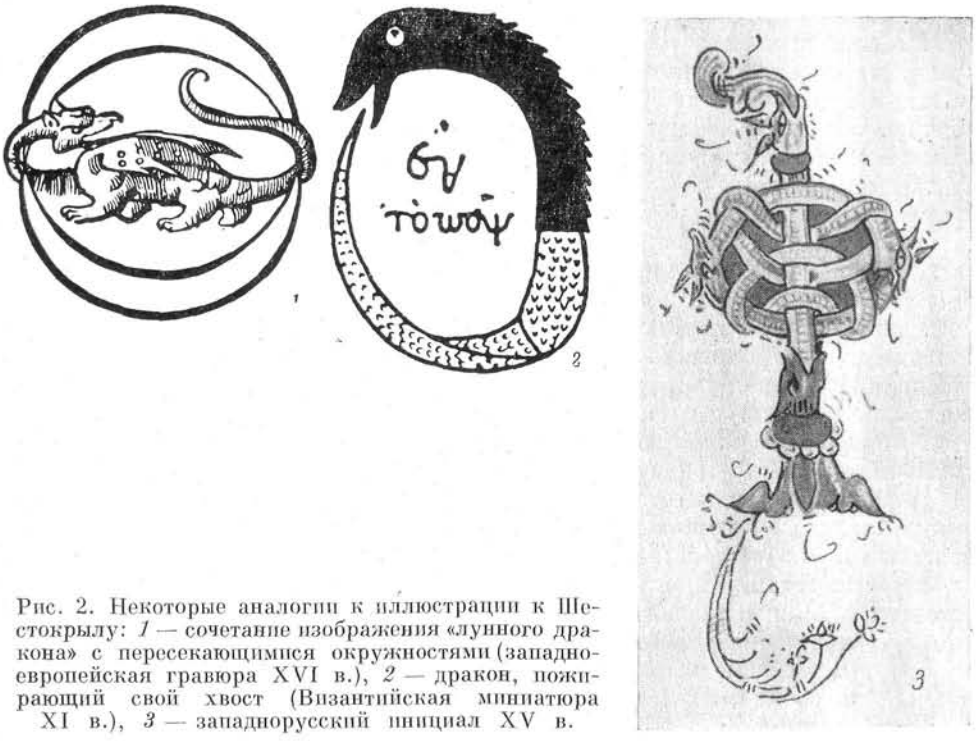


Рис. 2. Некоторые аналогии к иллюстрации к Шестокрылу: *1* — сочетание изображения «лунного дракона» с пересекающимися окружностями (западноевропейская гравюра XVI в.), *2* — дракон, пожирающий свой хвост (Византийская миниатюра XI в.), *3* — западнорусский инициал XV в.

вертикальной оси, на которой помещены все небесные тела. Змеиные головы, представленные на этих кругах, являются единственным изобразительным элементом во всей композиции. Два взаимно пересекающихся круга — образ, связанный с астральной символикой и конкретно с луной.[26] С подобными двумя кругами бывает объединено изображение так называемого лунного дракона (астрологический термин, связанный с лунными и солнечными затмениями)[27] (рис. 2, *1*). О лунном драконе упоминает Шестокрыл: «сий змея лунный».[28] В «Космографии», памятнике письменности, по-видимому, того же круга, что и Шестокрыл, известном по той же рукописи, в которой находится и рассматриваемый рисунок, о лунном драконе сказано подробнее: «погибель лунная коли она полна и подле главы змиины или подле хвоста его против солнца».[29] Можно думать, что змеиные головки на кругах отражают представление об этом драконе. Вместе с тем каждый круг со змеиной головкой, взятый в отдельности, представляет собой древний и устойчивый символ — дракона, пожирающего свой хвост, символ вечности, бесконечного движения, материи, ши-

[26] Henrici Cor. Agrippae ab Nettesheym De occulta philosophia libri tres. Parisiis, 1567, p. 285.

[27] Ibid., p. 272.

[28] А. И. Соболевский. Переводная литература Московской Руси. . ., с. 415.

[29] Там же, с. 411.

роко распространенный в западноевропейской позднесредневековой символике, особенно алхимической,[30] известный также в Византии[31] (рис. 2, *2*) и других странах. Для Древней Руси такое изображение уникально, но изображения подобного рода, наглядно иллюстрирующие идею противоречия (например, зверь, кусающий сам себя), встречаются.[32] Помимо дракона, пожирающего свой хвост, в алхимической символике имеется сходный по смыслу, но усложненный образ — два дракона, взаимно пожирающие друг друга.[33] Этот мотив представлен в древнерусском изобразительном искусстве — на инициале тератологического стиля конца XV в. также западнорусского происхождения[34] (Волковыск — рис. 2, *3*).

С точки зрения астрологической символики иллюстрация к Шестокрылу представляет два аспекта солнца и луны — схождение (conjunctio, coitus) и противостояние (oppositio). Из них более важным считалось схождение. Схождению солнца и луны посвящены многочисленные западноевропейские астрологические и алхимические аллегорические изображения.[35] Схождение солнца и луны (затмение солнца) многократно представлено на гравюрах в изданиях Скорины в качестве герба издателя.[36]

Изображение в рукописи Шестокрыла, таким образом, не проливает света на собственно религиозные отличия ереси от православия. Оно лишний раз указывает на связь ереси с европейским оккультизмом того времени и с распространением на Руси в конце XV в. переводных сочинений, связанных с астрологией. В это время на Руси создается целый ряд изображений с астральной символикой — аллегорические изображения знаков зодиака,[37] «труды месяцев»[38] и др.

В конце XV в. появляются изображения с астральной и астрологической символикой, обнаруживающие влияние западноевропейского искусства.[39]

Иллюстрация к Шестокрылу не является священным изображением, иконой. Она дополняет данные письменных источников об отношении еретиков к изображениям. Эти данные включают упоминания различных способов поругания икон, в том числе переворачивание их вверх ногами[40] (что имело важное значение в средневековой символике). Интересны такие способы поругания христианских святынь, как подвязывание крестов к воронам, а также вырезывание крестов из просфор для скармливания кошкам и собакам.[41]

Упоминаемый архиепископом новгородским Геннадием крест-тельник с вырезанными на нем непристойными изображениями эротического характера,[42] по-видимому, представлял собой амулет, в котором совмещались

---

[30] W. Deonna. Ouroboros. — In: Artibus Asiae, XV, 1952; J. van Lennep. Art et alchimie. Bruxelles, 1971, p. 35, fig. 4; p. 84, fig. 49.

[31] M. Berthelot. Introduction a l'etude de la chimie des anciennes et du Moyen age. Paris, 1889, p. 132, fig. 11; p. 159, fig. 34.

[32] В. В. Стасов. Славянский и восточный орнамент по рукописям старого и нового времени. СПб., 1888, табл. LIV, 9.

[33] H. Mode. Stwory mityczne i demony. Warszawa, 1977, s. 236.

[34] В. В. Стасов. Славянский и восточный орнамент. . ., табл. XCIII, 3.

[35] A. Boczkowska. Tryumf Luny i Wenus. Kraków, 1980, ill. 39—48.

[36] Л. Баразна. Гравюры Франциска Скарыны. Мінск, 1972, табл. 33, 49, 50.

[37] Е. К. Редин. Христианская топография Косьмы Индикоплова по греческим и русским спискам. М., 1916, табл. IX, 1.

[38] Г. В. Попов. Живопись и миниатюра Москвы середины XV—начала XVI в. М.—Л., 1975, табл. 52—55.

[39] А. В. Чернецов. К изучению Радзивиловской летописи. — ТОДРЛ, т. XXXVI. Л., 1981, с. 277—280, 283, 284.

[40] Н. А. Казакова, Я. С. Лурье. Антифеодальные еретические движения. . ., с. 380.

[41] Там же, с. 312; [Иосиф Волоцкий]. Просветитель. Казань, 1882, с. 324.

[42] Н. А. Казакова, Я. С. Лурье. Антифеодальные еретические движения. . ., с. 313. — Сведения о русских культовых фаллических изображениях см. также: Н. М. Гальковский. Борьба христианства с остатками язычества в древней Руси, т. II. М., 1913, с. 23; А. Ф. Медведев. Оружие Новгорода Великого. — Материалы и исследования по археологии СССР, № 65, М., 1959, с. 140, рис. 8, 1.

христианская и языческая символика. Подобный амулет едва ли можно считать чем-то специфически еретическим; можно полагать, что появление подобных амулетов облегчалось в обстановке религиозных исканий и поветрия веротерпимости, с которым было связано и возникновение ереси. Труднее определить значение иконы с изображением «Обрезания господня», на которой, по словам Геннадия, был представлен Василий Великий (святой, память которого отмечается в тот же день, что и Обрезание), отрезавший у Христа ногу и руку.[43] Если описание Геннадием изображения и надписи на иконе точно, то возможно, что данное изображение носило антицерковный (пародийный?) характер. Возможно также, что Геннадий видел просто необычную, но вполне православную композицию, осуждаемую им по неведению.[44] Наконец, все известные указания письменных источников об иконоборстве еретиков и о нечестивых изображениях могут быть заподозрены в недостоверности, тем более что их тенденциозность очевидна.

Учитывая скудость данных о том, какие изображения вызывали в древней Руси осуждение со стороны церковников, остановимся на нескольких миниатюрах XVI в., дающих об этом некоторое представление.

Все они воспроизводят изображения, упомянутые в тексте как нечестивые или осуждаемые церковью. Интересно, с точки зрения психологии творчества, что миниатюристы, буквально иллюстрировавшие текст, сочли возможным их изобразить.

Все рассматриваемые миниатюры происходят из Хронографического тома Лицевого летописного свода, хранящегося в ГПБ (F IV—151).

Первая миниатюра (л. 398 об., рис. 3) представляет иконописца, дерзнувшего «исписати Христа по образу Дыеву (т. е. Зевса, — *А. Ч.*)». За такое нарушение иконографии, как уступка традициям языческих времен, иконописец был тут же наказан «и абие рука его усше». На миниатюре нарушение иконографии выражено слабо. Иконописец держит доску, на которой Христос представлен молодым (напоминает иконографию Эммануила), нимб отсутствует. Выше представлен художник с больной рукой, скрытой в рукаве. Из других особенностей миниатюры внимание привлекает «облак трубообразен», появившийся на небе в то же царствование (сюжет не связан с эпизодом с иконописцем).

Вторая миниатюра представляет «Хоздроев образ скверный», сокрушенный Ираклием (л. 643 об., рис. 4). Этот образ был расположен «в крове дому выспрь» и представлял царя «яко на небесе седящу, себе бо оканный богом сотворив. Тако исписа в нем звезды и солнце и луну, устроив ангелы же предстояща ему и хорюгви имуща в руце и гром некоторою козниою имуща и дождит егда хотящу ему».[45] На миниатюре Хосров с предстоящими ангелами изображен в виде отдельной картины, висящей над входом в палаты, а солнце, луна, звезды и облака с потоками дождя представлены рядом на фронтоне здания. Ниже образ царя представлен уже разбитым, рядом с ниспроверженной «жертовницей», которая изображена наподобие церковного престола. Изображение осуждено как отражающее гордыню царя.

Третья миниатюра (л. 713, рис. 5) представляет VI Вселенский собор, участники которого «обретоша Спаса написана во образе агньчи ко Предтечи грядуща. И повелеша во образе человечи писати».[46] На миниатюре изображена икона, на которой представлен Иоанн Креститель в обычной

[43] Н. А. Казакова, Я. С. Лурье. Антифеодальные еретические движения. . ., с. 312, 313.

[44] Г. В. Попов. Живопись и миниатюра Москвы. . ., с. 51, 52; Г. И. Вздорнов. Фрески Феофана Грека в церкви Спаса Преображения в Новгороде. М., 1976, с. 75. — Подробнее об этом см.: Н. К. Голейзовский. Два эпизода из деятельности новгородского архиепископа Геннадия. — Византийский временник, т. 41, М., 1980, с. 125—140.

[45] Ср.: ПСРЛ, т. XXII. СПб., 1911, с. 305.

[46] Ср.: там же, с. 310, 311.

иконографии, к которому идет агнец в нимбе. Запрет изображать Христа в виде агнца (правило 82) распространялся только на основные иконописные сюжеты на тему его земной жизни. На символических изображениях и иллюстрациях к апокалипсису изображения Христа в виде агнца считались приемлемыми.



Рис. 3. Миниатюра Лицевого летописного свода с изображением иконы Христа, написанного «по образу Дыеву» (ГПБ, F.IV.151, л. 398 об.).



Рис. 4. «Хоздроев образ скверный» на миниатюре Лицевого летописного свода (ГПБ, F.IV.151, л. 643 об.).

Четвертая миниатюра (л. 768, рис. 6) отражает действия иконоборческого императора, который «раскопа от церкви священныя образы, написа же в тех место шаровы и псифиами любезное тому коньское рыстание и образы львовы и инех зверей и нарече небесьник иже и земли недостойный».[47] На миниатюре представлены сокрушение иконы Христа и мастера, исполняющие светскую роспись. Они пишут большую картину с двумя всадниками, очень напоминающую икону с конными святыми. Изображение конных ристалищ и ипподрома в виде двух всадников в Лицевом своде обычно. Изображения зверей представлены, очевидно, в качестве монументальной живописи на стенах церкви (не сообразуются с архитектурными формами и заходят на дверные проемы). Изображена пара львов и обернувшийся (возможно, преследуемый ими) хищник с удлиненной мордой. Светские изображения осуждаются в данном случае не как таковые, а постольку, поскольку заменяют собой священные.

Данная серия изображений интересна прежде всего потому, что все они получили определенную негативную характеристику в тексте с цер-

[47] Ср.: там же, с. 319.

ковных позиций. Все рассмотренные миниатюры иллюстрируют тексты, посвященные событиям чужеземной истории. Их особенности свидетельствуют о том, что представление, согласно которому среди миниатюр Лицевого летописного свода исторический интерес имеют только посвященные отечественной истории (мнение А. В. Арциховского),[48] не вполне справедливо.



Рис. 5. Миниатюра Лицевого летописного свода с изображением иконы, на которой Христос представлен «во образе агнчи» (ГПБ, F.IV.151, л. 713).



Рис. 6. Миниатюра Лицевого летописного свода, представляющая светские изображения, исполненные по указанию иконоборцев на месте уничтоженных священных (ГПБ, F.IV.151, л. 768).

В XVI в. на Руси зафиксирована полемика по поводу допустимости ряда изображений на иконах и в росписи царского дворца.[49] При этом светское лицо — дьяк Висковатый выступает с консервативных позиций последовательного традиционализма и аскетизма, а церковные власти берут под свою защиту создателей новых символических композиций на богословские темы. Изображения, бесспорно и явно враждебные господствующей церкви (в том числе сатирические), выполненные вполне сознательно, могут быть отмечены со второй половины XVII в. и связаны со старообрядчеством.[50] При этом подобные изображения проникнуты тра-

[48] А. В. Арциховский. Древнерусские миниатюры. . ., с. 155.

[49] Розыск по делу Висковатого. — ЧОИДР, 1858, апрель, ч. III, с. 1—42.

[50] Ф. И. Буслаев. Русский лицевой апокалипсис. Свод изображений из лицевых апокалипсисов по русским спискам с XVI в. по XIX. СПб., 1884, с. 793—795, 813; В. Малышев. Рисунки протопопа Аввакума? — Русская литература, 1965,

диционным средневековым символизмом. В этом смысле старообрядческие сатирические изображения принципиально сходны с многими ранними протестантскими. К концу XVII в. впервые четко формулируются стилистические критерии по отношению к священным изображениям; осуждаются изображения святых в современных одеждах.[51] В это же время богословски обосновывается создание композиций, отличных от традиционной византийской иконографии (например, Рождество Христово с сидящей, а не лежащей богородицей).[52]

№ 2, с. 154, 155; Дмитрий Ростовский. Розыск о раскольнической брынской вере. М., 1847, с. 529, 569; Пустозерский сборник. Автографы сочинений Аввакума и Епифания. Изд. подгот. Н. С. Демкова, Н. Ф. Дробленкова, Л. И. Сазонова. Л., 1975, л. 2, с. 151.

[51] И. Владимиров. Трактат об иконописании. — В кн.: Мастера искусства об искусстве, т. 4. М., 1937, с. 19—24; Д. А. Ровинский. Русские народные картинки, т. 1. СПб., 1900, с. 76, 77; Житие протопопа Аввакума, написанное им самим, и другие его сочинения. Иркутск, 1979, с. 89—91.

[52] Ф. И. Буслаев. Общие понятия о русской иконописи, с. 39.

Е. И. ИТКИНА

Повесть «Описание лицевое великой осады и разорения монастыря Соловецкого» и ее литературные и изобразительные источники

Соловецкое восстание 1668—1676 гг., занимающее особое место в истории народных движений конца XVII в. по целому ряду особенностей, связанных с переходом борьбы, носящей религиозную окраску, в борьбу социальную — в антифеодальное выступление, отразилось в некоторых литературных и изобразительных памятниках. Эти памятники создавались на протяжении почти двух столетий — с конца XVII и до рубежа XIX—XX вв. Они показывают, как отразилось соловецкое восстание в народной памяти. Степень изученности этого материала очень мала. Если литературные произведения как-то привлекали внимание исследователей, то относительно памятников изобразительного искусства можно сказать, что они совершенно не введены в научный оборот. Из литературных произведений, посвященных событиям в Соловецком монастыре, наибольшей известностью пользуется сочинение С. Денисова «История о отцех и страдальцех соловецких», написанное в 1730-е гг. Сравнительно недавно была исследована «челобитная дьякона Игнатия Соловецкого царю Федору Алексеевичу», где частично отражены факты соловецкого выступления.[1] Этими произведениями традиция художественного воплощения восстания до настоящего времени считалась ограниченной. Любопытное литературное сочинение «Описание лицевое великой осады и разорения монастыря Соловецкого», которое может пополнить круг данных памятников, оставалось неизученным. Сами рукописи, где содержалась повесть, лишь недавно обратили на себя внимание исследователей.

Памятник известен в трех списках. Приведем их описание. Первый экземпляр рукописи хранится в ЦГАДА.[2] Рукопись в 8°, на 19 листах, написана полууставом на бумаге желтоватого цвета с водяным знаком, датируемым по справочнику С. А. Клепикова 1786—1799 гг.[3] Переплет — серая бумага. Рукопись украшена заставками, концовками, художественно выполненными инициалами, миниатюрами. Количество миниатюр — 22. Как удалось установить, известный собиратель А. Е. Бурцев в 1904 г. при публикации материалов своей коллекции издал восемь миниатюр этого списка.[4] Следовательно, ранее рукопись принадлежала ему. В дальнейшем

[1] Н. Ю. Бубнов. Неизвестная челобитная дьякона Игнатия Соловецкого царю Федору Алексеевичу. — В кн.: Рукописное наследие Древней Руси. По материалам Пушкинского Дома. Л., 1972, с. 92—114.

[2] ЦГАДА, ф. 187, оп. 2, № 116. — В настоящее время осуществлено факсимильное издание этого списка рукописи.

[3] На левой стороне бумаги буквы Е С Г Н П Ш и в центре герб Шереметевых, на правой стороне — буквы Ю Ф С Т (Клепиков, Филигр. и штемп., № 246; Лихачев, Вод. зн., № 3589).

[4] А. Е. Бурцев. Библиографическое обозрение древне-славянской и русской письменности и других литературно-художественных памятников от XIV до начала XX в., т. III. СПб., 1904, вклейки 28—31 между с. 98 и 99.

список ЦГАДА мы будем называть по первой букве фамилии его прежнего владельца (Б). По филиграни, почерку и художественному оформлению рукопись может быть датирована 80—90-ми гг. XVIII в.

Второй экземпляр хранится в БАН.[5] Рукопись в 8°, на 21 листе, написана скорописью на плотной бумаге, не имеющей водяных знаков. Переплет — доски, обтянутые кожей. Список украшен заставками, концовками, красочными инициалами и миниатюрами. В нем 22 миниатюры. Страницы рукописи затонированы желтовато-коричневой краской, вероятно для того, чтобы создавалось впечатление потемневшей от времени старинной бумаги. Придание бумаге вида «под старину» заставляет предположить изготовление списка в конце XIX—начале XX в., когда появился большой спрос на древние рукописи и даже не очень умело выполненные имитации произведений древнерусской литературы также находили своего потребителя.[6] Поскольку список находился в собрании Ф. М. Плюшкина, в дальнейшем мы будем называть его П.

Третий экземпляр рукописи хранится в ГПБ.[7] Формат его в 8°, почерк — полуустав, количество листов — 26, обложка бумажная. Рукопись орнаментирована заставками, концовками, инициалами и содержит 16 миниатюр. Бумага не имеет водяных знаков, листы затонированы желтовато-коричневой краской тем же способом, что в рукописи П. Третий список может быть также датирован концом XIX—началом XX в. По первой букве фамилии его владельца — Колобова — третий список будет именоваться К.

Список Б не имеет поправок в тексте, к числу его дефектов относятся лишь утраты окончаний слов в оторванных или затертых углах листов. Текст легко восстанавливается. В списке П также нет исправлений и поправок. В экземпляре К есть ряд дефектов. Так, на л. 19 об. последняя фраза оборвана посредине, а на л. 20 следует изложение эпизода, предшествующего тому, на котором обрывается повествование. Не вызывает сомнения, что оригинал списка К был с частично переставленными листами.

Все три списка содержат одно и то же повествование, начинающееся известием о присылке царем Алексеем Михайловичем в 1657 г. в Соловецкий монастырь исправленных богослужебных книг. Далее следует рассказ об отказе монахов принять эти книги и о долгих и безуспешных попытках привести соловчан к повиновению путем мирных увещеваний. Убедившись в непреклонности иноков, царь отправил под монастырь воеводу Волохова с войском стрельцов. Повесть рассказывает о длительной осаде монастыря, во время которой дважды происходила смена воевод. После Волохова обитель осаждал Климентий Иевлев, а затем Иван Мещеринов. Подробно повествуется о попытках взять крепость и о предательстве монаха Феоктиста, которое позволило царскому войску захватить Соловецкий монастырь. Большое место уделено рассказу о расправе Мещеринова с непокорными монахами и грабеже, устроенном им в крепости. Кончается повесть известиями о тех карах, которые постигли Мещеринова за разорение обители.

Несмотря на одинаковую сюжетную канву, текст списков обнаруживает целый ряд фактических, стилистических и идейных отличий в изложении событий. Например, в списке Б говорится, что после рассмотрения присланных в Соловецкий монастырь книг и принятого решения не служить по ним монахи «разведоша огнь велик и вверже ту книги те, еже на погибель душам писаны быша» (л. 3). А в списках П и К этот эпизод рассказан иначе. Архимандрит Илья обратился к братии с предложением спрятать новые книги «во уклады» и поставить в оружейной палате, и «по слову» архи-

[5] БАН, собр. Плюшкина, № 71.

[6] Как изготовляются для раскольников старые книги. — Церковный вестник, СПб., 1888, № 17, с. 355. — Рассказано о способе «старить» бумагу путем обработки ее раствором, сваренным из коры крушины.

[7] ГПБ, собр. Колобова, № 540.

мандрита братия так и поступила. Объяснение этому приведено в списке П: «Да не опалится на ны царь гневом велиим» (л. 4 об.).

В списках Б и К сообщается, что для увещевания старцев на Соловки был послан царем московский архимандрит Сергий, а в списке П Сергий назван архимандритом Спасского ярославского монастыря и, кроме того, сказано, что вместе с Сергием были отправлены «священник московских соборов Василий Федоров и голова стрелецкий Лопатин Иван» (л. 4 об.).

В списке П в конце повествования, где рассказывается о воцарении Федора Алексеевича в 1676 г., помещены сведения о рассылке во все города «и веси, и монастыри» грамот, в которых сообщалось о смерти царя Алексея Михайловича и наследовании престола его сыном Федором, и здесь же добавлено, что одна такая грамота пришла в «обитель святых Зосимы и Саватея», после чего уцелевшие монахи решили послать новому царю «челобитье» с жалобой на разорение монастыря Мещериновым. Сведения о царских грамотах отсутствуют в списке Б и в списке К. В них говорится только, что, «уведа» о воцарении Федора, монахи написали ему грамоту.

Список К содержит некоторые эпизоды, которых нет в других рукописях. Подробно описано, например, как монахи позвали на собор архимандрита Никанора, жившего в монастыре «на покое», и, извиняясь, что тревожат его старость, уговаривали поехать в Москву и попытаться умолить царя оставить им старую веру. Здесь же рассказано, что Никанор подвергся в Москве «многому поруганию» и, не выдержав «такого великаго поношения, разболехся и умроша» (л. 14). Согласно другим спискам, Никанор был отпущен из Москвы, куда он приезжал вместе с архимандритом Варсонофием и старцем Александром Стукаловым, назад на Соловки.

Помимо расхождений фактического характера списки имеют ряд стилистических отличий. В целом, надо сказать, рукописи Б и П довольно близки по тексту, но и в них существуют разночтения. Значительно большее количество разночтений содержит список К, где повествование часто носит характер свободного пересказа содержания повести. Сравнивая близкие тексты списков Б и П, можно заметить наличие амплификаций в П. Например, в эпизоде, где монахи спорят с архимандритом Сергием о новых книгах, в Б говорится: «. . .се бо и Никон ваш не патриарх есте, а еретик. . .» (л. 5); а в П написано: «. . .се бо и Никон ваш, давый учение вам новое, не патриарх есте, а еретик. . .» (л. 5 об.). Можно привести пример более пространной амплификации. В Б монахи говорят архимандриту Сергию о Никоне: «. . .не пастырь душам, а волк лютый, слуга сатанинский, да и того у вас топеря нет. . .» (л. 5). В П читается: «. . .не пастырь душам, а волк лютой, и се тако ныне поступи, якоже писание глаголет: от жидов приведет антихрист человека волхва, еретика, отметника, чародея, Никон же есть антихрист, тщавыйся прелестию и мечтанием постигнуть престол четвертаго Рима, да и того у вас топеря нету. . .» (л. 6).

Случаев расширительного толкования текста в рукописи П достаточно много. Они выдают в авторе списка человека весьма начитанного, имевшего познания в самых разнообразных вопросах, свободно владевшего аргументацией защитников старообрядчества.

Рукописи повести имеют некоторые различия идейного характера. Так, в списке П сделан акцент на злодейских поступках воеводы Мещеринова после захвата монастыря. Списки Б и К сдержаннее излагают эпизод расправы с соловецкими монахами. В рукописи К вся заключительная часть повести пронизана мыслью о неотвратимости возмездия ненавистному воеводе, разорившему обитель. Здесь гораздо подробнее описывается судьба «вора и убойника, грабителя и святотатца Ивашки Мещеринова» (л. 21), которого царь повелел держать в келье под замком, несмотря на заступничество новгородского митрополита Варсонофия и некоторых бояр.

Помимо указанных отличий фактического, стилистического и идейного характера списки повести разнятся структурно. Рукопись Б не имеет

предисловия, в ней изложение начинается прямо с эпизода присылки книг в монастырь. Списки П и К имеют вводную часть. В предисловии к П рассказывается о начале книгопечатания в России при царе Иване Васильевиче и об исправлении книг патриархом Никоном. Автор сообщает, что он написал «сие нехитроречивое, но истиною украшенное слово. . . о мужах. . . в древлеправославии крепких» (л. 2 об.). В предисловии списка К речь идет только о задачах создания повести: «писана для прочтения о тех инок, кои смерть возлюбих и за веру правую оную приявших, но зловредительных Никонских ересей не приявших. . .» (л. 1 об.).

Все указанные расхождения в содержании и манере изложения материала позволяют видеть в списках Б, П и К три разные редакции повести. Перейдем к выяснению вопроса о соотношении редакций памятника.

Первая редакция (список Б) и вторая (список П) довольно близки между собой, поэтому выяснение зависимости между ними представляется первоочередной задачей. Не имея возможности анализировать все текстуальные совпадения и различия списков, мы указываем лишь некоторые моменты. В обоих списках встречаются общие ошибки — как грамматические, так и смысловые. Так, вместо глагола «есть» в 3 л. ед. ч. употребляется несколько раз форма 2 л. мн. ч. «есте» («не патриарх есте, а еретик»; «волен есте великий государь»). К числу общих ошибок относится пропуск слова или нескольких слов, сделавший оба текста одинаково непонятными в отрывке, рассказывающем о пребывании архимандрита в Москве и его попытках уговорить царя: «Никанор же аще и много увеща царя ѳ невращении древляго благочестия, паче же от обители соловецкой, оба же ничто же успевша». Не ясно, кто эти оба, которые ничего не «успевша», когда речь идет об одном Никаноре. Неправильные чтения, общие для обоих текстов, говорят о том, что они содержались в тексте протографа Б и П.

В некоторых случаях список П обнаруживает ряд лучших чтений, чем список Б. (Напомним, что список Б является старшим, он датируется концом XVIII в.). Сравним, например, фразу из обвинений, выдвигаемых соловецкими монахами в адрес приверженцев Никона.

Первая редакция (список Б)	Вторая редакция (список П)
. . .содеялося бо с вами по словесам Павла апостола, еже глаголется: мудрыми — обезумели, не весте, что творите.	. . .содеялося с вами по словам Павла апостола, иже глаголет: назвашеся мудрыми вы обезумели, не весте, что творите.

Во второй редакции смысл текста понятнее. Наличие слова «назвашеся» перед «мудрыми» делает ясным укор, содержащийся в словах апостола Павла. Подобный же пример обнаруживается в эпизоде расправы Мещеринова с восставшими. В первой редакции: «казначей же и келарь предася в руце Мещеринова, абие клялся клятвою велию, да не предаст смерги» (л. 12). «Абие» — это «тотчас», «вскоре», что явно не подходит по смыслу. Во второй редакции на месте «абие» стоит союз «ибо», что является правильным. Если во втором случае и можно предположить исправление «абие» в списке П, то в первом примере правильное чтение никак не могло быть результатом самостоятельного добавления слова «назвашеся» и его следует возводить к тому списку, который послужил оригиналом для П.

Можно отметить в первой редакции некоторые факты переработки текста, который лучше сохранился во второй редакции. Так, сообщая о приезде в Соловецкий монастырь Сергия, список Б ничего не говорит о его спутниках. Когда же речь идет о том, что Сергий ничего не добился и уехал, в тексте значится: «отиде от них Сергий гневен бяше и голова стрелецкой с ним. . .» (л. 7). Тут назван стрелецкий военачальник, о котором раньше не было ни слова и который фигурирует только в списке П.

Напомним, что список П называет в числе сопровождавших Сергия священника Василия Федорова и голову стрелецкого Ивана Лопатина.

Излагая содержание письма царю Алексею Михайловичу, которое монахи отправили после отъезда архимандрита Сергия, список Б подробно приводит аргументацию соловчан: «в книзех Никона вместо Исуса писан Иисус, чесо нам грешным и помыслить страшно, крест трисоставный премениша на крыж латинстий, и обливанье латинское прияв, и многая другая ереси написа во уставех новых» (л. 7 об.—8). В списке П этот текст в данном эпизоде полностью отсутствует. Но ранее, почти в самом начале повести, где речь шла о рассмотрении на Соловках вновь присланных богослужебных книг. приводились очень близкие по смыслу и по формулировкам обвинения Никона в «богопротивных ересях». Текстуально вставка списка Б ближе к начальному эпизоду списка П, чем к аналогичному месту своего изложения.

Таким образом, изучение списков Б и П показывает, во-первых, что они не скопированы друг с друга, а восходят к общему протографу. Во-вторых, можно определенно предполагать наличие промежуточного списка между П и протографом, так как Б в нескольких случаях обнаруживает правку по тексту, содержащемуся в П. Это можно объяснить тем, что автор Б был знаком с промежуточным списком, содержащим новые сведения и дополнения, которых не было в протографе. Кроме того, можно утверждать, что протограф Б и П не являлся первоначальным текстом памятника, поскольку в нем содержались общие для двух списков ошибки. Очевидно, до протографа существовал основной первоначальный текст. Соображения о времени создания оригинала произведения будут изложены ниже.

Список К, несмотря на большое количество разночтений со списками Б и П, носящих, как уже указывалось, характер вольного пересказа содержания повести, может в некоторых случаях служить в качестве контрольного, так как он обнаруживает текстуальные совпадения как со списком Б, так и со списком П и помогает понять соотношение между ними.

Количественно в третьей редакции преобладают сходные чтения со списком второй редакции. Приведем примеры.

Список Б	Список П	Список К
Геронтий по мнозем препирании с Сергием вопроси его: «почто в молитве господи Исусе отъемлете и пременяете имя сына божия», возопиша ту весь собор старцев великим гласом: «горе нам, от'емлют у нас сына божия».	Геронтий по многому препирательству с Сергием вопроси: «почто в молитве господи Исусе Христе от'емлете имя сына божия», и возопи весь собор старцев: «горе нам, грешным, от'емлют у нас сына божия».	Един от братии рекоша: «вы то и есте неправы, почто в молитве господи Исусе от'емлете имя сына божия». И возопи весь собор старцев: «горе нам, грешным, от'емлют у нас сына божия».

Здесь в К и в П отсутствуют слова, имеющиеся в Б, — «пременяете», «ту», «великим гласом» — и имеется слово «грешным», которого нет в Б.

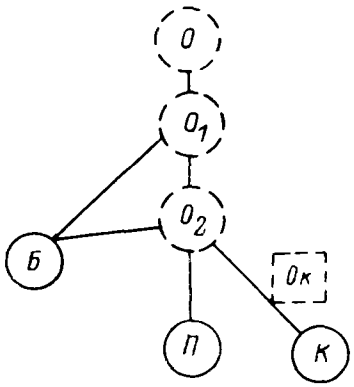
В эпизоде, рассказывающем о предательстве монаха Феоктиста, показавшего Мещеринову заложенный плинфами ход в сушильную палату, в П и К Феоктист сравнивается с Иудой. В Б это сравнение отсутствует. В рассказе о корыстном поведении Мещеринова в захваченном монастыре список Б говорит о том, что воевода заставлял иноков отдавать «злато свое и серебро», обещая им за это сохранить жизнь. В изложении того же эпизода списки П и К вместо выражения «злато свое и серебро» употребляют слово «сокровища».

Но имеют место случаи, когда К обнаруживает сходство только с Б. Так, архимандрита Сергия, приезжавшего на Соловки с миссией от царя Алексея Михайловича, автор К вслед за автором списка Б именует архи-

мандритом московским, а не ярославским, как в П. Такая же зависимость прослеживается в описании мучений, которым подверглись соловецкие монахи после взятия монастыря. Сравним три списка:

Список Б	Список П	Список К
. . .и по сем вои совлекоша с них ризы и гнаша их на губу морскую в морозы велии и ту их заморози. Честныя тела же их не погребени а̃ лето лежаху, тлению не предася.	. . .и по сем совлекоша с них ризы, гнаша их на губу морскую в морозы велии и ту их заморози утопиша. Честные же телеса их непогребенными на льду моря Белого а̃ лето непогребенные лежаху.	. . .овых же разоблакоша и гнаша в губу морскую и тамо заморози, и лежаху тела их непогребении а̃ лето.

Из приведенного примера видно, что список К подвергает сокращенному пересказу текст, содержащийся в Б. В списках Б и К ничего не говорится о том, что тела замороженных иноков были потом утоплены, как утверждается в П. Заметим, кстати, что вставка в список П в данном случае доводит изложение до бессмыслицы. Если тела монахов были утоплены, то лежать после этого непогребенными на льду они не могли.



Поскольку список К обнаруживает текстуальные совпадения и со списком Б и со списком П, но количественно последних больше, его следует возводить к промежуточному, не дошедшему до нас или еще не обнаруженному списку, который находился между П и протографом Б и П и, безусловно, был отдельной редакцией памятника.

Таким образом, зависимость редакций повести можно представить на следующей схеме. Здесь О обозначает оригинал повести, $О_1$ — протограф Б и П, $О_2$ — промежуточную редакцию между П и протографом П и Б. Если мы вспомним, что К снимался со списка с частично переставленными листами, а наличие в $О_2$ таких листов никак не выявляется (их нет ни в П, ни в Б), то следует предположить существование еще одного списка между $О_2$ и К, в котором оказались переставленные листы. Он на схеме помечен не редакцией, а списком и обозначен Ок.

Установив соотношение редакций, обратимся к вопросу датировки повести. Время появления оригинала произведения — «Описание лицевое великой осады и разорения монастыря Соловецкого» — можно установить, зная его источники. В полном объеме выяснить круг источников пока трудно, но некоторые указать можно. Это, в первую очередь, книга С. Денисова «История о отцех и страдальцех соловецких».[8] Повесть затрагивает те же ключевые эпизоды «соловецкого сидения», что и книга С. Денисова. В повести и в книге есть одинаковые вымышленные эпизоды: пророчество монаха Дмитрия, произнесенное осаждающим крепость воинам, о скорой смерти царя Алексея Михайловича, предсмертное раскаяние царя и посылка им гонца с приказом о прекращении осады монастыря, насильственная гибель Герасима Фирсова, посланного в Москву с челобитной монахов, которого якобы удушили в пути.

«Описание лицевое. . .» обнаруживает некоторые прямые текстуальные заимствования. Приведем в качестве образца одно из совпадений текста повести и книги Денисова.

[8] С. Денисов. История о отцех и страдальцех соловецких. М., 1913.

«История о отцех. . .»
. . .привождаху свидетельства, яко старопечатных московских и белоросийских книг, тако старописменных, и харатейных, тако сербских и острозских. . . (с. 13)

«Описание лицевое. . .»
. . .привождаху свидетельство, яко старопечатных московских и белоросийских книг, тако старописных и харатейных, тако сербских и остзерских. . .» (Список Б, л. 7)

Последнее слово «остзерских», непонятное в списке Б, представляет собой искаженное «острозских» — книг, изданных в Остроге.

В повести есть случаи заимствования цитат из книги «История о отцех. . .» и помещения их в другие, чем у Денисова, эпизоды. Например, в начале книги, описывая деяния выдающихся соловецких отцов, Денисов пишет о Герасиме Фирсове и отце Игнатии: «От сих есть и Герасим Фирсов, муж довольнаго учения, иже во время Никона патриарха новопреданий слово о крестном знамении еже на лицах сочинив, добрейшее мудрости своея изображение по себе остави. От сего вышеозначенный Игнатий, мудрости воду яко губа почерпе, иже вся Олонецкия и Каргопольския страны во православия догматах стояти утверди и непроходимыя пустынныя дебри благочестивыми насади жительми» (с. 9 об.). Автор повести «Описание лицевое. . .» выбирает из этого текста отдельные фразы, относит их к одному Герасиму Фирсову и помещает их в эпизод, где рассказывается о поездке Фирсова в Москву к царю Алексею Михайловичу: «И посла. . . Герасима Фирсова, мужа доволняго учения, иже в время Никона патриарха новопреданий слово о крестном знамении сочинив, добрейшей мудрости своей изображение по себе остави, во православии догматах утвердивший и непроходимыя дебри пустынныя благочестивыми жителями насадивый. . .» (Список Б, л. 8—8 об.).

Не все совпадает в сочинении Денисова и повести «Описание лицевое. . .». Серьезное расхождение содержится в заключительной части, где описывается судьба воеводы Мещеринова. Денисов очень коротко говорит о Мещеринове, что он был уличен в ограблении монастырской казны и вскоре умер. Повесть уделяет значительное внимание этим вопросам и подробно рассказывает о приказе посадить воеводу в тюрьму, об условиях содержания его в келье под замком, о его тайных сношениях с новгородским митрополитом Варсонофием и о многократном заступничестве Варсонофия перед царем Федором за Мещеринова. Повесть называет время пребывания воеводы в тюрьме — «Ѳ круговращений» (10 лет).

Достоверность сведений относительно судьбы воеводы после взятия монастыря, приводимых в конце повести, вызывает сомнение. Дело в том, что среди известных документов соловецкого восстания нет свидетельств о длительном пребывании Мещеринова в тюрьме на Соловках. Уже в марте 1677 г. Мещеринов подвергался допросу в Москве в Новгородском приказе по делу о награбленном монастырском имуществе.[9] Опубликованы документы судебного дела воеводы, его челобитные царю, из которых явствует, что некоторое время Мещеринов провел под стражей в келье монастыря, когда там работала комиссия, возглавляемая стольником Владимиром Андреевичем Волконским и дьяком Алмазом Чистого, разбиравшая дело о разграблении монастыря.[10] Очевидно, сам факт кары, постигшей воеводу, отразился в произведении как десятилетнее пребывание в «келье молчательной».[11] Сведения о наказании воеводы подтверждают мысль о том,

---

[9] ААЭ, т. 4, СПб., 1836, № 215, с. 291—301.

[10] ЧОИДР, 1884, кн. 1, отд. V, с. 22—41; ЧОИДР, 1869, кн. 4, отд. V, с. 15—19.

[11] И. Я. Сырцов, самый серьезный из дореволюционных исследователей истории соловецкого восстания, писал, что за грабеж монастырского имущества Мещеринов подвергся суду и четырехлетнему тюремному заключению (И. Я. Сырцов. Возмущение соловецких монахов-старообрядцев в XVII веке. Кострома, 1889, с. 313). Он не приводит ссылки на документы, вероятно бывшие в его распоряжении, которые свидетельствовали бы о факте тюремного заключения воеводы, поэтому приходится принимать эти сведения на веру.

что повесть «Описание лицевое. . .» была создана позднее, чем сочинение С. Денисова. Может быть, в то время, когда Денисов работал над книгой, старообрядцы ничего не знали о воеводе, а позднее, когда создавалось «Описание лицевое. . .», родилась версия о возмездии, постигшем Мещеринова. Мало вероятно, чтобы, зная о тюремном заключении врага и мучителя, Денисов умолчал бы об этом.

Еще одним серьезным источником «Описания лицевого. . .» были сами документы соловецкого восстания. В некоторых местах повесть обнаруживает удивительно точное знание имен участников событий и роли каждого из них; более того, передает почти дословно, например, содержание полемики архимандрита Сергия с соловецкими монахами.

Из документов, содержащихся в свитках Синодальной библиотеки и опубликованных Н. Субботиным,[12] нам известно, что для полемики с архимандритом Сергием, посланным для увещевания старцев, был избран черный поп Геронтий. Повесть точно приводит аргументацию противников во время спора:

Донесение архимандрита Сергия о пребывании в Соловецком монастыре	«Описание лицевое. . .»
. . .и тот Геронтей начал говорить о молитве, еже есть: господи Исусе Христе, боже наш, помилуй нас, — указуя на наше лице: за что де вы отъемлете из сея молитвы сына божия? И в то время закричали все: ох, де, ох! горе нам! отнимают де у нас сына божия!. . .	. . .Геронтий по мнозем препирании с Сергием вопроси его: почто в молитве господи Исусе от'емлете и пременяете имя сына божия, возопиша ту весь собор старцев великим гласом: горе нам, от'емлют у нас сына божия. . .
. . .И мы, видя их во всем непокорство, противу их еще вопросили: великий государь наш, царь и великий князь Алексей Михайлович. . . самодержец, благоверен ли и благочестив, и православен ли, и христианский ли есть царь?. . .	. . .Приступиша же паки ко братии рече: великий государь Алексей Михайлович православен ли, патриарх, еже похвали справленье Никоново, и весь освященный собор, православен ли есть?. . .
. . .И мы их еще вопросили о святейших православных четырех патриархах. . . и о всем священном соборе, — православны ли они суть и благочестивы?. . . И они сказали про святейших православных четырех патриархов: преже до сего были православны, а ныне де бог их весть, потому что они сами живут в неволе. . . (Материалы для истории раскола. . ., док. XXIXб, с. 146—148).	. . .Патриархи же прежде православные быша, а теперь богу ведомо, а живут в неволе. . . (Список Б, л. 5—6).

Примеров подобных совпадений текста повести с документами можно привести много. Поскольку список Б датируется концом XVIII в., а цитируемые документы впервые были опубликованы в 1878 г., следует исключить возможность использования автором повести печатных источников. Можно предположить, что или в той среде, где создавалось художественное произведение, имели хождение списки с документов соловецкого восстания (и не только челобитные царю о вере, что хорошо известно, а грамоты, распросные речи, отписки архимандритов), или устное предание о событиях в монастыре отличалось удивительной достоверностью, — но первое кажется более вероятным.

Таким образом, определяя круг источников повести «Описание лицевое. . .», можно основными считать сочинение С. Денисова и списки подлинных документов восстания. Поскольку известно, что книга Денисова была написана в 1730-е гг., повесть может быть датирована временем между 30-ми и 80-ми гг. XVIII в., — вероятно, ближе к верхней границе этого промежутка.

Все три имеющиеся в нашем распоряжении редакции произведения имеют на последних листах рукописей записи об их создании:

[12] Материалы для истории раскола за первое время его существования, т. 3. Изд. Н. Субботина. М., 1878.

Список Б

Се аз грешный раб божий Микола инок писах рукою своею, иже от старцев соловецких предания слышах, то и писах, аще же кои погрешности чтущии обрящет, неосудне любително прошу да исправит, здрав же и спасен буди в летех долзих.

Список П

Се аз грешный раб божий Микола инок писах рукою своею, иже слышах сказание сие от старец соловецких: приях предания от мучеников и очама своима зрющих разорение обители, то аз многогрешный и написах, аще же кои погрешности чтущий обрящет, неосудне любително прошу да исправит. Здрав же и спасен буди в лете долзе.

Список К

Писана книга сия по сказаниям старцев древлих, еже видех все здесь писаное очама своима, неции же и сами пострадах от нечестивых во время оно, а писал недостойной раб божий Микола Григорьев сын, да изографное дело аз же правил иждивением древляго благочестия ревнителей, да сохранится память о страдальцех доблих во веки веком.

Вопрос об авторстве редакций, несмотря на наличие записей, представляется совсем не простым. Прежде всего, ясно, что в списке П запись не оригинальна, а повторяет с некоторыми добавлениями ту, которая была



Изображение царя Федора Алексеевича. Миниатюра 18-я ркп. «Описание лицевое великой осады и разорения монастыря Соловецкого». 80—90-е гг. XVIII в. (ЦГАДА, ф. 187, оп. 2, № 116, л. 15 об.).

в списке Б. Так что инок Николай жил в конце XVIII в., а не в конце XIX—начале XX в. В П заметно стремление сделать автора современником событий, но вставка с этими словами довольно безграмотна. Из записи списка третьей редакции, так же как из первых двух, явствует, что «книга» писалась со слов участников событий. Следует думать, что эта запись тоже воспроизводит те слова, которые были в протографе К — списке Ок. Запись в К тоже не самостоятельна, она явно преобразует запись списка П. Это возможно только через редакцию $О_2$. Можно предположить, что Никола Григорьевич был автором третьей редакции повести, представленной списками Ок и К. Первоначальной, вероятно, является запись первой редакции, и инок Николай может считаться автором редакции $О_1$.

Напомним, что первая, вторая и третья редакции произведения представлены лицевыми списками. Прежде чем перейти к вопросу о зависимости и соотношении миниатюр в них, скажем несколько слов о художественной манере иллюстраций повести. Во всех трех редакциях наблюдается разный подход к передаче сюжетов миниатюр. Даже в списках Б и П, где почти



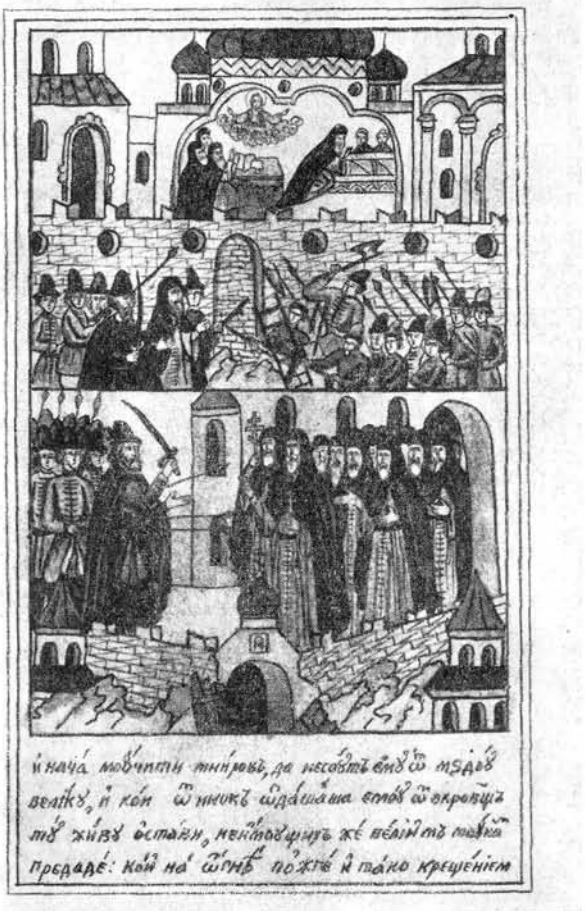
Монахи, подающие челобитную царю Алексею Михайловичу, и отправка Волохова на Соловецкий остров. Миниатюра 8-я ркп. «Описание лицевое великой осады и разорения монастыря Соловецкого». 80—90-е гг. XVIII в. (ЦГАДА, ф. 187, оп. 2, № 116, л. 9).

все рисунки совпадают по содержанию, заметно различие в приемах выполнения миниатюр. Отчасти это может быть объяснено разновременностью списков. Ведь мы имеем дело с одним ранним и двумя поздними экземплярами рукописи.

В Б больше чувствуется приверженность к традициям древнерусской миниатюры: рисунок точен и изящен, пропорции фигур вытянуты, картинки не имеют сверху рамки и представляют собой незамкнутые композиции, колорит отличается мажорным звучанием с выдержанной в определенных тонах раскраской одежды персонажей.

Миниатюры списка П производят совершенно другое впечатление. В отличие от узких, устремленных вверх композиций Б, оставляющих слева и справа свободное поле листа, здесь рисунок располагается на всей плос-

кости страницы, делается крупнее по масштабам, строго ограничивается со всех сторон рамкой. При определенно заметном стремлении выдержать миниатюры в старинном духе, а именно — изобразить архитектурные сооружения, интерьеры и элементы пейзажа в иконописных традициях, чувствуется несоответствие самому духу древней рукописной миниатюры.



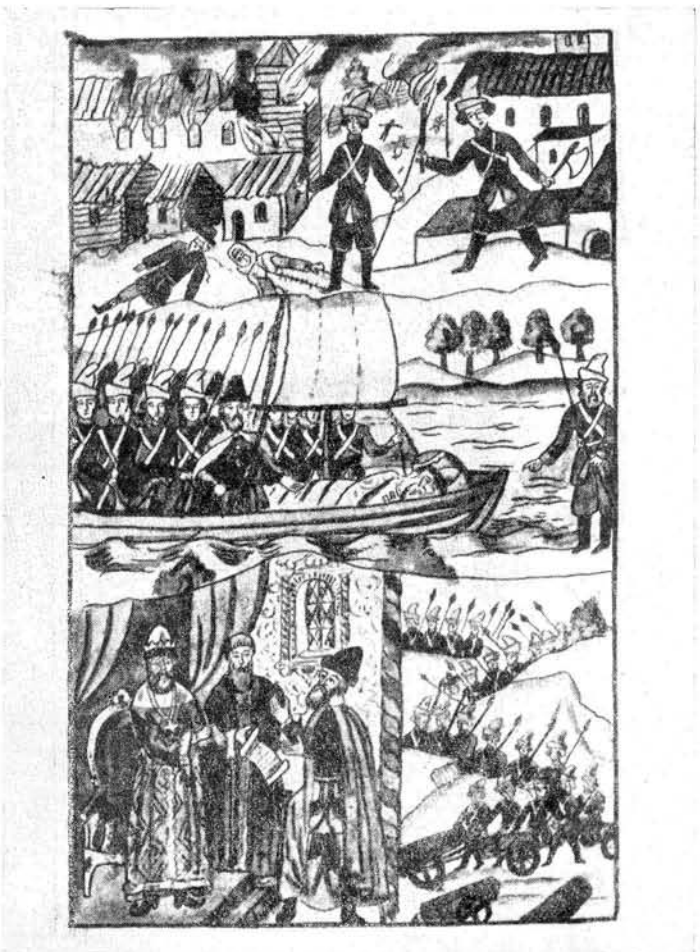
Штурм стрельцами Соловецкой крепости; монахи, вышедшие навстречу воеводе Мещеринову. Миниатюра 11-я ркп. «Описание лицевое великой осады и разорения монастыря Соловецкого». Конец XIX—начало XX в. (БАН, собр. Плюшкина, № 71, л. 14).

Ясно, что изготовлена рукопись в недавнее время. Особенностью списка является колористическая гамма его рисунков — темная, с преобладанием коричневато-лиловатого цвета, что придает всем картинкам рукописи какой-то мрачный оттенок.

В оформлении списка К наблюдаются иные тенденции. Здесь более всего заметно влияние традиций народного лубка, сказывающееся в наивности и примитивности рисунка, в стремлении к особой выразительности фигур, в узорочьи раскраски, в меньшей условности архитектуры и интерьеров. Главная задача художника — добиться общей декоративности композиции.

В списках Б и П содержится 22 миниатюры. Они состоят как бы из двух ярусов с переходом рассказа из верхнего яруса в нижний. По содер-

жанию миниатюры в списках Б и П в основном совпадают, но в двух случаях наблюдается расхождение. В списке Б есть миниатюра, которой нет в П, на ней изображены: вверху — отправка воеводы Мещеринова на Соловки, внизу — четыре пушки, обстреливающие монастырь. А в П, в свою очередь, есть сюжет, отсутствующий среди рисунков Б. На нем



Стрелецкое войско на Соловецком острове. Миниатюра 10-я ркп. «Описание лицевое великой осады и разорения монастыря Соловецкого». Конец XIX—начало XX в. (ГПБ, собр. Колобова, № 540, л. 13 об.).

в верхнем ярусе показан приступ стен монастыря, а в нижнем — вышедшие навстречу Мещеринову монахи, рассчитывавшие на милость воеводы. Это свидетельствует о том, что протограф Б и П — редакция $О_1$ была иллюстрированной и в ней содержались те две миниатюры, которые не вошли одна в Б, другая в П.

В редакции списка К количество иллюстраций меньше (16), однако художник не только передал содержание почти всех миниатюр оригинала, но проиллюстрировал те эпизоды повести, которые не имели изображения. Вместо двухъярусных рисунков художник сделал трехъярусные, что позволило ему в меньшем объеме передать большую изобразительную информацию. Нужно сказать, что сочетал в них сюжеты он весьма произвольно, хотя в целом порядку изложения не противоречил. Художник

третьей редакции добавил новые сюжеты не только в многоярусные композиции, но и в отдельные рисунки на листах, где миниатюры совмещаются с текстом. К числу подобных добавлений относятся портретные изображения царя Алексея Михайловича (л. 7 об.) и воеводы Ивана Мещеринова (л. 12).

Текст повести во всех редакциях проиллюстрирован довольно подробно, все основные эпизоды отражены в миниатюрах. Правда, в списке К отсутствуют изображения сцен расправы с мятежниками после захвата монастыря. Среди миниатюр второй редакции (список П) есть одна, которая не находит себе соответствия в тексте повести. На ней в верхнем ярусе изображен приступ стрельцов, осаждающих стены монастыря, а выше — в храме перед благословляющим Христом три инока молятся у аналоя и рядом старец стоит на коленях перед сидящими в гробах монахами (л. 14). В повести эпизода с молитвой у святых гробов нет совсем. Понять, что художник показал на миниатюре, можно только зная книгу С. Денисова «История о отцех. . .». Здесь подробно повествуется, как «свещевжигательный» старец увидел, что в храм вошел чудотворец Герман и беседовал с восставшими в своих раках преподобными Зосимой и Саватием, разбуженными обстрелом монастыря.[13] Но вряд ли текст книги Денисова послужил непосредственным источником миниатюры. Такой же эпизод с точно таким же рисунком имеется в рисованном лубочном листе, посвященном событиям соловецкого восстания.

Рисованный лист находился в коллекции А. Е. Бурцева и был им дважды опубликован — в 1904 и 1905 г.[14] В настоящее время оригинал утрачен и судить о нем можно только по воспроизведениям. Несомненно, рисованный лубок из коллекции Бурцева возник до создания повести «Описание лицевое. . .». Его источником была книга С. Денисова «История о отцех. . .». Все эпизоды лубочного листа, в которых запечатлены отдельные моменты соловецкого восстания и расправы с непокорными монахами, являются как бы иллюстрациями к тексту книги Денисова. Следовательно, рисованный лубок из собрания Бурцева возник между 30-ми и 80-ми гг. XVIII в.

Лист из собрания Бурцева не является единственным изобразительным памятником, посвященным соловецким событиям. В ходе исследования удалось установить, что имеется еще четыре рисованных лубочных листа на ту же тему. Из них один рисованный лубок не сохранился до наших дней и тоже известен только в воспроизведении,[15] а три других хранятся в ГИМ [16] и МИРА.[17] Второй несохранившийся лист почти в точности повторяет рисунок из коллекции Бурцева. Три остальных листа, которыми мы располагаем, отличаются друг от друга по композиции. Первый из листов собрания ГИМ, датируемый по стилистическим и художественным особенностям началом XIX в., генетически восходит к тем двум несохранившимся лубкам, судить о которых можно только по их репродукциям, и скорее всего именно к бурцевскому листу. Лист из коллекции МИРА начала XIX в. и второй лист из собрания ГИМ, датируемый по военным формам изображенных на нем солдат концом XIX в., характеризуются самостоятельным художественным осмыслением сюжета соловецкого восстания. Они совершенно разные и совсем не похожи на те лубки, которые генетически связаны между собой. Объединяет все выявленные рисованные листы то, что они имеют своим источником книгу С. Денисова. Текст книги как бы дал начало всей серии рисунков.

---

[13] С. Денисов. История о отцех. . ., с. 25.

[14] А. Е. Бурцев. Библиографическое обозрение. . ., т. III, с. 165; Архив книжных и художественных редкостей, издаваемый А. Бурцевым, вып. 4. СПб., 1905, пл. 3.

[15] Родная старина, Рига, 1928, № 4, с. 23; Старообрядческий церковный календарь на 1974 г. Рига, Вильнюс, Москва, 1975, ил. на вклейке.

[16] ГИМ, 45458; 83000 И III 47629.

[17] МИРА, Б-956-IV.

Из пяти лубков два обнаруживают связь не только с сочинением Денисова, но и с текстом и миниатюрами повести «Описание лицевое. . .». Это лист из собрания Бурцева и первый рисунок из ГИМ, датируемый началом XIX в. Особенно ясно это видно в последнем. Чтобы показать связь его с лицевой повестью, остановимся коротко на сюжетах рисунка.

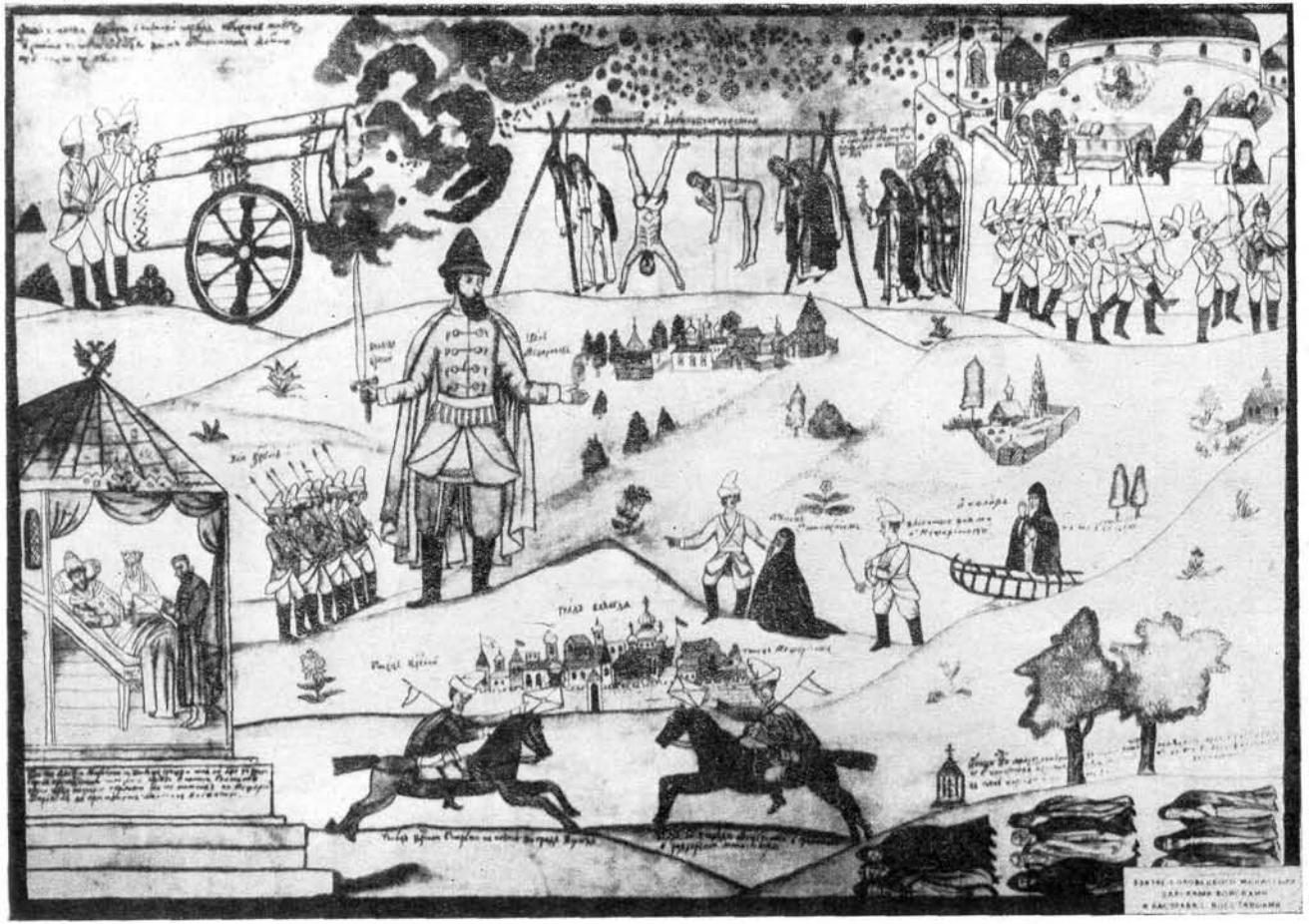
Осада монастыря и расправа с восставшими показаны на нем в восьми сценах. Каждая сцена сопровождается пояснительной надписью. В листе изображены следующие эпизоды: обстрел монастыря из трех больших пушек, штурм стрельцами крепости и молитва монахов внутри собора, выход иноков из ворот монастыря навстречу Мещеринову, жестокая расправа с участниками восстания — виселица, мучения игумена и келаря, замороженные во льду иноки; болезнь царя Алексея Михайловича и отправка им гонца с письмом к Мещеринову о прекращении осады, встреча гонцов у «града Вологды». В центре листа изображен «воевода царской Иван Мещеринов» и рядом с ним стрельцы, вооруженные копьями.

При сравнении миниатюр каждой рукописи с настенной картинкой, хранящейся в ГИМ, прослеживается совпадение в рисунке целого ряда эпизодов. Так, композиция иллюстрации 14 списка Б (л. 13 об.) и списка П (л. 15 об.), сюжетом которой является расправа с соловецкими монахами, совершенно идентична изображению виселицы и лежащих на льду иноков на лубочном листе. Совпадает расположение висящих на перекладине виселицы монахов и способ мученья каждого. Одинаково нарисованы деревья с пышной кроной и веерообразной листвой и поставленный крест под шатром.

Верхняя часть миниатюры 11 списка П, где изображена сцена с чудотворцами Германом, Зосимой и Саватием, о сходстве которой с рисунком на листе из собрания Бурцева мы уже говорили, совпадает и с изображением на листе из ГИМ. Следует отметить, что художник ГИМовского листа чуть-чуть видоизменил сцену: он добавил нимбы вокруг голов Зосимы и Саватия и показал их не сидящими в гробах, а лежащими. Кроме того, он иначе нарисовал одежду самого крайнего слева инока, молящегося в храме, и вместо аналоя поместил прямоугольный стол. А в бурцевском листе эта сцена изображена без всяких изменений, точно так, как на миниатюре рукописи. Таким образом, вырисовывается такая последовательность создания произведений, где отражена эта сцена: бурцевский лист, миниатюра рукописи «Описание лицевое. . .» конца XVIII в. и затем рисованный лубок начала XIX в. из собрания ГИМ.

Список К тоже имеет несколько иллюстраций, совпадающих с рисунками отдельных эпизодов настенных листов. Прежде всего это касается миниатюры 12 (л. 18), где показана болезнь царя, отправка им гонца к Мещеринову и встреча двух гонцов (эти сюжеты есть и в списках Б и П, но там иконография их иная, чем в К). Алексей Михайлович на ложе в парадном одеянии, закрытый покрывалом, спускающимся до пола, царица Наталья Кирилловна с маленькой короной на голове и приближенный царя в длинной одежде, стоящий рядом, — все в лубочных листах очень похоже на изображение в верхней части миниатюры, причем в лубке из собрания ГИМ сходство выражено ярче, чем в бурцевском листе. Только палаты царя в рукописи оформлены в традициях русской книжной иллюстрации и представляют собой трехарочную стену с занавесями, а на лубках они сделаны в виде шатра. В ГИМовском листе шатер увенчан двуглавым орлом.

Нарисованные в среднем ярусе миниатюры скачущие навстречу друг другу гонцы одеты в такую же короткую одежду с развевающимися за спиной плащами, как на листе из ГИМ. В руках они держат запечатанные сургучом большие конверты. Нужно сказать, что в миниатюрах списков Б и П гонцы держат не конверты, а свитки. Это еще раз подтверждает тот факт, что художнику списка Ок, миниатюры которого воспроизводит К, был известен лист из собрания Бурцева, где также гонцы протягивают



Взятие Соловецкого монастыря в 1676 г. и расправа с участниками восстания. Начало XIX в. Бумага, тушь, темпера. 69×102 см (ГИМ, № 45458).

друг другу конверты, и мастер Никола Григорьевич воспользовался рисунком именно листа, а не списка O_2, где гонцы были изображены со свитками.

Облик воеводы Ивана Мещеринова на миниатюрах списка К и в настенных листах отличается удивительным сходством. Иллюстрация 9



Расправа с участниками соловецкого восстания. Миниатюра 14-я ркп. «Описание лицевое великой осады и разорения монастыря Соловецкого». Конец XIX—начало XX в. (БАН, собр. Плюшкина, № 71, л. 15 об.).

списка К (л. 12) представляет погрудный портрет воеводы Ивана Мещеринова, заключенный в овал. Эта миниатюра относится к числу самостоятельно добавленных художником — ее нет в Б и П. Поскольку в миниатюрах других списков воевода показан только в массовых сценах и черты лица его не проработаны особенно детально, а в настенных листах он дан крупным планом, где лицо хорошо видно, портретное изображение его на миниатюре 9 рукописи можно возводить именно к рисованному лубку.

Бурцевский лист не имел никаких надписей на листе. Картинка из собрания ГИМ снабжена пояснительным текстом, расположенным около каждой сценки. Одни надписи очень кратки, другие достаточно пространны. Сопоставление текста надписей производилось нами с двумя литературными источниками: книгой С. Денисова и рукописной повестью. Оказалось, что при встречающихся в некоторых случаях общих совпадениях смысла

надписей и описаний тех же эпизодов в книге Денисова непосредственной зависимости между ними нет. С рукописями же повести «Описание лицевое. . .» надписи настенного листа обнаруживают прямые текстуальные



Отправка царем Алексеем Михайловичем гонца к Соловецкому монастырю и смерть царя. Миниатюра 12-я ркп. «Описание лицевое великой осады и разорения монастыря Соловецкого». Конец XIX—начало XX в. (ГПБ, собр. Колобова, № 540, л. 18).

совпадения, причем эти совпадения наблюдаются во всех трех списках повести. Приведем несколько примеров.

Список Б	Лист из собрания ГИМ, 45458
Осади воевода обитель и постави наряд пушечной мног и нача вои по обители бити не почиваху боем огненым. . .	Осади воевода обитель и постави наряд пушечен мног, и сташа бити по обители боем огненным денно же и нощно не усыпаючи. . .

В списке П есть кусок текста, отсутствующий в Б и К. Одно словосочетание из него, относящееся к замороженным во льду монахам, заимствовано мастером лубка.

Список П	Лист из собрания ГИМ, 45458
Телеса же их светлы зраком быша, и тление же к ним не приступи, прильпе бо плоть к кости и не двигнуся суставы.	И лежах тела их а̄ лета нетленны, прильпе бо плоть к кости и не двигнуся составы.

Поскольку нельзя предположить прямые заимствования лубочным листом начала XIX в. текста из списка конца XIX в., следует думать, что эта часть текста списка П содержалась в рукописи $О_2$, откуда она и попала в надпись на рисованном лубке. Также может быть отнесена к заимствованию из списка $О_2$ следующая надпись на листе, совпадающая только с К, над фигурами стрельцов, ведущих двух монахов на допрос.

Список К	Лист из собрания ГИМ, 45458
Игумна же и келаря вои с поношением и позорищем велиим за брады ко Мещеринову отведоша	Игумен и келарь с поношением влекомые воями к Мещеринову на мучения

Тут можно отметить один интересный момент. Эпизод, который комментирует надпись, вначале был изображен на бурцевском листе. Там он показывает келаря и архимандрита Никанора, которого воин везет в санках



Изображение воеводы Ивана Мещеринова. Миниатюра 9-я ркп. «Описание лицевое великой осады и разорения монастыря Соловецкого». Конец XIX—начало XX в. (ГПБ, собр. Колобова, № 540, л. 12).

на допрос к Мещеринову. Только в книге С. Денисова можно найти объяснение, почему архимандрит сидит в санях. Оказывается, Никанор «иже от старости и трудов. . . ногами ходити не можаше: но на малых саночках послании вземше превезоша».[18] Мастер, оформлявший ГИМовский лист, перенес всю сцену из бурцевского оригинала, а надписи над ней сделал, исходя из своего знания рукописи «Описание лицевое. . .».

Анализируя все текстовые совпадения настенного листа с рукописью повести, можно сделать вывод, что именно редакция $О_2$ послужила художнику оригиналом в его работе над лубком.

Большое сходство оформления лицевых списков повести и настенного листа из собрания ГИМ позволяет предположить наличие одного центра

[18] С. Денисов. История о отцех. . ., с. 31 об.

в конце XVIII—начале XIX в., в котором они были сделаны. Возможность существования какой-то художественной мастерской, где были сделаны некоторые списки рукописи и настенный лубочный лист, подтверждается изготовлением там же еще одного памятника, обнаруживающего большую близость с нашими произведениями. Существует иллюстрированный «Стих о взятии Соловецкого монастыря»,[19] написанный на склеенных в длинную полосу шести листах бумаги. Свиток датируется по водяным знакам 20-ми гг. XIX в.[20] Восемь миниатюр свитка имеют много общего с нашим настенным листом и миниатюрами списка $О_2$. Стрельцы здесь одеты в такую же форму, как на лубке, скачущий гонец держит в руках флажок и большой конверт, архитектура Соловецкого монастыря идентична изображению ее в рукописях, монахи на льду и дерево рядом с ними — все схоже по манере рисунка. Кстати, в тексте стиха вообще нет упоминания гонца и нет ни слова о прорицании монаха Дмитрия о смерти Алексея Михайловича. А в миниатюре 7 изображен Дмитрий на стене и к его устам пририсованы слова из повести: «Се пославый вы царю косою смертною посекаем». Мы опять здесь имеем дело с несомненным заимствованием мотивов из круга аналогичных памятников, посвященных соловецким событиям.

И бурцевский лист, с которым работали создатели рукописных списков, и сами списки, и настенный лист, и иллюстрированный свиток со стихом — все эти памятники возникли в кругу старообрядцев. Это общее соображение не проливает свет на то, где был тот центр, та художественная мастерская, откуда вышли произведения, посвященные соловецкому восстанию. Документальных свидетельств происхождения памятников обнаружить пока не удалось. Ни один признак не связывает их с Выговским монастырем и вообще с поморской школой рукописей. Изготовлением рисованных настенных листов в конце XVIII и в XIX в. занимались не только художники Выговского и Лексинского монастырей, но и мастера других центров: Великопоженского скита, Северодвинской области, Вологодского района, Москвы и Подмосковья. Изучение отдельных школ рисованного лубка показывает, что производство картинок, как правило, было налажено там, где писали иконы, где занимались перепиской рукописей, где работали художники-миниатюристы.

Настенный лист ГИМ с изображением соловецкого восстания по художественным особенностям не может быть отнесен ни к одной из известных в настоящее время школ рисованных картинок. Косвенные данные, которые требуют еще проверок и подтверждений, позволяют думать, что он был сделан в Москве.[21] Так что вопрос о художественной мастерской, где были сделаны памятники, остается пока открытым.

Проблема связи искусства рисованного лубка с оформлением и украшением лицевых рукописей XVIII—XIX вв. требует изучения. Повесть «Описание лицевое. . .» представляет в свете этой проблемы большой интерес. Здесь взаимодействие искусства книжной миниатюры с лубочной традицией выступает весьма наглядно. Кроме того, повесть «Описание лицевое. . .» представляет несомненный интерес как памятник, где тесно связано литературное и изобразительное творчество. Текстологический и художественный анализ произведения позволяют охарактеризовать его всесторонне и датировать точнее.

---

[19] ГПБ, фонд Десницкого, № 6.

[20] На левой стороне бумаги буквы JEZIORNA. См.: С. А. Клепиков. Филиграни на бумаге русского производства XVIII—начала XX века. М., 1978, № 1184.

[21] Все остальные рисованные листы, выполненные в Москве, относятся к концу XIX в., и сопоставление их с данным лубком не дает результатов.

Н. Ю. БУБНОВ

Ответ протопопа Аввакума духовному сыну (1676 г.) и его иллюстрированный протограф

29 января 1676 г. в Москве произошло событие, взволновавшее все Русское государство, — скоропостижно умер царь Алексей Михайлович. Эта неожиданная смерть еще не старого московского «самодержца», прозванного в народе «тишайшим», вызвала растерянность и разброд не только среди ближайшего придворного окружения царя из числа бояр и высшего духовенства, но и в кругу оппозиционного старообрядчества, руководители которого во главе с протопопом Аввакумом вот уже девятый год томились в земляных тюрьмах заполярного Пустозерского острога.

Отношение старообрядцев к царю Алексею Михайловичу при его жизни долгое время не было четко определено и вызывало в их среде многочисленные споры. Согласованное мнение пустозерских узников по этому вопросу нашло отражение в письме дьякона Федора Иванова к Иоанну Аввакумовичу на Мезень, посланное туда 1 сентября 1669 г. [1] Основываясь на 13-й главе Апокалипсиса, дьякон Федор пишет, что происходящее ныне на Руси отступление от веры «происходити будет цари нечестивыми: то суть рози антихристовы — ими силно дело все отступническое, без тех же не мощно. Два рога от земли исходяща виде Богослов: един от тех есть, вторый же по нем будет, пособитель же злу».[2] Таким образом, согласно толкованию Федора, «рогами антихриста» следует считать «нечестивых царей», первый из которых «уже есть», — это царь Алексей Михайлович, а второй, «что по нем будет», окажется «пособителем злу» и окончательно погубит на Руси истинную веру.

Неожиданная смерть царя вновь остро поставила перед руководителями старообрядчества вопрос о толковании апокалиптических «антихристовых рогов» применительно к конкретной исторической ситуации. О реакции Аввакума и его окружения на эту ситуацию мы можем судить на основе недавно найденного сочинения, написанного летом 1676 г. и названного автором «Возвещение от сына духовнаго ко отцу духовному». Это сочинение является аввакумовской обработкой конфиденциальной информации, полученной пустозерцами от неизвестного московского доброжелателя, стоявшего близко к придворным кругам. Сочинение состоит из собственно «Возвещения» в литературной обработке Аввакума и Ответа протопопа на это «Возвещение», целиком им написанного.[3] В «Возвещении» московский информатор, «духовный сын» Аввакума, сообщает ему в Пустозерск тайные обстоятельства скоропостижной смерти царя Алексея Михайловича и информацию о воцарении нового самодержца Федора

---

[1] Я. Л. Барсков. Памятники первых лет русского старообрядчества. СПб., 1912, с. 322—325.

[2] Н. И. Субботин. Материалы для истории раскола за первое время его существования, т. VI. М., 1881, с. 66.

[3] Н. Ю. Бубнов, Н. С. Демкова. Вновь найденное послание из Москвы в Пустозерск «Возвещение от сына духовнаго ко отцу духовному» и ответ протопопа Аввакума (1676 г.). — ТОДРЛ, т. XXXVI. Л., 1981, с. 127—150.

Алексеевича, давая о новом царе в целом положительный отзыв: «Да после ево (царя Алексея Михайловича, — *Н. Б.*) державы дал нам бог царя, сына ево Феодора, млада суща верстою, да смыслом стара... Чаять, не посяхщик бы он был на веру-ту. Авось молитв ради ваших, батюшко, и побаратель по истинне будет».[4] Новый царь, по свидетельству информатора, уже сделал ряд распоряжений, свидетельствующих о его милостивом отношении к «старой вере» и ее защитникам: «А в Соловецкой монастырь послали, поставя архимарита и келаря, смирным, сказывают, их нравом, нуждою посланы. А приказывал изо уст царь им: „Так, де, делайте все, каков чин там чюдотворцы положили, и не прелагайте предел их“».[5] Подумывал новый царь и о том, чтобы перевезти в Москву и с честью похоронить по старому церковному обряду «телеса» заморенных голодом в Боровске боярыни Феодоры Морозовой и ее «соузниц», явившихся царю «в сонном видении». Однако это намерение царя было сурово осуждено патриархом Иоакимом.[6] Заканчивая свое послание, духовный сын Аввакума просит на свое Возвещение «от дольних» прислать ему и его единомышленникам в Москву ответ о том, что его духовному отцу будет «показано и возвещенно от горних. А я, — добавляет автор Возвещения, — с любовию послушаю и иным возвещу божия благодеяния».[7]

Ответ Аввакума на Возвещение сохранился лишь в одной рукописи второй половины XVII в. (БАН, 45.6.7, далее Ак), где он идет непосредственно вслед за текстом Возвещения без всякого заголовка.[8] Тесная связь Ответа с Возвещением как по стилю, так и по содержанию свидетельствует о том, что мы имеем дело с единым сочинением, построенным автором в форме диалога — «беседы» духовного отца с духовным сыном: «Батюшко-государь, сядем-ко мы с тобою побеседуем беседою духовною, аки лицем к лицу. Я к тебе возвещу, а ты от меня не скрой».[9] Однако если Ответ, как мы уже говорили, является бесспорно аввакумовским сочинением, то в основу текста собственно Возвещения легло, несомненно, подлинное послание к протопопу неизвестного нам москвича. Посылая свой Ответ на Русь, Аввакум счел возможным и необходимым сопроводить свое толкование новейших событий самим описанием этих событий, для чего литературно обработал полученную им из Москвы информацию, придав ей подлинно «аввакумовское звучание».[10]

Ответ Аввакума начинается словами: «Бог за труды твоя воздаст ти, чадо, яко потрудился еси описати кончину губителя царя Алексея и возвестил ми еси от дольних. Гряди, да покажу ти от го́рних, еже виде и слыша

---

[4] Там же, с. 143.
[5] Там же, с. 147.
[6] Там же, с. 145—146.
[7] Там же, с. 147.
[8] Описание рукописи Ак см.: Н. Ю. Бубнов, Н. С. Демкова. Возвещение. . ., с. 129—130.
[9] Там же, с. 142.
[10] О том, что перед нами двуединое сочинение, принадлежащее перу протопопа Аввакума, свидетельствуют и текстологические данные. Помимо списка Ак мы располагаем еще одним поздним (конца XVIII в.) списком Возвещения в сборнике ИРЛИ (Северодвинское собр., № 65), где сочинение озаглавлено «Вопрошение сына духовного ко отцу духовному» и где Ответ Аввакума отсутствует. Переписчика в данном случае интересовали, видимо, лишь подробности московских событий 1676 г., а не аввакумовское (к тому времени уже устаревшее) толкование апокалиптического предсказания применительно к этим событиям. Третий список сочинения, обнаруженный Н. Н. Покровским в делах Устюжской воеводской избы, является лишь небольшим отрывком из Возвещения (8 л.), вырванным из какого-то старообрядческого сборника. Владелец этих листков (живший в XVIII в.) за хранение литературы, содержащей хулу на царствующий дом, 5 лет провел в следственной тюрьме. (См.: Н. Н. Покровский. Устюжский список «Возвещения от сына духовнаго ко отцу духовному». — ТОДРЛ, т. XXXVI. Л., 1981, с. 151—153). Следовательно, лишь сборник Ак сохранил для нас текст «Возвещения» в наиболее полной и максимально приближенной к авторской редакции. Есть все основания предполагать, что список Возвещения в Ак (как и весь сборник в целом) является пустозерской копией с авторского оригинала (автографа Аввакума).

Иоан Богослов, заточен был во острове Патме от царя Доментияна, яко же и аз от Алексея царя, умершаго злодея». [11] Для нашей темы важно отметить в этой цитате сравнение автором царя Алексея Михайловича с римским царем Доментияном (имп. Домициан, 51—96 гг.), а самого Аввакума с Иоанном Богословом. Дальнейшее изложение Аввакум посвящает критике никониан и в особенности «нынешних» церковных властей, виновных, по его мнению, в происшедшем на Руси после церковной реформы всеобщем смятении. Здесь названы прежде всего патриарх Никон — «прелагатай», митрополит Павел Крутицкий и архиепископ Иларион, которые «горазды были сему рукоделию», и, наконец, упомянуты греческие патриархи, на решения которых по делам веры на соборе 1667 г. ссылались русские церковные иерархи: «Так, де, нам государи-патриархи указали, на них, де, бог положил то дело».[12] «Да и все однаки власти-те, кроме избранных, — подытоживает автор свою критику, — Да лихо, су, избранным-тем и тесно бедным бывает от мокроусов-тех. Повертится, что проплица, да и он туды же склонится, бедной: „Воля, де, божия, не один, де, *я по сей колеснице еду, где же де детца*“».[13] *Затем следует похвала собственной* стойкости в вере в форме противопоставления себя — царю, жертвы — палачу, которые «друг друга мучат»: «Вот меня цар-ет и в духовники Алексей звал, да как о Христе Исусе не захотел, да не захотел же, да живу себе в яме з братиею о Христе Исусе. Вертеп сей лутче мне Синайския горы. О святом дусе, аминь». И далее, еще более уточняя мотивировку своего поведения: «Есть-то, су, и мне хотелося пирогов-тех мяхких, да Христа жаль стало потерять. „Петь, — реку, — будет сколько добра, — не ладно так будет“. Да таки стал отплеватся от них, да бог пособил и отплевался о Христе Исусе, господе нашем, ему же слава и ныне и присно и во веки веком. Аминь».[14]

При чтении приведенных здесь текстов аввакумовского Ответа невольно вспоминается известный рисунок Аввакума, которым он проиллюстрировал Пустозерский сборник И. Н. Заволоко в целом и находящееся в нем «Поучение аввы Дорофея о любви» в частности.[15] На рисунке изображен «круг церковный», в центре которого помещен «богъ» (изображенный символически этим словом), а по периферии круга — святые. За пределами этого «церковного» круга автор поместил «врагов церкви», снабдив их индивидуализированные изображения соответствующими «ругательными» надписями. Здесь оказались изображенными греческие патриархи — Паисий («сребролюбец, предал Христа»), Макарий («льстец, бабоблуд») и русские архиереи — Никон («окаянный Никон, бабо[блуд], удаливыйся от бога»), митрополит Павел и архиепископ Иларион. Надпись под рисунком гласит: «Зри круга начертание, о нем же святый авва рече». Нам представляется, что Аввакум при написании своего Ответа на Возвещение держал перед собою «в уме» этот рисунок с «начертанием круга», мысленно помещая себя и своих единомышленников внутрь этого круга, вместе с богом и его святыми. При этом покойный царь Алексей Михайлович оказывался вне круга, в компании с «удалившимся от бога» патриархом Никоном и льстивыми и продажными греческими и русскими архиереями.

Вторая часть Ответа Аввакума на Возвещение посвящена целиком толкованию 13-й главы Апокалипсиса,[16] однако это толкование представ-

---

[11] Н. Ю. Бубнов, Н. С. Демкова. Возвещение. . ., с. 147.
[12] Там же, с. 148.
[13] Там же.
[14] Там же.
[15] Пустозерский сборник. Автографы сочинений Аввакума и Епифания. Изд. подгот. Н. С. Демкова, Н. Ф. Дробленкова, Л. И. Сазонова. Л., 1975, л. 1—2 об. (рисунок); с. 151—152 (описание рисунка).
[16] Эта часть Ответа написана в сборнике Ак почерком, отличным от основного, и после слова «Аминь». По-видимому, новый писец с целью снять возможные сомнения в целостности сочинения соотнес свой текст с началом Ответа следующей киноварной припиской: «Начало сей повести: Бог заплатит за труды».

лено здесь в несколько ином осмыслении, чем в упоминавшемся нами выше Послании дьякона Федора к Иоанну Аввакумовичу, созданном в 1669 г. Если дьякон Федор «двумя рогами антихриста» толковал царя Алексея Михайловича и будущего преемника его власти — царя, «что по нем будет», то в толковании Аввакума 1676 г. персонализация антихристовых рогов кардинально изменена: «два же рога у зверя — две власти знаменует: един победитель, а другий — пособитель; Никита по Алфавиту, или Никон, а другий пособитель — Алексей. . .».[17] Таким толкованием «антихристовых рогов» Аввакум в первую очередь стремится снять с нового молодого царя — Федора Алексеевича — клеймо второго «антихристова рога», каковым он, по прежним представлениям пустозерских узников, должен был предстать перед миром сразу же после интронизации. Между тем надежды на перемену правительственной политики при новом царе, ясно отразившиеся в Возвещении и в Ответе Аввакума, требовали от руководителей старообрядческого движения более лояльного отношения к новому московскому царю и его окружению. С другой стороны, новое аввакумовское толкование «антихристовых рогов» по-иному ставило вопрос об ответственности светской и духовной властей за подрыв в стране «правой веры». По мысли автора Ответа, главы духовной и светской властей, символически представленные в Апокалипсисе антихристовыми рогами, не в равной степени ответственны за подрыв основ христовой церкви. Если бывшему патриарху Никону отводится здесь главная роль «победителя», то покойный царь Алексей Михайлович выступает лишь в подчиненной роли «пособителя» злу: «Царь Алексей десять лет добро жил: в посте, и молитвах, и милостив, а Никон егда на патреяршество вскралъся, показуя человеком лесть, лукаву добродетель же. Егда же слюбление сотвориша, яко Пилат и Ирод, тогда и Христа распяша: Никон побеждать учал, а Алексей пособлять испотиха. Тако бысть исперва, аз самовидец сему, ей, аминь».[18]

Кончается Ответ Аввакума припиской, находящейся после слова «Аминь»: «Зри умом зверя летописнаго: крестящеися тремя персты поклоняются ему, и беси печатают перышками. Сей зверь двоерогой — бес, огнем дышет на люди».[19] Необычное место расположения этой приписки в конце сочинения и после слова «Аминь», а также ее ощутимое «живописное» восприятие дали нам повод предположить, что цитированный текст есть не что иное, как подпись Аввакума под его собственноручным рисунком, имевшимся, по-видимому, в протографе Ответа. Писец сборника Ак, переписывая аввакумовский текст сочинения с автографа, возможно, не сумел или почему-либо не пожелал скопировать аввакумовский рисунок, однако скопировал аввакумовскую подпись под ним, поместив ее в конце сочинения, после слова «Аминь».[20]

Таким образом, мы имеем довольно, на наш взгляд, убедительное, хотя и косвенное, свидетельство о существовании, наряду с уже известным, второго рисунка протопопа Аввакума. Этот рисунок, иллюстрирующий, подобно первому, аввакумовский текстовой автограф, должен был быть, по всей видимости, выполнен в той же точечно-штриховой живописной манере, что и первый, сохранивший нам портреты-карикатуры церковных иерархов, судивших старообрядцев на соборе 1667 г. В связи с этим важно,

---

[17] Н. Ю. Бубнов, Н. С. Демкова. Возвещение. . ., с. 149—150.

[18] Там же, с. 150.

[19] Там же. — Этот же текст в несколько иной орфографии и без последней фразы повторен на 14-м (пустом) листе сборника Ак другим (скорописным) почерком: «Зри умом зверя летописнаго, крестящеся трема персты».

[20] В Пустозерском сборнике И. Н. Заволоко подпись под имеющимся там рисунком Аввакума дает нам некоторую аналогию с изучаемой подписью: «Зри круга начертание, о нем же святый авва рече». В том же сборнике, в тексте Поучения аввы Дорофея, есть выражение: «Положите убо ум ваш во глаголемое. . .». См.: Пустозерский сборник, л. 9 и с. 162—163.

отметить, что как названные тексты, так и рисунки к ним были созданы с интервалом времени всего менее года: рисунок и текст «Поучения аввы Дорофея о любви» с обращением Аввакума к читателям датируется исследователями осенью 1675 г. (до октября—ноября),[21] в то время как



«Зри умом зверя летописнаго. Крестящеся тремя персты поклоняются ему и беси печатают перышками. Сей зверь, двоерогой бес, огнем дышет на люди» (БАН, собр. Лукьянова, № 164, л. 5).

протограф изучаемого нами текста и подписи под рисунком создан летом 1676 г. [22]

Итак, располагая подписью под рисунком Аввакума, мы не имеем на руках самого рисунка. Однако как подпись под ним, так и сам текст сочи-

[21] Там же.

[22] Интересно отметить и еще один текст в Ответе Аввакума, содержащий намек на какой-то несохранившийся рисунок, возможно, изображающий царя Алексея

нения, которое рисунок должен был иллюстрировать, дают нам достаточный материал для суждения о сюжете этого несохранившегося изображения. К тому же ключ к поиску интересующего нас сюжета дает сама 13-я глава Апокалипсиса, текст которой лежит в основе аввакумовского Ответа. Обращаясь к богатой рукописной традиции русских лицевых апокалипсисов, ведущей начало с XVI в., с которой, очевидно, был знаком опальный протопоп, мы обнаруживаем два наиболее типичных живописных апокалиптических сюжета, близких к нашему описанию.[23] Большое количество вариаций к этому сюжету мы встречаем в рукописях Лицевого апокалипсиса и на отдельных так называемых живописных настенных листах.

Наиболее близкий к предполагаемому аввакумовскому протографу рисунок хранится в собрании В. И. Лукьянова Библиотеки АН. В центре композиции изображение «летописного» или «двоерогого зверя», который «дышит огнем» на второго зверя, голову которого венчает папская тиара. Внизу изображены две группы людей. Стоящий впереди человек из левой группы преклоняет колено перед бесом, который гусиным пером накладывает на его «чело» антихристову печать в виде «антихристова числа» — 666. В верхней части композиции изображен Иоанн Богослов в нимбе и праведники, оплакивающие участь предавшихся бесу людей. Отметим, что описываемый рисунок довольно ортодоксален и лишь в общей форме может рассматриваться как сюжет, использованный Аввакумом для создания собственного рисунка. Последний мог иметь — и, конечно, имел — существенные отличия от традиционных форм. Это прежде всего персонификация изображенных на нем лиц в соответствии с текстом аввакумовского сочинения, которое этот рисунок иллюстрировал.

Сведения об Аввакуме как иллюстраторе собственных сочинений были бы не полны без учета имеющихся в литературе данных о других его сочинениях, сопровождавшихся рисунками. Так, в известном «Сказании о распрях, происходивших на Керженце из-за Аввакумовых догматических писем» сообщается о переписке последнего со своим любимцем игуменом Сергием. В рисунках, иллюстрирующих эти письма, протопоп «себя же самого и Сергия вообразил... в лицах».[24] В последние годы своего пустозерского заключения опальный протопоп «на берестяных харатиях начертовал царские персоны и высокия духовныя предводители с хульными надписании и толковании и блядословными укоризнами весьма запретительными. . .». Публикатор синодального «Объявления» (1724—1726 гг.) о протопопе Аввакуме, содержащего вышеприведенный текст, В. И. Малышев справедливо связал публицистическую деятельность Аввакума с открытым выступлением московских старообрядцев во время крещенского водосвятия 1681 г., которые «по наущению» Аввакума разбрасывали с колокольни Ивана Великого «на смущение народа воровские письма» и свитки «богохульные и царскому достоинству бесчестные» и учинили разгром в соборной церкви.[25] Таким образом, в своей борьбе с никонианами талантливый писатель и публицист Аввакум «использовал

Михайловича в виде апокалиптического беса: «Пишется в книгах: рожка кругленьки в космах, яко у борашка — добродетель знаменует, лестя, житием является добрым, бодый церковь рогама и уставы ее стирая» (см.: Н. Ю. Бубнов. Н. С Демкова. Возвещение. . ., с. 150). Быть может, и этот рисунок был выполнен в точечно-штриховой манере, присущей творчеству Аввакума. Кстати, изображение барашка как символа чистоты и добродетели — типичный сюжет русского Лицевого апокалипсиса.

[23] См.: Ф. Буслаев. Свод изображений из лицевых апокалипсисов. По русским рукописям с XVI-го века по XIX-ый. М., 1884, с. 504, № 38; с. 574, № 36. См. также: Апокалипсис лицевой. М., 1909, рис. 37 и 38.

[24] Материалы для истории раскола, т. 8. М., 1887, с. 238—239; См. также: В. И. Малышев. Рисунки протопопа Аввакума. — Русская литература, 1965, № 2, с. 154—155.

[25] В. И. Малышев. Новые материалы о протопопе Аввакуме. — ТОДРЛ. т. XXI. М.—Л., 1965, с. 334—345.

и свои задатки художника, прибегал к помощи изобразительных средств». Несмотря на строжайший запрет властей давать Аввакуму бумагу и чернила последний успешно использовал для своих посланий бересту, украшая написанные им «грамотки» сатирическими рисунками. Именно это, по всей видимости, ускорило решение царя о предании протопопа и его соузников скорейшей казни за «великие на царский дом хулы».

В свете изложенного Аввакум выступает перед нами не только как идеолог старообрядчества, решительно и единовластно менявший сложившиеся идеологические установки под влиянием конкретных исторических событий, но и как иллюстратор собственных сочинений, сумевший свой художнический дар, как и все в себе, поставить на службу делу, которому был предан.

Ю. А. ЛАБЫНЦЕВ

Об одной белорусско-польской драматической и графической интерпретации XVII в. сюжета о Борисе и Глебе

Суждения отдельных ученых о путях развития восточноевропейских литератур, о составе и самобытности каждой из них часто оказываются несостоятельными потому, что эти исследователи, выделяя или видя «свое» в том или ином произведении, забывают о значительной группе памятников, возникших в кругу сразу нескольких национальных культур. Мы имеем в виду прежде всего произведения, появившиеся в границах давней Речи Посполитой и Великого княжества Литовского. Образцом таких произведений может служить публикуемый ниже текст в нашем переводе с польского программы театральной постановки «Триумфальная арка. . .»,[1] состоявшейся в конце 80-х гг. XVII в.

Настоящая печатная программа уникальна, единственный ее экземпляр хранится в фонде научно-исследовательского отдела истории книги ГБЛ.[2] Подобная уникальность не является чем-то необычным, так как программы восточноевропейских театров, представляющие для нас ныне значительный интерес, в большинстве своем не известны. Малообъемные, временные издания, они достаточно быстро исчезали и к сегодняшнему дню сохранились лишь случайно, в весьма незначительном числе.[3]

Сюжет настоящей постановки нельзя назвать всецело традиционным, так как главными действующими лицами ее являются русские князья Глеб и Борис, культ которых был достаточно широко распространен в Белоруссии того времени.[4] По своему жанру «Триумфальная арка. . .» — произведение, стоящее на границе между аллегорическо-панегирической драмой и историко-панегирической постановкой,[5] по форме — это одна из

---

[1] Brama tryumfalna Bogu w N. Sakramencie utaionemu w SS. swych Hlebie y Borysie tryumfuiącemu, z herbowney bramy Iasnie Wielmoznego Iegõsći Pana Pana Mari cyana kniazia z Kozielska Oginskiego. . . Vilnae Typis Academiae Soc: Iesu. Anno Dni 1689. 2°. Издание состоит из четырех ненумерованных листов, размер которых 178×286 мм.

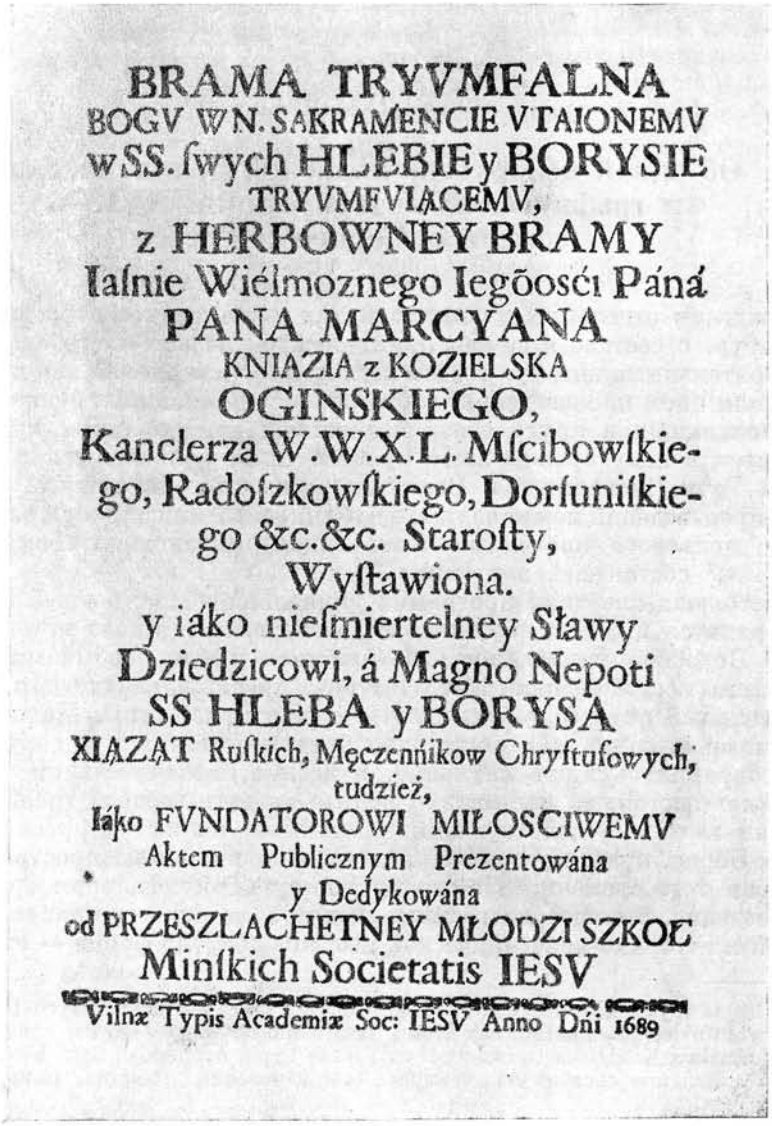
[2] Инв. № 7451.

[3] См., например: Dramat staropolski od początków do powstania Sceny Narodowej: Bibliografia. Wrocław, 1976—1978, t. 2, cz. 1—2.

[4] См., например: Н. О д и н ц о в. Старопечатные богослужебные книги Виленской публичной библиотеки. [Б. м., б. г.], с. 118; С. А. Б у г о с л а в с к и й. Святые князья Борис и Глеб в древнерусской литературе. Ч. 2. Тексты. — Университетские известия, 1916, апрель, с. 44—48. — В Белоруссии того времени неоднократно ставилась драма «Духовное причастие святых Бориса и Глеба» (на польском языке). Ее текст опубликован в антологии: Dramaty staropolskie: Antologia. Warszawa, 1963, t. 6, s. 301—406. — См. также одно из исследований, посвященных этой драме: Л. А. С о ф р о н о в а. Сравнительный анализ сюжета польской драмы XVII века «Komunija duchowna św. Borysa i Gleba» и группа древнерусских произведений о Борисе и Глебе. — Автореф. канд. дис. М., 1969.

[5] Мы заимствуем терминологию, принятую в польской научной литературе. См., например: Dramat staropolski. . ., Wrocław, 1965—1978, t. 1—2; J. L e w a ń s k i. Dramat i teatr średniowiecza i renesansu w Polsce. Warszawa, 1981.

типичных постановок иезуитского школьного театра.[6] В основу спектакля положено прославление дома князей Огинских, в частности патрона минской иезуитской коллегии Марциана Огинского (1632—1690),[7] известного военного и общественного деятеля Великого княжества Литовского, предки которого, по преданию, были выходцами из Московской


BRAMA TRYVMFALNA
BOGV W N. SAKRAMENCIE VKRYTEMV
w SS. ſwych HLEBIE y BORYSIE
TRYVMFVIACEMV,
z HERBOWNEY BRAMY
Iaſnie Wielmoznego Iegoości Páná
PANA MARCYANA
KNIAZIA z KOZIELSKA
OGINSKIEGO,
Kanclerza W.W.X.L. Mſcibowſkiego, Radoſzkowſkiego, Dorſuniſkiego &c.&c. Staroſty,
Wyſtawiona.
y iáko nieſmiertelney Sławy
Dziedzicowi, á Magno Nepoti
SS HLEBA y BORYSA
XIĄZĄT Ruſkich, Męczenników Chryſtuſowych,
tudzież,
Iáko FVNDATOROWI MIŁOSCIWEMV
Aktem Publicznym Prezentowána
y Dedykowána
od PRZESZLACHETNEY MŁODZI SZKOŁ
Miniſkich Societatis IESV
Vilnæ Typis Academiæ Soc: IESV Anno Dni 1689

Титульный лист «Триумфальной арки. . .» (Вильно, 1689).

Руси, из Козельска, откуда в 1514 г. выехал в Литовское княжество князь Юрий Федорович с двумя сыновьями.[8] Генеалогию дома Огинских обычно ведут от князя Владимира (с 990 г.),[9] однако никаких подтверждений

[6] См.: J. O k o ń. Dramat i teatr szkolny: Sceny jezuickie XVII wieku. Wrocław, 1970.
[7] О нем см.: Polski Słownik Biograficzny, t. 23. Wrocław, 1978, z. 98, s. 618—620.
[8] См.: K. N i e s i e c k i. Herbarz Polski, t. 7. Lipsk, 1841, s. 49.
[9] Это обстоятельство важно для понимания действия спектакля.

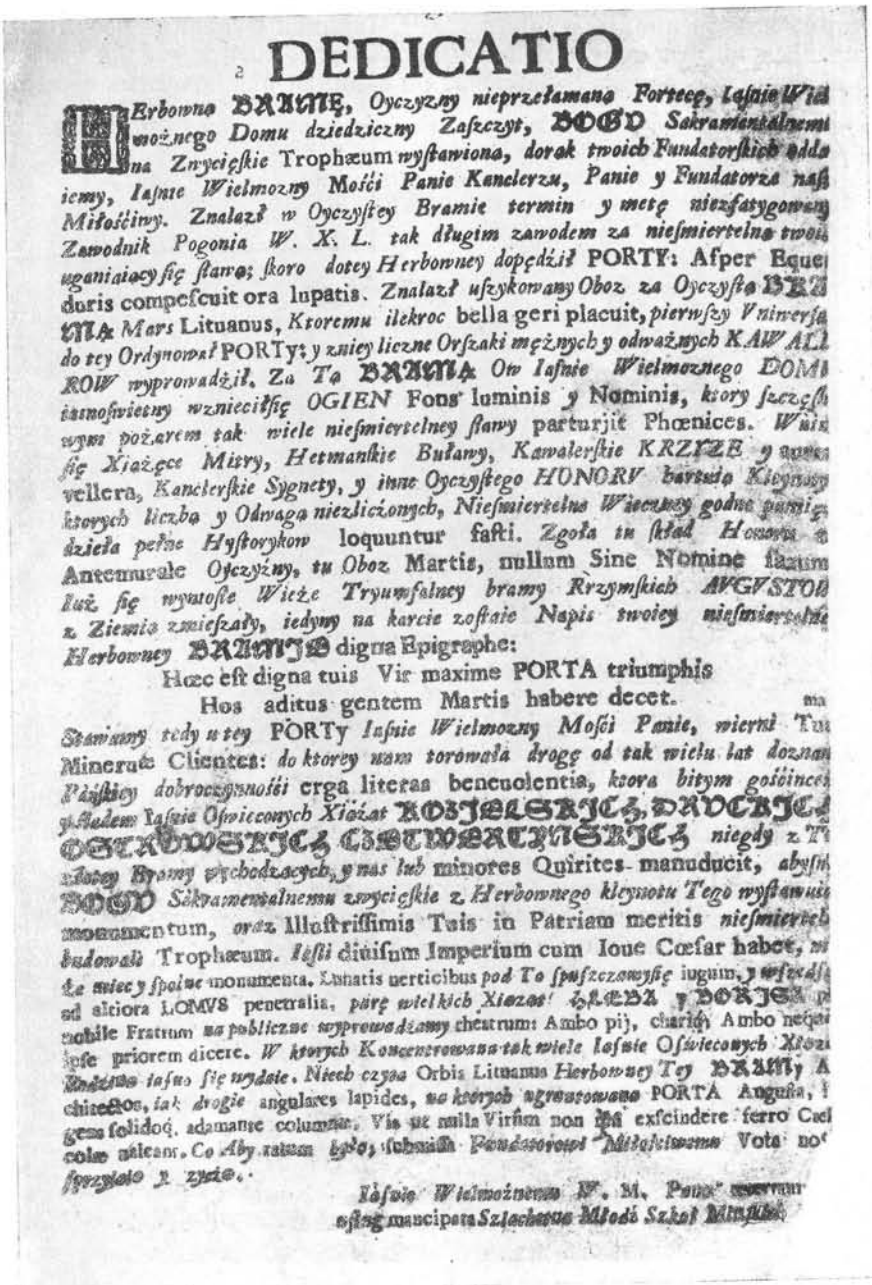
при этом, естественно, не приводится.[10] Марциан Огинский воспитывался как православный и долгое время им оставался, хотя и учился несколько лет в академиях Кракова и Лейдена. Он занимал ряд почетных обществен-



Оборот титульного листа «Триумфальной арки. . .» (Вильно, 1689) с гравюрой и стихотворным посвящением «На герб» Марциана Огинского.

ных церковных должностей: старшего могилевского братства при церкви Богоявления, синдика братства при церкви св. Духа в Вильно; построил церковь в Смиловичах (1668 г.). Необходимо отметить, что после смерти

[10] См.: Annibal ad portam ducalis domus suae: de inversae amoris Roma triumphans. . . Martianus de Kozielsk Oginski. . . Vilnae, 1733.



DEDICATIO

HErbowne BRAMĘ, Oyczyzny nieprzełamaną Forteccą, Iaśnie Wielmożnego Domu dziedziczny Zaszczyt, BOGU Sakramentalnemu na Zwycięskie Trophæum wystawiona, dorok twoich Fundatorskich oddaiemy, Iaśnie Wielmożny Mości Panie Kanclerzu, Panie y Fundatorze nasz Miłościwy. Znalazł w Oyczystey Bramie termin y metę niezsatygowany Zawodnik Pogonia W. X. L. tak długim zawodem za nieśmiertelną twoią uganiaiący się sławą; skoro dotey Herbowney dopędził PORTY: Asper Equeduris compescuit ora lupatis. Znalazł uszykowany Oboz za Oyczyste BRAMA Mars Lituanus, Ktoremu ilekroc bella geri placuit, pierwszy Vniwersał do tey Ordynował PORTy; y zniey liczne Orszaki mężnych y odważnych KAWALEROW wyprowadził. Za To BRAMA Ow Iaśnie Wielmoznego DOMU iasnośwtetny wzniecił się OGIEN Fons luminis y Nominis, ktory szczęśliwym pożarem tak wiele nieśmiertelney sławy parturjit Phœnices. Wśród się Xiążęce Mitry, Hetmańskie Buławy, Kawalerskie KRZYŻE y annulos vellera, Kanclerskie Sygnety, y inne Oyczystego HONORV bartnie Klejnoty, ktorych liczba y Odwaga niezliczonych, Nieśmiertelna Wieczney godne pamięci dzieła pełne Hystorykow loquuntur facti. Zgoła tu ślad Honoru w Antemurale Oyczyzny, tu Oboz Martis, nullam Sine Nomine faciem Inż się wyatoste Wieże Tryumfalney bramy Rzymskich AVGVSTOW z Ziemia zmieszały, iedyny na karcie zostaie Napis twoiey nieśmiertelney Herbowney BRAMY digna Epigraphe:

Hæc est digna tuis Vir maxime PORTA triumphis
Hos aditus gentem Martis habere decet.

Stawamy tedy u tey PORTy Iaśnie Wielmozny Mości Panie, wierni Tui Minervæ Clientes: do ktorey nam torowała drogę od tak wielu lat doznana Twoiey dobroczynności erga literas benevolentia, ktora bitym gościńcem y śladem Iaśnie Oświeconych Xiążąt KOSIELSKICH, DAVCKICH OSTROWSKICH CZETWERTNIŃSKICH niegdy z Tey złotey Bramy wychodzących, y nas lub minores Quirites manuduxit, abyśmy BOGV Sakramentalnemu zwycięskie z Herbownego klejnotu Tego wystawili monumentum, oraz Illustrissimis Tuis in Patriam meritis nieśmiertelne budowali Trophæum. Jeśli dirisum Imperium cum Ioue Cæsar habet, ma te swiecy spolne monumenta. Lunatis uerticibus pod To spuszczaiący się iugum, y wszędzie od altiora LOMVS penetralia, parę wielkich Xiążąt KLEBA y BORJS pomobile Fratrum na publiczne wyprowadzamy theatrum: Ambo pij, chariti Ambo nescire ipse priorem dicere. W ktorych Koncentrowana tak wiele Iaśnie Oświeconych Xiąząt Znácznie iasno się wydaie. Niech czyta Orbis Lituanus Herbowney Tey BRAMY Architektos, iak drogie angulares lapides, na ktorych ugruntowano PORTA Augusta, Ferrea solidoq. adamante columna. Vis ut mila Virtus non ita excindere ferro Caelo nitcam. Co Aby zatym było, ślubuią Fundatorowi Miłościwemu Vota nos[illegible] życzliwe y życie.

Iaśnie Wielmożnemu W. M. Pana [illegible]
ustąg mancipata Szlachetna Młodź Szkoł Mińskich

Лист 2 «Триумфальной арки. . .» (Вильно, 1689) с прозаическим посвящением Марциану Огинскому от лица молодежи минских иезуитских школ.

ARGVMENT.

Wieści ZŁEB y BORIS na Chrzćie nazwani Dawid y Roman Xiążęta Ruscy/ życia świątobliwośćią y Rycerskich dźieł wspanialośćią znamienici/ z Herbu *ZŁOTA BRAMA*, Przodkowie Jaśie Wielmożnego DOMU/ *Ichm P. P. OGINSKICH* y Xiążąt Drucich od S: Włodźimierza Jebynowładcy Ruskiego Oyca Swego wesł z Swantopełkiem przećiwko Jarosławowi Synowi Rebellizuiącego/ wyprawieńi/ na Teyże *expediciey* od niezbożnego Brata Swantopołka wygnaney/ zdradźiecko y okrutnie zabići. *Author Strykowski L. 5.*

Antiprologus.

Lewe hasłem: Attollite Portas Principes Vestras &c: w zbudza **Geniuszow Xiążąt y Xiążąt Kożielskich/ Horskich/ Sokolinskich/ Lubeckich/ Podbereskich/ Bakrynowskich/** áby Regi gloriæ Tryumfalne PORTY herbowney *BRAMy* **Jaśnie Oświeconych Przodkow swych wyśćwili.**

Prologus.

SAKRAMENTALNEGO BOGA tryumfy wystawia.

Akt pierwszy.

ena 1ma. **Włodźimierz Monarcha Ruśkowe oddaie Synom swoim trzem/ ZŁEBOWI/ BORISOWI y Swantopołkowi y chorągwie/ na ktorych do *BRAMY* starożytnego Herbu swego przyśaie Krzyż/ znak zwyćieski.**

ena 2da. **Swantopołk od wieszczkow Pogańskich** Auguria zaćiąga y dany nad *BRAMĄ* **Krzyż** odrzuca: **ZŁEB** zaś y **BORIS** do **BOGA** Sakramentalnego **się udaią y głos słyszą.** Panis non fulmina vincunt.

ena 3tia. **Swantopołk z Bludem Hetmanem swym y drugimi Porucznikami** Confœderatią **czynio na ZŁEBA Y BORISA/ na co noże swe iadem zarażaio/ żeby nie wprzod chleb/ niż ZŁEBA Y BORISA ními kraiać.**

ena 4ta. **Jarosław Xiąże Swoyskiem swym przybliżaśa ku Xiążętom/ y vśtkowawszy Pułki komendę zlece Hetmanowi Imieniem Waśil Iwanko/ sam taiemnie na czacy wypada.**

ena 5ta. **ZŁEB y BORIS z Pułki swemi obozem śtą na Sniatynin stanowie/ do Swantopołka ordynuią/ wokniec go na posiłek.**

ena 6ta **Kiiowianie wiedząc o Okrućieństwie Swantopołka Miecz mu iężco y Krzesło/ osiarnio. na stolicę go zaprażaią o taiemnie wnich/ ieść mu gotuią.**

CHORVS

Ceres na starożytney *BRAMIE* Xiążąt/ daie napis DOMVS, IS. a orez pokazuie iako lub Oyczyźnie prowidząc lub hoynemi/ acyemi dobrey opatrząc/ na ten Tytuł sobie zasłużył Jaśnie

Лист 2 об. «Триумфальной арки. . .» (Вильно, 1689) с текстом программы спектакля.

польского короля Михаила Корибута Вишневецкого (1673 г.) Марциан Огинский вместе с единомышленниками вел переговоры с русским резидентом в Польше В. Тяпкиным о кандидатуре Романовых на польский трон; неоднократно бывал в Москве в составе посольств. После перехода в католичество выделял значительные средства на строительство костелов и монастырей, а также иезуитской коллегии в Минске, от лица учащихся которой ему и поднесена была данная пьеса.[11]

Источником для написания пьесы послужило, как указано в аргументе, место из «Хроники польской» М. Стрыйковского (о Борисе, Глебе и Святополке),[12] которое трактуется авторами или автором применительно к современным им обстоятельствам и задачам спектакля. Интересен главный стержень сюжетно-зрительной конструкции произведения. Триумфальная арка здесь и действующее лицо, и фон, и прославляемый герб, и одновременно монумент во славу бога и патрона. Структура же в целом традиционна: стихи на герб лица, которому подносится произведение; посвящение ему же; аргумент; антипролог; пролог; пять актов самой пьесы, разделенных на сцены (до 7 сцен); вставки в конце каждого акта в виде хора и интермедий; [13] эпилог.

Иезуитский школьный театр имел как бы свой репертуарный календарь, тесно связанный с календарем церковным. В конце учебного года перед летними каникулами ставились пьесы, сюжет которых нередко брался из отечественной истории.[14] Именно такой пьесой являлась и «Триумфальная арка. . .». Мы предполагаем, что это был один из первых, если не первый театральный спектакль в Минске, поставленный в честь фундатора (патрона, основателя, учредителя) минской иезуитской коллегии М. А. Огинского.[15] Чрезвычайно важно то, что ставился он, видимо, на польском языке,[16] хорошо понимаемом в среде белорусских горожан, духовенства и шляхты. Актерами являлись учащиеся коллегии, их имена перечислены в конце программы (всего почти 60 участников спектакля, игравших роли князей Владимира, Ярослава, Глеба, Бориса, Святополка, Всеволода, гетманов, полковников, челяди, киевлян, Славы, Гения, св. Игнатия Лойолы, Религии, Рода (prosapia), ангелов и другие).

«Триумфальная арка. . .» — всецело литературный продукт эпохи барокко в его польском варианте. Не случаен в этой связи и основной конструкционный стержень — триумфальная арка, или ворота, возведение которых по тому или иному торжественному случаю стало в Польше XVII в. явлением повсеместным.[17] Наша триумфальная арка многолика: это аллегория и воплощение, традиция и наследие, герб-символ рода и отдельного лица. Не случайны в посвящении и тексте спектакля слова об огне. Фамилию Огинский по преданию выводят из русского «огонь». Об этом

---

[11] В хранилищах СССР и Польской Народной Республики находится целый ряд фамильных геральдических произведений, посвященных как всему дому Огинских так и отдельным его членам, в том числе и Марциану Огинскому. См., например Porta gentilitia illustrissimae Oginsciorum familiae. . . Vilnae, 1685. Portae triumpha les honori. . . Martiani de Kozielsk Oginski. . . Vilnae, 1685.

[12] См.: M. S t r y j k o w s k i. Kronika Polska. . . Królewec, 1582, s. 166—168:

[13] О характере интермедий — произведений, которыми сопровождалась постановка в данном и других аналогичных случаях, известно чрезвычайно мало. См. лучшую работу о белорусских интермедиях: А. І. М а л ь д з і с. На скрыжаванні славянскіх традыцый: Літаратура Беларусі пераходнага перыяду (другая палавіна XVII—XVIII ст.). Мінск, 1980, с. 158—205.

[14] См.: А. І. М а л ь д з і с. На скрыжаванні. . ., с. 156.

[15] Это подтверждается и мнением А. И. Мальдиса, который пишет: «К концу XVII в. относятся первые следы основания минской иезуитской сцены. В 1689 г. на ней были показаны диалоги на окончание учебного года, в 1690 — публичные выступления в связи с заседанием трибунала» (А. І. М а л ь д з і с. На скрыжаванні. . ., с. 152—153).

[16] Официальным языком иезуитского школьного театра был латинский.

[17] См., например: Z. G l o g e r. Encyklopedia staropolska ilustrowana. Wyd. 4. Warszawa, 1978, t. 1, s. 200—201.

пишет и К. Несецкий:[18] потому-то «за этой Аркой ясновельможного Дома ясносветлый возгорелся огонь» (л. 2), «огонь Марсов» (л. 3).

Фигуры русских святых Бориса и Глеба на изображении герба дома Огинских[19] делают всю геральдическую композицию похожей на некий графический компромисс, в основании которого лежит упрощенное, малогармоничное объединение двух культурных традиций — польско-католической и византийско-православной. Это также не должно удивлять. И дело тут не только в биографии Марциана Огинского, но и в самой позиции художника, работавшего в Минске и, следовательно, находившегося на перекрестье культурных традиций. Изображение выполнено в технике гравюры на меди,[20] оно имеет подпись художника «Sculpsit. T: Chahiewicz Minsc». (Гравировал Т. Хахевич [из] Минск[а]) и складывается из двух главных композиционных элементов — фигур Бориса и Глеба и самого герба. Рисунок фигур святых, несмотря на некоторую упрощенность и неканоничность, все же в значительной степени тяготеет к византийско-православной традиции. Мы можем даже указать очень похожие, на наш взгляд, современные данному изображения князей в русской иконописи, например икону Бориса и Глеба с видом горящего города Каргополя.[21] Подобная схожесть, как представляется, может быть объяснена тем, что произведения эти появились в русле единого художественного развития, единой школы, единой эпохи — барокко.

Зрительная целостность программы как произведения печатного достигается объединением двух основных компонентов — гравюры и текста, которые дополняют и поясняют друг друга. Гравюре отведен оборот титульного листа программы — место обычное для традиционных посвящений. Гравюра — иконографическое введение в текст программы пьесы, с которым ее объединяет не только подразумеваемая традиция панегирического произведения, но и чисто зрительные элементы: наличие двух лент с подписями «S Borys albo Roman Xiąże Rostowskie Zabity od Swahtopolka z Herbu Złota Brama» (Св. Борис или Роман князь Ростовский. Убитый Святополком. Из герба Золотая Арка) и «S. Hleb abo Dawid Xiąże Motonskie Zabity od Swahtopolka z Herbu Złota Brama» (Св. Глеб или Давид князь Мотонский[так!]. Убитый Святополком. Из герба Золотая Арка), идентичных княжеских венцов на головах Бориса и Глеба и в гербе; сама расстановка фигур, действительно смотрящихся здесь как святые стражи и небесные покровители дома Огинских. Словесным мостом, связывающим текст и гравюру, является стихотворное посвящение «На герб. . .», предваряющее посвящение прозаическое. Гравюра и стихи «На герб. . .» могут рассматриваться и как самостоятельное сочинение особого жанра — геральдической поэзии, столь распространенного в Европе того времени[22] и даже появившегося в русской литературе уже в середине XVII в.[23]

Как видим, перед нами результат сложного взаимодействия и смешения восточнославянских национальных культур с польской культурой, а более широко — с восточноевропейской культурной традицией, когда форма произведения и его структура строятся по западным образцам, основным языком является польский (с латинскими вставками и игрой отдельных «русских» слов: «хлеб» — «Глеб»), а главными действующими лицами — одни из самых почитаемых общевосточнославянских православ-

---

[18] K. Niesiecki. Herbarz Polski, s. 49.

[19] О гербе дома Огинских см.: K. Niesiecki. Herbarz Polski, s. 48—56.

[20] Размер гравюры 149×180 мм.

[21] Икона начала XVIII в. из собрания Архангельского областного художественного музея.

[22] В качестве примера укажем вышедший в год смерти автора «Poczet herbów» (Kraków, 1696) Вацлава Потоцкого — книгу, во многом итоговую для польской геральдической поэзии.

[23] См. стихи на герб патриарха Никона в кн.: Рай мысленный. Иверский монастырь, 1658.

przeb BRAMĄ Herbowne Kadźie z napiſem. Słońce przeb Wo
mią Proſapia przybaie Berła/ Mitry/ Bulawy/ Pieczęci/ ktore Alexy
nigdy z Jaśnie Wielmożnego DOMV OGIŃSKICH nie wy
dzo. Taż ſama zwycięſkie Męczenników Palmy przynoſi.

Intermedium

AKT PIĄTy.

Scena 1ma Żaboycy Impet czynio na czeladź Xiężat.

Scena 2da Vſłyſzawſzy Xiężata tumult/ wychodzo: y gdy wid
że Swantopolkowi zaboycy; na kolana upadaio ze łzami mow
Pſalm: Panie czemu ſie rozmnożyli nieprzyiaciele moi &c.

Scena 3ta Poſtrzegſzy Xiążat żaboycy/ ſmiertelne rany wieczni
y nożami im zadaio/ y głowa ich Swantopolkowi odſyłaio.

Scena 4ta Swantopolk odbiera Nowiny o ſtoczonym żaboyſtw
y paſtwi ſie nad Głowami Swistych.

Scena 5ta Jarosław napada na Okrutnika/ Ktorego poimow
z Żaboycami/ na krześle głowę vćiać mu każe: Exequie cz
Xiężatom Braćiey ſwoiey y żałobnym Tryumfem vale odda

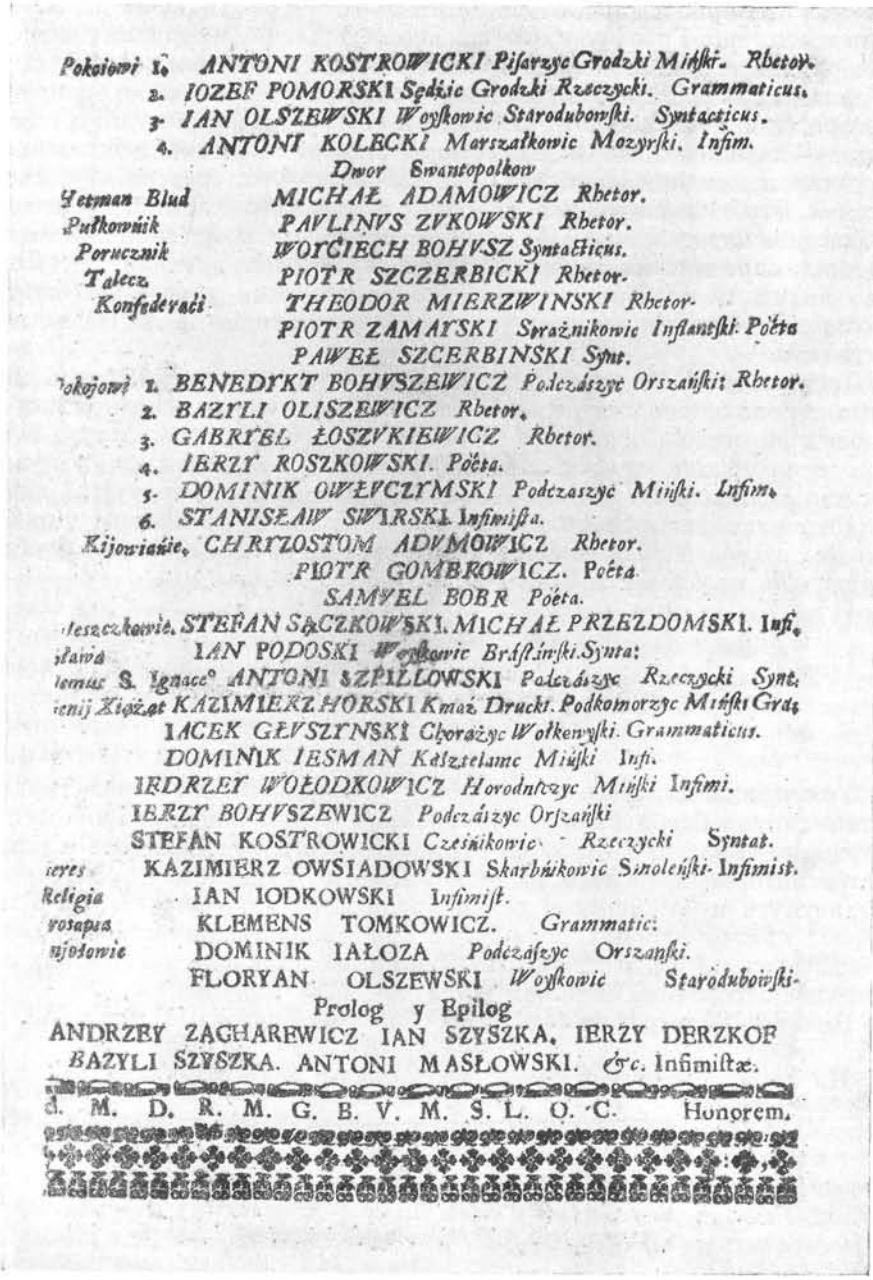
Epilogus

Jaśnie Wielmożnemu DOMOWI winſzuie Religia/ że za
W Bramie ſwey ſiedź ma: á oraz Dzięki oddaie/ że BOGV S
KRAMENTALNEMV na Tryumf BRAMY Herbowney użyc

Nomina Actorum.

Włodzimierz. R. D. MARTINVS STRZYZEWSKI Rhetor.
Iaroſław KRYSZTOF DOMINIK KARAFFA IBSMAN
Staroſta Wyſzyńiecki, Kaſztelanic Mińſki. Rhetor.
HLEB TOMASZ WANKOWICZ Poczáſzyc Pińſki. Retor.
BORYS DAWID MICKIEWICZ Sędzic Grodzki Mińſki. Rhet
Swantopolk BOGVSŁAW MOKRZYCKI Rhetor.
Wiewoid DOMINIK KOLECKI Marſzałkowic Mozyrſki Rhet
Dwor Iaroſławow
Hetman Waſil IAN SŁONSKI Rhetor.
Pułkownik. PIOTR WOŁODKOWICZ Horodniczyc Mińſki, ſyntaktic
Porucznik 1. IOZEF NIEDZWIECKI Rhetor.
2. THEODOR CHANIEWICZ Rhetor.
Pokoiowj 1. IAN MICKIEWICZ Sędzic Grodzki Mińſki. Rhet
2. IERZY KĘSOWSKI Stolnikowic Vpitſki. Poeta.
3. TOMASZ CZECZOT Gram: 4. MICHAŁ RHAOZA Poet
Dwor Xiażat HLEBA y BORYSA
Hetman KAZIMIERZ DANCEWICZ Rhetor.
Pułkownik 1. IAN WOŁODKOWICZ, Horodniczyc Mińſki ſynt:
2. IAN BALEWICZ Rhetor.
Porucznik 1. IAN ZAROSKI Rhetor.
2. IEDRZEY KĘSOWSKI Stolnikowic Vpitſki. Rhetor.

Лист 4 «Триумфальной арки. . .» (Вильно, 1689) с текстом программы спектакля и перечнем имен актеров, в нем занятых.



Pokoiowi 1. ANTONI KOSTROWICKI Piſarzyc Grodzki Miński. Rhetor.
2. IOZEF POMORSKI Sędzic Grodzki Rzeczycki. Grammaticus.
3. IAN OLSZEWSKI Woyſkowic Starodubowſki. Syntacticus.
4. ANTONI KOLECKI Marszałkowic Mozyrſki. Infim.

Dwor Swantopolkow

Yetman Blud — MICHAŁ ADAMOWICZ Rhetor.
Pułkownik — PAVLINVS ZVKOWSKI Rhetor.
Porucznik — WOYCIECH BOHVSZ Syntacticus.
Talecz. — PIOTR SZCZERBICKI Rhetor.
Konfederaci — THEODOR MIERZWINSKI Rhetor.
PIOTR ZAMAYSKI Sprażnikowic Inflantſki. Poëta
PAWEŁ SZCERBINSKI Synt.

Pokojowi 1. BENEDYKT BOHVSZEWICZ Podczászyc Orszańſki. Rhetor.
2. BAZYLI OLISZEWICZ Rhetor.
3. GABRYEL ŁOSZVKIEWICZ Rhetor.
4. IERZY ROSZKOWSKI. Poëta.
5. DOMINIK OWŁVCZYMSKI Podczaszyc Miński. Infim.
6. STANISŁAW SWIRSKI Infimiſta.

Kijowianie. CHRYZOSTOM ADVMOWICZ Rhetor.
PIOTR GOMBROWICZ. Poëta.
SAMVEL BOBR Poëta.

Mieszczkowie. STEFAN SĄCZKOWSKI. MICHAŁ PRZEZDOMSKI. Infi.
Bławia — IAN PODOSKI Woyſkowic Bráſtáńſki. Synta:
Iesuic S. Ignace° ANTONI SZPILLOWSKI Podczászyc Rzeczycki Synt.
Ieniij Xiążat KAZIMIERZ HORSKI Kmaź Druckt. Podkomorzyc Mińſki Gra:
IACEK GŁVSZYNSKI Chorążyc Wołkenyſki. Grammaticus.
DOMINIK IESMAN Kásztelanc Miński Infi.
IEDRZEY WOŁODKOWICZ Hovodnitzyc Miński Infimi.
IERZY BOHVSZEWICZ Podczászyc Orſzańſki
STEFAN KOSTROWICKI Cześnikowic Rzeczycki Syntat.
Ieres — KAZIMIERZ OWSIADOWSKI Skarbnikowic Sinoleńſki. Infimist.
Religia — IAN IODKOWSKI Infimiſt.
vosapus — KLEMENS TOMKOWICZ. Grammatic:
njołowie — DOMINIK IAŁOZA Podczászyc Orszańſki.
FLORYAN OLSZEWSKI Woyſkowic Staroduboiwſki.

Prolog y Epilog
ANDRZEY ZACHAREWICZ IAN SZYSZKA. IERZY DERZKOF
BAZYLI SZYSZKA. ANTONI MASŁOWSKI. &c. Infimiſtæ.

d. M. D. R. M. G. B. V. M. S. L. O. C. Honorem.

Лист 4 об. «Триумфальной арки. . .» (Вильно, 1689) с перечнем актеров, занятых в спектакле.

ных святых Борис и Глеб, слава которых как бы нисходит на М. А. Огинского и его герб. Гравюра с изображением герба дома Огинских еще более подчеркивает сложность этой «межнациональной» интерпретации сюжета о Борисе и Глебе. Определить данное произведение как только белорусское или польское невозможно, тут слились две крупнейшие культурные традиции — католического Запада и православного Востока, а также многие элементы и моменты национальных культур — белорусской, польской, русской. Это одно из ранних, хорошо заметных и различимых «смешений» в области искусства, еще мало подверженного компромиссной нивелировке основных европейских культурных традиций нового времени. Здесь отчетливо видны те особенности процесса сопряжения различных культур, столкновения культурных традиций, которые позднее, в XVIII в., не так явственны.

Произведений, подобных рассмотренному, сохранилось очень много, и они, в дополнение к перечисленным, содержат еще (в основном или в определенной степени) элементы украинской и литовской культур. Однако и их невозможно относить преимущественно к одной из этих культур, так как принадлежат они нескольким национальным культурам одновременно, составлявшим в границах давней Польши и Великого княжества Литовского своеобразную региональную культуру, открыть и изучить которую еще предстоит в будущем.

ПРИЛОЖЕНИЕ

*Перевод**

Тит. л. Триумфальная арка господу богу непостижимому, торжествующему в лице святых Глеба и Бориса из герба ясновельможного его милости пана Марциана князя из Козельска Огинского, канцлера Великого княжества Литовского, мсчибовского, радошковского, дорсуниского и проч. старосты, воздвигнута и бессмертной славы наследнику и потомку святых Глеба и Бориса князей русских, мучеников христианских, милостивому патрону сейчас здесь на торжественном собрании представлена и поднесена от молодежи благородной минских школ общества Исусова.

Вильно. Типография академии общества Исусова. В год 1689.

Оборот тит. л. На герб ясновельможного его милости пана канцлера

Золотая Арка, щит из золота отлитый —
Стан богатырей, вал из мрамора отбитый,
За которым Марс свою свиту в поход приготовляет
И многих богов полки Беллона собирает.
Перед Аркой Глеб и Борис — небесная стража стоит,
Господин небес за той Аркой надежно следит.//

л. 2

ПОСВЯЩЕНИЕ

Герб, Отечества неприступная крепость, ясновельможного Дома наследственная честь, господу богу непостижимому во славу, в руки твои патронские отдаем ясновельможный пан канцлер, господин и патрон наш милостивый. Достойный наследник Погоня [1] Великого княжества Литовского, скоро настиг ты этот герб: всадника, крепко сжимающего конские удила. Нашел развернутый лагерь за родимой Аркой, Марс Литовский,

* Отдельные латинские выражения и слова органически входят в состав текста данного памятника (что было свойственно польскому литературному языку того времени), поэтому мы при переводе не выделяли их специально.

[1] Погоня — герб Великого княжества Литовского.

которому столько раз пришлось сражаться в битвах, водить многие полки мужественных и отважных рыцарей. За этой Аркой ясновельможного Дома ясносветлый возгорелся огонь — источник света и славы, который счастливым пожаром породил бессмертную славу финикян. В нем княжеские митры, гетманские булавы, рыцарские кресты и конские сбруи, канцлерские знаки и другие отчизны отличия умножают сокровища неисчисленные мерою и отвагой, бессмертные и вечные достопамятные дела, историков писания достойные. Здесь хранилище чести, предстение Отчизны, лагерь Марсов, надежный Отчизны оплот. Вежи Триумфальной арки римских Августов уже смешаны с землей, только на твоей вечной Арке остается надпись, эпиграф:

Зри. благородный муж, величественную арку
триумфа
Прибежище родовое Марса

Мы становимся у этой Арки, ясновельможный пан, верные тебе (клиенты): до которой нас проводила дорога многолетнего познания Вашей добродетельности и благосклонности — торный путь благословенных князей Козельских, Друцких, Островских, Четвертинских, некогда из этой Золотой Арки вышедших, и нас или молодежь Квиританскую ведущий; и мы господу богу непостижимому победно выставляем сей монумент и светлости твоей, в отечестве прославленной, вечный воздвигаем обелиск. Ибо когда небесные силы заодно с земными, они могут иметь и общий монумент. Словно луну, поднимающуюся по небосклону и засиявшую изнутри, двух великих князей, Глеба и Бориса, славных братьев выводим на сцену: оба благочестивые, оба бессмертные. В лице оных кажется воплощен ясновельможных князей род. Пусть читает Литовская земля эту Триумфальную арку, подобную дорогим граненым каменьям, на которых возведена Арка Августа и в честь рода крепкая неразрушимая колонна. Сила — достояние мужа. На честь милостивому патрону смиренно приносят в дар благодаря.

Ясновельможному его милости пану подносит благодарная молодежь минских школ //

АРГУМЕНТ

л. 2 об.

Святые Глеб и Борис в крещении Давид и Роман, князья русские (жизнью боголюбивой и рыцарскими подвигами знаменитые) из герба Золотая Арка, предки ясновельможного Дома их милостей панов Огинских и князей Друцких, от св. Владимира-единовластца русского, отца своего, со Святополком против Ярослава, сына мятежника, отправившиеся, в том же походе от безбожного брата Святополка коварно и жестоко убиты. *Стрыйковский, кн. 5.*

Антипролог

Слава с девизом: Вознесенная Арка честь Ваша; вызывает гениев русских княжат и князей Козельских, Горских, Соколинских, Любельских, Подберестских, Бакриновских, чтобы царской славы Триумфальную арку герба своих славных предков выставили.

Пролог

Непостижимого господа бога прославляет триумфы.

Акт первый

Сцена 1-я. Владимир Монарх отдает булаву трем своим сыновьям — Глебу, Борису и Святополку, а также знамена, на которых к Арке давнего своего герба добавляет крест — знак победы.

Сцена 2-я. Святополк от волхвов получает предсказание и добавленный к Арке крест отбрасывает. Глеб и Борис обращаются к непостижимому господу богу и слышат голос: Хлеб не поражает словно молния.

Сцена 3-я. Святополк со своим гетманом Блудом и другими служебниками устраивают заговор против Глеба и Бориса, для чего они свои ножи отравляют ядом, дабы прежде не хлеб, а Глеба и Бориса ими резать.

Сцена 4-я. Князь Ярослав со своим войском приближается к князьям и, приготовив полки, команду передает гетману по имени Василий Иванко (сам же тайно остается следить).

Сцена 5-я. Глеб и Борис со своими полками становятся лагерем на Снятыни (посылают к Святополку), зовут его на обед.

Сцена 6-я. Киевляне, зная о злодействе Святополка, предлагают ему митру и трон, приглашают в столицу; тайно же готовят ему смерть.

Хор

Церес (Ceres) на древнем гербе князей делает надпись Дом. . .,[2] а также показывает, как Отчизне верно служа, чтя и укрепляя законы, этот титул
л. 3 себе заслужил ясно // вельможный Дом их милостей панов Огинских; славных героев князей выводит из-за Арки, они вешают на ней свои регалии. Ангел добавляет сюда хлеб.

Интермедия

Акт второй

Сцена 1-я. Волхвы сулят победу Святополку. Но боги, спрошенные о троне, отвечают: Страшись, Святополк, ибо погибнешь на нем.

Сцена 2-я. Ярослав неожиданно нападает на лагерь князей: завязывается схватка, выигранная князьями, которые пускаются в погоню за неприятелем.

Сцена 3-я. Гетман Блуд, узнав об удачной битве князей, печалится, теряет нож, смазанный ядом.

Сцена 4-я. Найденный нож гетмана достается Всеволоду, сыну Святополка, им он разделяет в знак вечного союза с полковником Талечем каравай хлеба; сам себя отравляет, а нож отдает Талечу.

Сцена 5-я. Рыцарство устраивает с Аркой князей веселое празднество в их честь, после которого призраки блуждают между деревьями.

Сцена 6-я. Ангел показывает буйное древо, на котором многочисленные побеги князей Козельских, Друцких, Островских, Четвертинских и проч., проч., проч.; среди них ясновельможного его милости пана канцлера имя золотыми буквами начертано; и, предрекая судьбу князей, ангел добавляет: крепость запора башни твоей; благословение потомственное твое.

Сцена 7-я. Когда Святополк собирается в поход против князей братьев своих, приходит известие о смерти Владимира; на том же месте языческим обычаем посла убивает и, гетману Блуду передав власть, сам спешит к Киеву.

Хор

Гений князя Козельского, названного Огонь Марсов, огонь разожженный, увидев который Прометей дивится (земного огня силе) и огонь с неба взятый возвращает на небо. Гений князей Друцких гербовые свои регалии в этом огне закаляет. Религия в это время печет облатки.

---

[2] Далее фрагмент листа с текстом утрачен.

Интермедия

Акт третий

Сцена 1-я. Всеволод (сын Святополка), отравленный ядом на ноже, умирает (явное свидетельство, что от хлеба смерть и жизнь).//

Сцена 2-я. Ярослав, получив известие о том, что Святополк хочет *л. 3 об.* сесть на отцовский трон (войско собирает на него), а с князьями заключает мир.

Сцена 3-я. Полковник Талеч оплакивает умершего Всеволода; от Ярославова гетмана он узнает, что причина смерти — хлеб.

Сцена 4-я. Талеч вместо хлеб понимает «Глеб»;[3] идет к Святополку и сообщает, что князь Глеб дал Всеволоду яд; грозит ему местью.

Сцена 5-я. Придворные Святополка нападают на молящихся князей, но когда ангел грозит им мечом, они разбегаются. Блуду от какого-то изменника достается украденный нож.

Сцена 6-я. Ангел выводит князей из-за фигуры Наисвятейшего Таинства и воодушевляет их на смерть.

Сцена 7-я. Киевляне предлагают Святополку митру и трон, но он, помня, что об этом троне его предостерегали боги, заключает их в темницу, дары отсылает князьям; богам приносит новые жертвы, за которые они его хвалят.

Хор

Род (prosapia) ясновельможного Дома их милостей панов Огинских герб свой с гербом ордена соединяет и гению св. Игнатия отдает, говоря: «Прибавим к огню огня», — за что гений св. Игнатия дает щедрые дары, а именно ясновельможному его милости пану патрону.

Интермедия

Акт четвертый

Сцена 1-я. Посол Ярослава, посланный к князьям, возвращается с миром.

Сцена 2-я. Посол Святополка отдает князьям митру и трон, которые они отдают господу богу.

Сцена 3-я. Блуд, найдя свой нож у Талеча, винит его в измене, но когда тот говорит, что нож у него от Всеволода, винит его перед Святополком.

Сцена 4-я. Убийцы, устрашившись своих замыслов, предстают перед Святополком, но он, рассеяв их боязнь, посылает их вновь на убийство князей.

Сцена 5-я. Святополк велит себя звать монархом и садится на отцовский трон; двор ликует.

Сцена 6-я. Ярослав со своими солдатами идет на Святополка.

Хор

Когда Религия фигуру Наисвятейшего Таинства в солнечном нимбе // *л. 4* кладет перед гербом, солнце перед. . .[4] Род (prosapia) придает берла, митры, булавы, печати, которые навечно становятся собственностью ясновельможного Дома Огинских. Она же приносит ветви мучеников.

---

[3] В польском языке слово «chleb» произносится почти так же, как и имя Hleb.
[4] Далее фрагмент листа с текстом утрачен.

Интермедия

Акт пятый

Сцена 1-я. Убийцы расправляются с челядью князей.

Сцена 2-я. Услышав шум, князья выходят; и когда видят, что это убийцы от Святополка, падают со слезами на колени и твердят псалом: Господи что ся умножиша стужающии ми.

Сцена 3-я. Заметив князей, убийцы наносят им смертельные раны и режут ножами, а затем их головы отсылают Святополку.

Сцена 4-я. Святополк получает известие об убийстве князей и глумится над головами святых.

Сцена 5-я. Ярослав нападает на злодея, которому после поимки вместе с убийцами велит отсечь голову на троне; устраивает похороны своим братьям князьям с траурными почестями.

Эпилог

Ясновельможный Дом восхваляет Религия за то, что в гербе своем стражей имеет и отдает дары, дабы господу богу непостижимому на честь герба употребить.

В. К. БЫЛИНИН

К вопросу о полемике вокруг русского иконописания во второй половине XVII в.: «Беседа о почитании икон святых» Симеона Полоцкого

В истории русской эстетической мысли второй половины XVII в., связанной с новыми «западными» тенденциями в русском изобразительном искусстве, можно выявить два важных, хотя и не резко разграниченных этапа. Первый означен написанным между 1656 и 1658 гг. «Посланием Иосифа Владимирова Симону Ушакову», в котором, по справедливому выражению А. А. Салтыкова, «мы впервые встречаем попытку поднять обсуждение вопросов, связанных с живописью, до уровня теории искусства».[1] На следующем этапе, начало которого хронологически совпадает с продолжением в 1666 г. деятельности большого Московского собора, безусловно, ведущую роль приобретают философско-эстетические идеи Симеона Полоцкого, получившие отражение в таких важнейших документах и теоретических сочинениях, как «Слово к любопщательному иконного писания» (ок. 1666 г.),[2] «Записка», адресованная царю Алексею Михайловичу, по поводу недостатков в деле иконописания (ок. 1667 г.),[3] «Грамота трех патриархов» (от 12 мая 1668 г.),[4] «Царская грамота» (1669 г.).[5] Совпадая по многим аспектам с концепциями Владимирова, суждения Полоцкого об иконописи тем не менее отличаются целым рядом специфических особенностей. Наиболее отчетливо эти расхождения проявились в позднем произведении Полоцкого — «Беседе о почитании икон святых». До сих пор этому интересному литературному памятнику ученые не придавали достаточно серьезного значения в своих исследованиях, ограничиваясь, как правило, различного характера краткими замечаниями о нем [6] или просто ссылками на содержащий его рукописный источник (имеется в виду автограф Симеона Полоцкого «Книга бесед», находящийся ныне в рукописном отделе ГИМ, Синодальное собр., № 660, л. 80—95 об.).[7]

Думается, однако, «Беседа» Полоцкого заслуживает гораздо более пристального внимания. Не случайным, например, является тот факт, что

---

[1] А. А. Салтыков. Эстетические взгляды Иосифа Владимирова (по «Посланию к Симону Ушакову»). — ТОДРЛ, т. XXVIII. Л., 1974, с. 271 и след.

[2] История эстетики, т. 1. М., 1962, с. 455—460; см. также: В. М. Пузікаў. Новыя матэрыялы аб дзейнасці Сімеона Полацкага. — Весці АН БССР, серыя грамадскіх навук, Мінск, 1957, № 4, с. 71.

[3] ГБЛ, собр. Румянцева, № CCCLXXVI, л. 12—20.

[4] П. Пекарский. Материалы для истории иконописания в России. — Известия имп. Археологического общества, т. V, вып. 5, СПб., 1865, с. 6—7.

[5] ГИМ, Синодальное собр., № 130 — текст издан П. П. Пекарским в кн. «Материалы для истории иконописания в России. . .»; см. также: Л. Н. Майков. Симеон Полоцкий о русском иконописании. СПб., 1889.

[6] См.: Л. Н. Майков. Симеон Полоцкий о русском иконописании. . ., с. 9; Очерки русской культуры XVII века, ч. II. М., 1979, с. 215; А. А. Салтыков. Эстетические взгляды. . ., с. 286—287.

[7] И. К. Татарский. Симеон Полоцкий (его жизнь и деятельность). М., 1886, с. 163, 176, где также упоминается рук. Синодальное собр., № 289.

из всех упомянутых выше произведений именно «Беседа о почитании икон» Полоцкого пользовалась наибольшей популярностью у русских читателей в последние десятилетия «переходной эпохи». Так, если прочие теоретико-эстетические произведения, включая и трактат Владимирова, дошли до наших дней в единичных списках, то «Беседа», только по известным мне данным, насчитывает, помимо автографа, четыре списка: 1 — беловик, выполненный рукою ученика и ближайшего сподвижника Полоцкого, Сильвестра Медведева (по-видимому, вскоре после создания оригинала — приблизительно август—сентябрь 1677 г.[8]); 2 — три копии, принадлежащие неизвестным писцам конца XVII и начала XVIII в.[9]

По всей видимости, беловик представляет окончательную редакцию «Беседы». Его содержание совершенно идентично автографу, и лишь в синтаксической структуре текста (каллиграфически выписанного полууставом) имеются незначительные изменения, которые сводятся к менее частому членению речи на простые предложения, к их преимущественно бессоюзному паратаксису со сложными смысловыми периодами. В результате авторским рассуждениям здесь сообщен более книжный — искусственно усложненный характер. Внесенные Сильвестром синтаксические поправки несомненно были согласованы с самим Полоцким, что подтверждается его личной подписью в конце списка (л. 112). Композиция этого произведения традиционна — оно построено по принципу катехизических вопросов («заданий») и ответов, тематически объединенных в два основных раздела: «О значении образов» (л. 95—98 об.) и «О употреблении образов» (л. 98 об.—108 об.). Последний раздел завершает рассказ Полоцкого о «некоей беседе», т. е. диспуте, состоявшемся между ним и некими достойными мужами, «благочестия слово знающими», по поводу живоподобия иконописных изображений (л. 107—108 об.). И наконец, за этой развернутой конклюзией помещен «Прилог», где писатель рисует целую иерархию должных отношений человека к тому или иному реальному или воспроизведенному художником «образу», предлагая как бы своеобразную этико-эстетическую теорию «почитания» (л. 109—112). В науке прочно установилось мнение о «Беседе о почитании икон» Полоцкого как о произведении, полемически направленном против иконоборческих идей протестантов, распространение которых в Москве второй половины XVII в. составляло серьезный предмет для беспокойства местных церковных «властей» и царского правительства.[10] Действительно, под «еретиками», чье «безвинное ратословие» против иконописи опровергает Полоцкий, легко различить проповедников протестантских учений. Вот что о последних говорилось в окружной патриаршей грамоте 1674 г.: «Ведомо великому господину святейшему Иоакиму патриарху учинилося, что. . . торговые люди покупают листы на бумаге жь немецкие печатные и продают, которые листы печатают немцы еретики, лютеры и кальвины, по своему их проклятому мнению неистово и неправо, на подобие лиц своея страны и в одеждах своеобразных немецких, а не с древних подлинников, которые употребляют у православных; а они еретики святых икон не почитают, и ругаяся развращенно печатают в посмех христианом, и таковыми листами иконы святыя на дсках пренебрежны чинятся, и ради листов иконное почитание презирается, а церковью святою и отеческим преданием иконное поклонение и почитание издревле заповедано и утверждено, и писати на дсках, а не на листах, велено».[11]

---

[8] ГИМ, Синодальное собр., № 289, л. 95—112.

[9] БАН, Архангельское собр., № 459 и № 460; Олонецкое собр., 33.7.4.

[10] А. Н. Пыпин. История русской литературы, т. II. СПб., 1902, с. 337; см. также: Д. Цветаев. Протестантство и протестанты в России до эпохи преобразований. М., 1890, с. 520 и след.

[11] См.: ААЭ, т. IV, СПб., 1836, с. 254—255; см. также: «Об образописании» — Записка. . . художника Д. Струкова, читанная в заседании Общества Любителей духовного просвещения 15 ноября 1869 г. М., 1870, с. 23—24.

Полоцкий же касается самого существа протестантской пропаганды, ее богословских аргументов против иконописи. Но писатель отнюдь не ограничивается только их критикой. Он выступает в защиту иконописи вообще — от излишне тенденциозных искажений ее канонических принципов (установленных еще на Никейском соборе!) как в сторону прямого реализма (ср. теорию «персонографии» И. Владимирова),[12] так и в сторону «опрощенных» народно-демократических представлений о «святом иконописном ремесле».[13]

Есть все основания полагать, что в 1670-е гг. в рационалистически настроенных церковных и правительственных кругах, с которыми был прочно связан Симеон, в такой защите явилась остро осознанная необходимость. Известный консерватизм патриарха Иоакима [14] в немалой степени способствовал активизации борьбы между приверженцами «старой» и «новой» манеры живописи. Первых ободряло позитивное отношение патриарха к традиционной иконописи,[15] вторых (на чьей стороне была поддержка влиятельной московской аристократии) оно заставляло двигаться к логическому завершению своей основной концепции о «живоподобии», т. е. к идее п о л н о г о подобия изображаемого образа «первообразному», «реальному, исторически достоверному факту».[16] В то время как «ревнители старинного благочестия», опираясь на авторитет Иоакима, получили возможность эффективнее отвращать народ от почитания «новомодных» икон, творцы этих икон, и в первую очередь их идейные руководители — «мужие неции благочестия слово знающии, и поборницы того являющиися», призывали к обратному, утверждая, как сообщает Полоцкий, «яко точию тыя токмо образы подобает почитати, иже совершенно живоподобни суть первообразным, не имущыя же живоподобия совершенна отметати» (л. 107). В частности, разъясняли они, «аще кий образ Христов несть таков изображением, каков Христос господь плотию бяше, не почитаем того» (там же).[17]

Здесь уже не оставалось места для традиционной иконографической символики, она сменялась функциональным главенством реалистической детали, а ее сакральная семантика — светским этико-эстетическим содержанием. Со своей стороны не миновали крайностей и апологеты древнего художественного канона, отрицая любые «световидные образы», «внешнюю роскошь», делая упор на актуализацию аскетических идеалов различных форм затворничества, мученичества, которые наделялись значением единственно допустимого для художника «натурального» образца. Столь контрастная поляризация теоретических позиций пагубно отражалась на общем состоянии русской иконописи рассматриваемого периода. Это хорошо видел Полоцкий. Из «чудотворной книги для неграмотных», в которой, по его словам, «не знающии писания читати, во образех честных яко в писаниих таинство веры нашея чести возмогут» (л. 95), она превращалась в открытую арену богословских, идейно-эстетических споров и столкновений. Складывающаяся ситуация ставила православную церковь перед жизненно важной задачей: если не вполне восстановить упорядоченный контроль над тем особым родом идеологического воздействия, каким являлась иконопись, то во всяком случае найти компромиссное

---

[12] См.: Е. С. О в ч и н н и к о в а. Иосиф Владимиров. Трактат об искусстве. — В кн.: Древнерусское искусство. XVII век. М., 1964, с. 9—61.

[13] См.: А в в а к у м. «Книга бесед» — «Об иконном писании». — В кн.: Памятники истории старообрядчества XVII в., кн. 1, вып. 1. Л., 1927, стб. 281—288.

[14] А. Н. Р о б и н с о н. Борьба идей в русской литературе XVII века. М., 1974, с. 300.

[15] Житие и завещание святейшего патриарха московского Иоакима. — ОЛДП, вып. XLVII. СПб., 1897, с. 134—135.

[16] А. А. С а л т ы к о в. Эстетические взгляды. . ., с. 282.

[17] Ср. с высказыванием Владимирова о «живоподобном» изображении нерукотворного Спаса. См.: «Послание», л. 58 (ссылки на «Послание к Симону Ушакову» даются по опубликованному Е. С. Овчинниковой списку ГИМ, собр. Уварова, № 915).

решение связанных с нею наиболее спорных проблем. Между прочим, наглядный материал для этого имелся в достаточном количестве. Я имею в виду художественные произведения типа иконы «Уар воин и Антоний Веркольский» [18] неизвестного мастера, росписей ростовской церкви «Спаса на сенях», выполненных «попом Тимофеем, волгожанином Дмитрием Степановым и Иваном, да Федором Карповым»,[19] работ Савастьяна Дмитриева,[20] Никиты Павловца, Федора Зубова [21] и многих других художников, которые в своем творчестве ориентировались как на достижения «ушаковской школы» живописи, так и на русскую иконописную традицию первой половины XVII столетия. В «Беседе о почитании икон» Полоцкий явно учитывал положительный опыт художников умеренного направления, ведь умеренность была принципом и его собственной эстетической программы.[22] Тем не менее некоторая неуверенность Симеона в вопросах, касающихся русской иконописи,[23] вероятно, не позволила ему и на этот раз четко сформулировать свое отношение к ней. «Хвалю, блажу живоподобие, аще кому то возможно сотворити: но кто виде живаго Христа господа, каков бяше; или поне кто соглядаше его нерукотворенный образ от него же могл бы списати праведно подобие Христово; и коль мнози суть художници, искусство имущии живописания, — так осторожно урезонивает он своих именитых противников и далее, переходя к сути своего высказывания, риторично и как-то неопределенно заключает, — тем же довольно есть нам во образех святых усмотряти, да будут по чину церковному писани, аще и не суть по изяществу совершенному художества живописцев начертани» (л. 107 об.). Призывая писать иконы «по церковному чину», иначе — по определенному своду обязательных правил, автор не уточняет, какой конкретно свод им подразумевается. В XVII в. в России обращалось большое число содержащих подобные правила иконописных «подлинников», а также месяцесловов или святок. Но все они, даже самые древние и переводные с греческого «Менологиума»,[24] во-первых, не имели строго канонического характера, а во-вторых, при сходстве отдельных пунктов (например, обычно помещавшихся в «подлинниках» статей о том, какой краской пишется риза каждого святого на минейных иконах) [25] в целом отличались друг от друга трактовкой рисунка, размера и пропорций изображаемых фигур (так, в разных «подлинниках» «мера человеческому телу» определялась от 7 до 10 «голов»).[26] Причина этих расхождений состояла в наличии в русском изобразительном искусстве нескольких традиционных (и вполне признаваемых церковью) «пошибов» — манер, школ иконописания. Вряд ли Полоцкий, чье представление о культовой живописи было воспитано на ее украинско-белорусских и западноевропейских образцах, глубоко разбирался в особенностях новгородского и суздальского, сибирского и московских стилей «иконного письма». Вероятно, поэтому он и объединил всех их под одним понятием — «писание по чину». Впрочем, Полоцкий не отказался от удобного случая, чтобы пространнее выступить по данному вопросу, и тогда же, когда записал

---

[18] См.: А. И. Некрасов. Древнерусское изобразительное искусство. М.—Л., 1973, с. 338, рис. 237.

[19] В. В. Суслов. Памятники древнерусского зодчества, вып. VII. СПб., [б. г.], с. 7 и след.

[20] И. Э. Грабарь. Русские города — рассадники искусства, вып. 1 — «Ростов Великий. Углич». М., б. г., с. 113.

[21] См.: А. И. Успенский. Царские иконописцы и живописцы XVII в. Словарь. М., 1910, с. 194—196; История русского искусства, т. IV. М., 1913, с. 397—400.

[22] См.: А. М. Панченко. Русская стихотворная культура XVII в. Л., 1973, с. 199—202.

[23] А. А. Салтыков. Эстетические взгляды. . ., с. 287.

[24] См.: И. П. Сахаров. Исследования о русском иконописании, кн. 2. СПб., 1849, Приложения, с. 4.

[25] Д. А. Ровинский. История русских школ иконописания до конца XVII в. СПб., 1856, с. 59.

[26] Там же, с. 56.

«Беседу», или чуть позднее (в феврале—марте 1678 г.) составил собственный «Месяцеслов» в стихах, который был помещен им в приложение к «Псалтири рифмотворной» и вместе с ней опубликован в 1680 г.

Анализ содержания «Месяцеслова» и разрозненных замечаний Симеона о «неложном» иконописании, представленных в «Беседе о почитании икон», показывает, что ведущий метод русских мастеров — воспроизведение образов по их авторитетным описаниям [27] — писатель подметил верно, хотя интерпретировал его опять-таки совершенно по-своему: в духе барочной эмблематической поэтики. В полном согласии с ее принципами он ставит знак формального равенства между иконописью и Священным писанием, между словесным и живописным образом,[28] которое строится, по его мысли, на общности их сокровенного символического значения, передаваемого только разными средствами: «Ни един образ быти может, им же бы самому изъявитися божеству, аки могущу тому образоватися, или телесными очесы созерцану быти, или шары изобразитися. Обаче могут быти неции образы, ими же или свойство божие некое знаменается, или образ является в нем же никогда явися. Отнюду же и само писание нам часто бога м е т а ф о р и ч е с к и под видом описует плотским» (л. 105). Иконописное изображение, говорит Полоцкий, — всего лишь символ, «знамение» и ничего больше. Постепенно ведет он своего читателя к идее о том, что этот красочный символ может быть самым условным, неожиданным, даже неприятным для его внешнего созерцания: «Лучшая есть тварь животная, неже неживотная по естеству, соизволяю. По знаменованию, отрицаю: ибо и худая вещь изящнейшая знаменовати может» (л. 103—103 об.). Так, разъясняя сущность иконописи, Полоцкий, по-видимому, непроизвольно уравнивает ее с теологической эмблематикой. И правда, за последними высказываниями автора «Беседы» легко угадывается тот тип иконы, что в продолжение XVII в. получал все большее распространение в пределах Речи Посполитой и на родине Симеона — в Белоруссии: иконы, на которой эмблематическое изображение преобладало над иконописным, а то и полностью замещало «человеческий образ».[29] В этой эмблематизированной иконописи сохранялась традиционная двучастная структура (рисунок и подпись),[30] но вследствие многозначности эмблематических символов [31] единственным непререкаемым свидетельством подлинности изображения (его действительной соотнесенности с «первообразным») становилась поясняющая его подпись. Не потому ли Полоцкий, услышав от «поборников живоподобия» заявление — «аще кий образ Христов несть таков изображением, каков. . . плотию бяше, не почитаем того», — «противу став рех», что всякий образ спасителя почитает и лобзает, «наипаче аще имеяй подписание имене Христова» (л. 107).

Приверженность Полоцкого художественной культуре барокко проявилась и в стремлении его к универсальной классификации степеней, или, как он сам говорит, «видов почитания икон». Таковых «видов» насчитывает он три: первый — «латрия, иже есть вид. . . божий, безконечный», второй — человеческий, или «естественный», который «полагается в добро-

---

[27] Ю. Н. Д м и т р и е в. О творчестве древнерусского художника. — ТОДРЛ, т. XIV. М.—Л., 1958, с. 552 и след.

[28] См.: И. Н. Г о л е н и щ е в - К у т у з о в. Барокко и его теоретики. — В кн.: Семнадцатый век в мировом литературном развитии. М., 1969, с. 102—153.

[29] См.: А. А. М о р о з о в. Из истории осмысления некоторых эмблем в эпоху Ренессанса и Барокко (Пеликан). — В кн.: Миф. Фольклор. Литература. Л., 1978, с. 38—66; А. А. М о р о з о в, Л. А. С о ф р о н о в а. Эмблематика и ее место в искусстве барокко. — В кн.: Славянское барокко. М., 1979, с. 35—38; Барокко в России. М., 1926.

[30] Д. С. Л и х а ч е в. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979, с. 22—54.

[31] Л. А. С о ф р о н о в а. 1) Некоторые проблемы поэтики барокко. — Советское славяноведение, 1974, № 1, с. 68—79; 2) Изучение эмблемы в польском литературоведении. — Советское славяноведение, 1975, № 3, с. 117—119.

детелех человеческих», и третий — средний между божественным и человеческим, «таково есть изящество благодати и славы святых». Соответственно, Христу и Богородице надлежит «свойственнореченное» поклонение (у Полоцкого — «свойственнореченная дулия», т. е. служение, работа — с греч. яз.), а «всем прочым святым» — «несвойственнореченное» («ипердулия»). Эти свои теоретические построения Симеон подкрепляет цитатой из Аристотеля («Этика», кн. 9, гл. 2), включавшейся тогда во многие курсы школьной риторики:[32] «Ибо ина честь должна есть отцу, ина царю, ина воеводе, ина учителю, ина мудрому, ина простому и проч.» (л. 109). Абсолютно очевидна официозная направленность развития мыслей Полоцкого, для которого понятия иерархически организованного («чинного») иконопочитания и собственно чинопочитания (дифференцированного по принципу сословного старшинства и по личным интеллектуальным способностям человека) сливаются в нерасторжимое семантическое, а следовательно, и этико-эстетическое целое.

Таким образом, «Беседа» Полоцкого явилась любопытным публицистическим произведением, содержащим в то же время подробное теоретическое истолкование актуальных в России второй половины XVII в. проблем изобразительного искусства с позиции эстетики барокко. Гносеологическая близость барочных (умеренных) аллегорико-символических воззрений Полоцкого ортодоксальному, греко-византийскому типу миросозерцания (ср. прямые апелляции писателя к постановлениям Никейского собора — л. 98 об.—99; к художественным концепциям Иоанна Дамаскина, Иоанна Златоуста — л. 100, 105 об.) безусловно способствовала адекватному их восприятию современным ему русским читателем. Вероятно, в этом и следует искать настоящую причину особой популярности «Беседы о почитании икон святых» в течение ряда десятилетий после ее создания в отличие от других, более ранних произведений о русской иконописи (в том числе принадлежавших самому Симеону Полоцкому), где идея *символического* начала в иконографии слишком приглушалась «новыми» рассуждениями о «живоподобии» образов, о «художестве живописания» вообще.[33] Поэтому же нельзя полностью принять известный обобщающий вывод Ю. Н. Дмитриева о том, что в России XVII столетия *всем* авторам трактатов об иконописании был чужд взгляд на него как на искусство символическое, что *все* «они также далеки и от. . . понимания изображений как условных формул, выражающих некие отвлеченные идеи».[34] Трудно согласиться и с А. А. Салтыковым, который, рассматривая отдельный эпизод из «Беседы», пишет: «. . .Полоцкий указывает на „метафоричность“ священных изображений, но его мысль не проникает в глубь этих „метафор“, и он не понимает их значения для формы».[35] Ясно, что тезис о «непонимании» Полоцким значения метафоры, символа, аллегории для формы художественного произведения закономерно должен подводить к отрицанию его профессиональной осведомленности в теории искусства. Специально опровергать это мнение нет надобности; чтобы выяснить его скороспешную категоричность, достаточно обратиться к широко известным работам о творчестве Симеона Полоцкого таких видных ученых, как И. П. Еремин, А. М. Панченко, А. Н. Робинсон, С. Матхаузерова, Р. Лужный и др.[36] Кроме того, в той же «Беседе

---

[32] См.: *Иоанникий Галятовский*. «Наука албо Способ зложеня казаня». Киев, 1659; см. также: В. И. *Резанов*. Из истории русской драмы. Школьные действа XVII—XVIII вв. и театр иезуитов. М., 1910, с. 20.

[33] Ю. Н. *Дмитриев*, И. Е. *Данилова*. Семнадцатый век и его культура. — В кн.: История русского искусства, т. IV. М., 1959, с. 7—54.

[34] Ю. Н. *Дмитриев*. Теория искусства и взгляды на искусство в письменности древней Руси. — ТОДРЛ, т. IX. М.—Л., 1953, с. 107.

[35] А. А. *Салтыков*. Эстетические взгляды. . ., с. 287.

[36] И. П. *Еремин*. Поэтический стиль Симеона Полоцкого. — ТОДРЛ, т. VI. М.—Л., 1948, с. 125—153; А. М. *Панченко*. 1) Слово и Знание в эстетике Симеона Полоцкого. — ТОДРЛ, т. XXV. М.—Л., 1970, с. 232—241; 2) Русская стихотворная

о почитании икон» можно встретить не одно свидетельство прекрасного понимания Симеоном природы соотношения символа с его «внешним изображением» (формой) и с той функцией, какую назначено выполнять этому изображению в структуре декорума всего произведения. Например, в заключительной части «Беседы» — в «Прилоге» он так разъясняет метод прочтения иконописных образцов: «И егда почитается Христос распятый, не отлучается божество. Убо тажде есть честь образа и первообразного, Аналогически соизволяю, Единогласно отрицаю» (л. 110). И далее, замечает Полоцкий, иконописному ли образу или замещающему его предмету-символу (св. книгам, орудиям страстей, кресту и т. п.) «не довлеет совершенная латрия (т. е. служение, почитание, — *В. Б.*), но довлеет а н а л о г и ч е с к а я» (л. 110 об.). Отмечает же он это потому, что «простыя люди. . . удобь помышляют бога имети плоть и человеческий образ, яко же изображаема видят: и не разумеют доволно знаменования онаго образов бога».

Подводя итог своим наблюдениям, мне хотелось бы выделить следующее обстоятельство. Несмотря на то что появление «Беседы о почитании икон святых» было определено насущными потребностями идеологического порядка (см. выше), тем не менее это произведение не окказионально. Его написанию предшествовал многогранный труд Полоцкого в области древнерусского художественного канона. Так, помимо названных теоретических сочинений еще в начале 1670-х гг. им был создан литературно обработанный свод прежде бывших сказаний «О иконе божия матери Владимирския» и полностью составлена «Служба Нилу Столбенскому». В 1671 г. он перерабатывает повесть об «Иконе пресвятыя богородицы Одигитрии» и пишет «Службу св. Стефану, иже на Махрице», придав легендарному повествованию о жизни и чудесах святого литературную редакцию.[37] К этому следует добавить его «Словеса похвалная купнож и нравоучителная на двадесят и един праздник, угодников божиих. . .»,[38] а также стихотворные произведения, вошедшие в сборник «Вертоград многоцветный»: «Икона», «Икона богородицы», «Образ», «Живописание», «Образа пресвятыя богородицы подписание», «Образов подписание из Песни песней», «Образов апостолских подписание», «Подписания образов о Сусанне, о богатом и Лазаре, из книги Даниила пророка о Иосифе» и др.[39]

Наиболее интересным в историко-литературном и искусствоведческом плане фрагментом рассмотренного мною литературного памятника по праву можно считать меморию Полоцкого о его прении с «благочестивыми мужами» — «поборниками живоподобия» в иконописи. Привожу этот фрагмент, очерченный в жанровом отношении вполне самостоятельно, полностью по беловому списку ГИМ, Синодальное собр., № 289.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Конец возлагая беседе сей, помянух яко на некоей беседе мужие неции *л. 107*
благочестия слово знающии, и поборницы того являющиися, не вем коим духом возбужденнии, начаша о чести святых икон разглагольствовати, и то утвердительно повествовати, яко точию тыя токмо образы подобает почитати, иже совершенно живоподобни суть первообразным, не иму-

культура XVII в.; А. Н. Р о б и н с о н. Борьба идей в русской литературе XVII века; С. М а т х а у з е р о в а. Древнерусские теории искусства слова. Прага, 1976; R. L u z n y. Pisarze kręgu akademii Kijowsko-Mohylańskiej a literatura polska. Kraków, 1966, s. 109—128.

[37] И. К. Т а т а р с к и й. Симеон Полоцкий, с. 142 и след. (ссылается на рук. Синодального собр., № 542, л. 1—169, 173).

[38] ГИМ, Синодальное собр., № 130, л. 231—233 об. и след.

[39] БАН, Петровское собр., А 54 (31.7.3), л. 212, 212 об., 340 и след.

щыя же живоподобия совершенна отметати. Именно же слово их течаше о образех Христа господа и Спаса нашего, глаголаша бо, яко аще кий образ Христов несть таков изображением, каков Христос господь плотию бяше, не почитаем того.

Аз сицевая слышав от толиких муж, удивихся, сожалих си, и противу став рех, яко аз всякий образ Христа бога нашего, аще живописанный, аще неживописанный, точию по чину церковному изображенный, наипаче аще есть имеяй подписание имене Христова, почитаю и лобзаю. Вем бо яко между многими тысящми образов Спасовых, негли едва един живому
л. 107 об. лицу Христову обрящется подобен.//

То убо един бы точию той образ почитати подобало, прочыя же вся пометати, что есть дело еретическо. Паче же явственно есть яко вси образы Спасовы не суть ему совершенно подобни, или качеством или количеством или самим [а] начертанием, то бы вся образы подобало пометати. Сие же есть иконоборчество. Довлеет же ко почитанию святых икон то, аще по чину изобразуют человечество Христово,[б] и его божественная действа, с подписанием чинным, а несть нужда конечная живоподобия. Хвалю, блажу живоподобие, аще кому то возможно сотворити: но кто виде живаго Христа господа, каков бяше; или поне кто соглядаше его нерукотворенный образ от него же могл бы списати праведно подобие Христово; и коль мнози суть художници, искуство имущии живописания; тем же доволно есть нам во образех святых усмотряти, да будут по чину церковному писани, аще и не суть по изяществу совершенному художества живописцев начертани. За сицев ответ многую досаду словесы укорителными понесох, что им да простит господь. А о святых иконах лучше мудрствовати да наставит.

По многом же прении, задаша ми сице:

Многи иконы пишутся нелепо, яже безчествуют первообразныя, неже честь им содевают. Убо почитати их не достоит.

Ответ сотворих: Соизволяю, яко многи нелепо пишемыя иконы обретаются, но то безчестия святым не деет: токмо художничее неискуство являет. Знаем бо, яко не святии тако нелепи бяху, но яко художник лучше
л. 108 не уме или не тщася изобразити. Тем же и нелепо изображенных // икон не почитати не достоит. Но точию злохудожество обхудити подобает. И таковым иконописцем возбранити к тому писания икон святых, или велети да тщатся умети лучше писати. Тем же никто благочестив муж дерзает и нелепо изображенных икон оплевати, метати и ругатися им. Но обхудив художество, икону целует. А надзерателие умнии кроме всякаго безчестия сицевыя образы в честном месте заключают: дабы людем малоразсудным о нелепом изображении не соблазнятися. Убо не иконы обхуждати, и чести их лишати достоит. Но злохудожество хухнати, и во исправление приводити.

Един от них рече: Аще бы кто Христа с бритою [в] написал брадою, всячески не подобало бы того образа почитати.

Ответ дах. Мы о сице безчинно пишемых образех не имамы слова. Но точию о благочинно пишемых, аще и неживописных. Обаче, аще бы кто тако дерзнул Христов образ написати, судил бых того по достоянию яко ругателя казнителна быти. Образа же не оплевал бых, но исправити браду потщал бых ся, да чинно являет Христа господа. Или без всякаго безчестия образ истребити повелел бых, яко безчинно писанный, и от ругателя икон святых.

[а] *В ркп.* самѣм [б] Вот, например, как выглядит этот «чин изображения человечества Христова» в НПП—Л.: «Мера Спасову образу, что в Софии премудрости божии в Великом Новограде во главе маковицы. В длину его от венца до пояса полчетверти сажени, а около 43 пяди. Нос полчетверти пяди. Рука сжатая вверху 6 пядей, а простертая длань 8 пядей. Подпись Спасова: Исъ Христосъ, — полчетверты и надесят пяди. . .». [в] *В ркп.* брѣтою

Но за сицевыя безчинно пишемыя иконы несть наносительно, еже и чинно писанныя истребляти, аще и неживописанныя. Сие бо дело весма есть иконоборческое. За сице благочестныя ответы доволное ми от них укорение приемшу, разрешися беседа во разгласии. Они во своем прекословии утвер//ждеся отъидоша. *л. 108 об.* Аз о иконах святых поборствовати и впредь обещахся. И богу пособствующу не престану до кончины жизни моея, надеяся за то от господа прощения грехов моих, и дарования благодати в жизни настоящей, в будущей паки светлаго видения лица бога в троице святей славимаго, и тем славы венца воздаяния. Его же и тебе, благочестивый читателю, яко себе самому истинно желаю.

В. Г. ЧУБИНСКАЯ

Икона Симона Ушакова «Богоматерь Владимирская», «Древо Московского государства», «Похвала Богоматери Владимирской»

(Опыт историко-культурной интерпретации)

Икона, написанная Симоном Ушаковым в 1668 г. и известная в науке под тремя названиями — «Богоматерь Владимирская», «Похвала Богоматери Владимирской», «Древо Московского государства», — является одним из известнейших произведений древнерусской живописи XVII в. О ней писали такие дореволюционные ученые, как А. И. Успенский и Г. Филимонов.[1] Последний назвал икону капитальным памятником современной эпохи. Не обошли ее вниманием и советские авторы.[2] Однако до сих пор исследователи ограничивались лишь описанием композиции и общими рассуждениями.

В современной науке икона не стала предметом углубленного и разностороннего исследования, которое позволило бы объективно взглянуть на этот памятник, найти адекватные ему эстетические критерии, проникнуть в стилистическую природу, истолковать идейную программу и в конечном счете определить его место в русской художественной культуре XVII в. Очевидно, что в рамках небольшой статьи, которой отмечен начальный этап нашей работы, невозможно охватить полностью весь комплекс возникающих проблем.

В основу настоящего исследования положена идея постепенного раскрытия некоторых сторон символики иконы, которую предполагается рассмотреть в широком контексте культурных процессов и явлений общественно-политической жизни России второй половины XVII в.

Икона «Древо Московского государства» представляет собой сложное символико-аллегорическое построение, соединяющее элементы традиционной христианской иконографии с чертами нового, неортодоксального по сути светского мировоззрения.

Композиционным ядром иконы является заключенное в овал изображение Богоматери Владимирской, окруженное виноградной лозой, на ветвях которой расположены медальоны с полуфигурами московских угодников. Ее корни, вырастающие из московского Успенского собора, возделывают князь Иван Калита и митрополит Петр. По обе стороны от этой центральной группы за Кремлевской стеной помещены фигуры царя

---

[1] Г. Филимонов. Симон Ушаков и современная ему эпоха русской живописи. — В кн.: Сборник на 1873 год, изданный обществом древнерусского искусства. . . М., 1873, с. 33—39; А. И. Успенский. Царские иконописцы и живописцы. Словарь. М., 1910, с. 340—344.

[2] В. И. Антонова, Н. Е. Мнева. Каталог древнерусской живописи (ГТГ). Т. II. XVI—начало XVIII в. М., 1963, с. 411—413, № 912. Там же см. библиографию.



Симон Ушаков. Икона «Богоматерь Владимирская», «Похвала Богоматери Владимирской», «Древо московского государства» (ГТГ, инв. № 28598, 1668 г., 105×62).

Алексея Михайловича возле Спасских ворот и царицы Марии Ильиничны с двумя царевичами возле Никольских ворот.

Перед нами многослойная образная структура, отличающаяся чрезвычайно сложным смысловым составом. В основу композиции положен мотив древа, сообщающий иконе необычайную масштабность замысла.

Древо в виде виноградной лозы является одной из модификаций мирового древа, или древа жизни, играющего в мифологических системах человечества роль универсальной модели вселенной.[3] В этом же качестве древо жизни вошло и в христианскую символику, где ему принадлежит едва ли не центральное место. Древо — необычайно емкий и многогранный символ. В нем с исключительной полнотой раскрываются религиозно-космогонические представления средневековья, обусловившие структурные особенности композиции иконы и определившие ее пространственно-смысловую организацию. Центризм, стремление к вертикальной и горизонтальной симметрии изображения, развернутого в плоскостном предстоянии, отвечают принципу иерархической упорядоченности и причинно-следственной обусловленности мирового бытия. В изучаемой иконе нашли себе место основные компоненты средневековой картины мироздания. В ней одновременно присутствуют три пространственно-временных яруса.[4] Низ — земля, настоящее, материальное — царь земной с царицей и сыновьями; верх — небо, будущее, духовное — царь небесный.[5]

Противопоставление верха и низа, небесного и земного, материального и духовного сочетается с идеей их связи, воплощением которой является древо, прорастающее через все три яруса вселенной. Древо, выступающее в качестве посредствующей вертикальной оси, включает в себя также и среднюю зону, занимаемую изображениями московских угодников. В пространственно-временной триаде они представляют земное и прошлое, поскольку олицетворяют историю России и ее венценосных государей, и одновременно соотнесены с будущим и небесным, так как приобщены к горним ангельским силам. Роль соединительного звена между небом и землей, которую играют московские угодники, предопределена центральной идеей христианства, идеей преодоления оппозиции человеческого и божественного. В наиболее концентрированном виде эта идея выражается в образе Богоматери, чье изображение, помещенное в центре иконы, замыкает на себе всю композицию, а тексты в свитках, называющие Богоматерь «древом благоплодовитым», «богонасажденным виноградом», суммируют ее основные содержательные компоненты.[6] Как показал С. С. Аверинцев, в христианской традиции Богоматерь как посредница между богом и людьми, символизировавшая собой церковь, была тесно связана с образом храма.[7] Добавим, что храм, выражая идею иерархической лестницы между земным и небесным, так же как и Богоматерь, воплощает собой семантическую структуру древа, сада, которые, таким образом, соотносятся с комплексом таких софийных мотивов, как заградительная стена, богохранимый град, священная держава.

В нашу задачу не входит выяснение идеи древа и сада в их философско-богословской и иконографической эволюции, так же как и анализ сим-

---

[3] В. Н. Топоров. Мировое древо. Древо жизни. — В кн.: Мифы народов мира. Энциклопедия, т. 1. М., 1980, с. 396—406.

[4] О пространственном изображении времени в иконе в связи с анализом Степенной книги см.: Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1971, с. 315.

[5] По сторонам от фигуры Христа расположены надписи с текстом из Апокалипсиса.

[6] В каплице Успенской церкви во Львове находится икона, датируемая серединой XVII в., «Богоматерь-древо жизни», которую можно рассматривать как аналогию изучаемой иконе Симона Ушакова.

[7] С. С. Аверинцев. К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской. — В кн.: Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси. М., 1972, с. 39—46.

волических сцеплений между отмеченными выше понятиями. Гораздо большее значение для выбранной нами темы будет иметь раскрытие тех особенностей интерпретации и осмысления этого комплекса, которые появляются в художественной культуре России во второй половине XVII в.

В интересующую нас эпоху образ древа и сада получил необычайно широкое распространение во всех сферах русской культуры. Во второй половине XVII—начале XVIII в. их изображение становится принадлежностью целого ряда символико-аллегорических икон софийного содержания. В церковных фресках, картинах и особенно гравюрах этого времени часто используются композиции генеалогического древа и процветшего креста. Мотив виноградной лозы, ее гроздьев и цветов бесконечно варьируется в произведениях декоративно-прикладного искусства. Писатели в своих сочинениях постоянно обращаются к евангельским притчам о горчичном зерне, бесплодной смоковнице, насаждении винограда.[8] Метафоры, восходящие к символу священного древа, культивируются поэтами-силлабиками, любившими обыгрывать такие его части, как корень, плод, ветви. Различными символами древа были насыщены церковные проповеди и панегирические речи, полемические трактаты и официальные государственные документы, дипломатическая и частная переписка. Без преувеличения можно сказать, что люди этого времени мыслили образами древа. Само по себе это было характерно для средневекового сознания. Однако в русской культуре второй половины XVII в. традиционная для христианства флористическая тематика обретает новые черты, выступает в новых формах, выходивших за рамки древнерусской церковной традиции и появившихся в ней под воздействием южнорусской культуры. В ней эта тема переживалась в идейно-художественном и стилистическом контексте барокко, внесшего в общехристианскую символику древа новое смысловое наполнение. В художественном сознании барокко складывается стройная система образности, в центре которой стоит сложная, многосоставная аллегория Вертограда, отвечавшая глубокой потребности барокко в символическом познании мира, в создании его универсальной метафорической модели.[9] Носителями и проводниками идеи Вертограда на Руси были ученые-книжники украинского и белорусского происхождения, игравшие видную роль в русской культуре этого времени. Своим образованием, культурной и политической деятельностью все они так или иначе были связаны с Киево-Печерской лаврой и Могилянской коллегией, откуда происходит один из центральных памятников вертоградной тематики в России — Киево-Печерский Патерик 1661 г. Это первое печатное издание Киево-Печерского Патерика на церковно-славянском языке увидело свет «повелением и благословением» печерского архимандрита Иннокентия Гизеля, выдающегося деятеля украинской культуры XVII в. Напечатанная в лаврской типографии книга богато украшена гравюрами. Предваряющая Патерик торжественная форта, гравированная мастером Илией, явилась для Симона Ушакова одним из главных иконографических источников при создании иконы «Древо Московского государства». В этой гравюре присутствует основная композиционная схема, которую царский изограф использовал в своей иконе, — здание церкви с вырастающей из нее лозой, проросшей цветами, которым уподоблены святые (в данном случае это печерские преподобные), и стоящие по сторонам от церкви фигуры в рост (в данном случае это «Первоначальники российских иноков» — Антоний и Феодосий).

---

[8] См.: О. А. Державина. Метафоры и сравнения в исторической повести начала XVII века. — В кн.: Культурное наследие Древней Руси. М., 1976. с. 179—183.

[9] О характерном для барокко метафорическом осмыслении действительности см.: А. А. Морозов. Из истории осмысления некоторых эмблем в эпоху Ренессанса и Барокко (Пеликан). — В кн.: Миф. Фольклор. Литература. Л., 1978, с. 38—67; А. А. Морозов, Л. А. Софронова. Эмблематика и ее место в искусстве барокко. — В кн.: Славянское барокко. М., 1979, с. 13—39.



Фронтиспис из «Патерика, или Отечника печерского». Киев, 1661 г.

В основе данной иконографии лежит композиция «Древа Иессеева», чрезвычайно популярная в украинском искусстве XVII—XVIII вв. Мотив виноградной лозы, на ветвях которой в чашечках цветов располагаются полуфигуры святых, получил широкое распространение в декоративной резьбе иконостасов,[10] в орнаментике окладов богослужебных книг.[11]



Фронтиспис из «Акафистов». Киев, 1663 г.

Самым ранним из известных нам примеров соединения этого мотива с изображением храма является серебряная панагия, датируемая 1655 г., работы мастера Федора, на которой выгравирован Успенский собор Киево-Печерской лавры, как бы вырастающий из ствола «Древа Иессеева», чьи боковые ветви охватывают здание церкви наподобие венка.[12] Особенно богатый материал, позволяющий проследить генезис и эволюцию интересующей нас иконографии, содержит украинская книжная гравюра. Так, в гра-

[10] См.: М. Драган. Українська декоративна різьба. XVII—XVIII ст. Київ, 1970.
[11] М. З. Петренко. Українське золотарство XVI—XVIII ст. Київ, 1970.
[12] КПЛ, инв. № 1898. См.: там же, с. 93.

вюре мастера Илии, датируемой 1658 г., впервые встречается композиция с коренящейся в Успенской церкви лозой, которую вскапывает лопатой Антоний и поливает из кувшина Феодосий. Из этой гравюры, помещенной



Фронтиспис из книги Иоанна Максимовича «Алфавит собранный, рифмами сложенный от святых писаний». Чернигов, 1705 г.

в лаврском издании «Акафистов» 1663 г., Ушаков мог заимствовать центральную группу делателей винограда в качестве образца при изображении Ивана Калиты и митрополита Петра.[13] В иной комбинации с фигурами

[13] Не исключена возможность, что кроме гравюр в поле зрения Ушакова мог находиться и другой прототип той же иконографии, в частности книжный оклад. В качестве аналогий можно привести оклады, воспроизведенные в кн.: М. З. Петренко. Українське золотарство XVI—XVIII ст., с. 75—94. — В этой связи следует

предстоящих Антония и Феодосия возле перестроенной Успенской церкви то же самое древо появляется в следующем издании «Акафистов» 1674 г. О развитии сложившихся на протяжении XVII в. приемов построения свидетельствует гравюра Леонтия Тарасевича — фронтиспис к Киево-Печерскому Патерику издания 1702 г. И, наконец, то же самое композиционное решение повторяется в форте, украшающей книгу Иоанна Максимовича «Алфавит, собранный от святых писаний», изданную в 1705 г. в Чернигове. Но вместо Антония и Феодосия здесь изображаются князь Владимир и княгиня Ольга, а Печерские преподобные заменены портретами русских князей и царей, что знаменует собой шаг к секуляризации данной иконографии.

Таким образом, мы видим перед собой устойчивую композиционную формулу, сохранившуюся в неизменном виде вплоть до начала XVIII в. В ней получила одно из своих изобразительных воплощений аллегория Вертограда, содержание которой раскрывается в целом ряде литературных памятников. Одним из них является вышеупомянутый Киево-Печерский Патерик в редакциях XVII в., принадлежавших Сильвестру Коссову, Иосифу Тризне и Иннокентию Гизелю.[14] В соответствии с требованиями времени они дополняют древний текст Патерика посвящением книги Христу и Богородице, предисловием к читателям и вступлениями к житиям, образующими так называемую риторическую мантию,[15] в которой тема Вертограда разрабатывалась на почве школьного барокко с его традициями схоластической учености, облеченной в риторическую форму «красноглаголания» и «хитрословия».

Как уже было сказано выше, мы не берем на себя сложнейшую задачу анализа богословской основы аллегории Вертограда. Мы попытаемся лишь конспективно отметить ее основные опорные точки.

Итак, Патерик посвящен Христу и Богородице. Начнем с последней. В соответствии с новозаветными толкованиями Песни песней Соломона, являющейся библейской первоосновой интересующей нас аллегории, авторы посвящения восхваляют Богородицу как владычицу Вертограда, символизирующего церковь, и обращаются к ней с такими словами: «Ты основала еси святое сие место, ты в Вертограде сем сия насади цветы, ты на сем Российском небе сия оумножи звезды, в винограде сем сия оуплодоноси гроздия, тобою таковыми просияша чудесы на земле».[16] Среди славословий в ее честь мы встречаем традиционные сравнения, соединяющие образ Богоматери с комплексом софиологических мотивов. «Ты изряднейший между богом и человеком сосуд», «Ты врата небесная, лествица благословенных», «Красота веков обоих», «Ты еси град царя великаго», «Ты еси лоза плодовита в странах дому его». О печерских преподобных в посвящении говорится, что они «яко ветви от корени (Богородицы) израстоша».[17]

Однако мариологический аспект отнюдь не исчерпывает аллегории Вертограда, содержание которой развертывается на основе сопряжения и взаимодействия нескольких смысловых пластов. Наиважнейший из них заключается в идее насаждения и делания винограда. Ее источник — притчи из Евангелия от Матфея (XXI, 33; XXI, 17) — содержит в себе образы и фразеологию, особенно широко использовавшиеся в русской и

отметить сходство общего композиционного построения изучаемой иконы и целого ряда книжных окладов второй половины XVII—начала XVIII в. как украинской, так и русской работы.

[14] Об этих редакциях см.: Д. И. Абрамович. Исследование о Киево-Печерском Патерике как историко-литературном памятнике. СПб., 1902, гл. II, с. 96—120.

[15] В. Н. Перетц. Киево-Печерский Патерик в польском и украинском переводе. — В кн.: IV Международный съезд славистов. Славянская филология, вып. III. М., 1958, с. 176—177.

[16] Патерик, или Отечник Печерский. Киев, 1661. Посвящение (б. п.).

[17] Там же.

украинской книжности второй половины XVII—начала XVIII в. В частности, они имеются в Патериковых вступлениях к житиям, где печерские преподобные во главе с «насадителями иноческого жития в России» Антонием и Феодосием восхваляются как добрые делатели «Винограда Христова». Например, житие преподобного Никона в редакции Иосифа Тризны начинается такими словами: «Егда восхоте Господь водруженну ветвь в России многоплодну сотворити. Приведе добра делателя к делателю искуссну и трудолюбну в содружество».[18] В редакции Патерика 1661 г. Иннокентия Гизеля есть такое вступление: «Егда благоволи Господь насажденную в России ветвь жития иноческого многоплодну сотворити приведе к насадителю искуссну и трудолюбиву копающу землю, сего доброго содельника».[19]

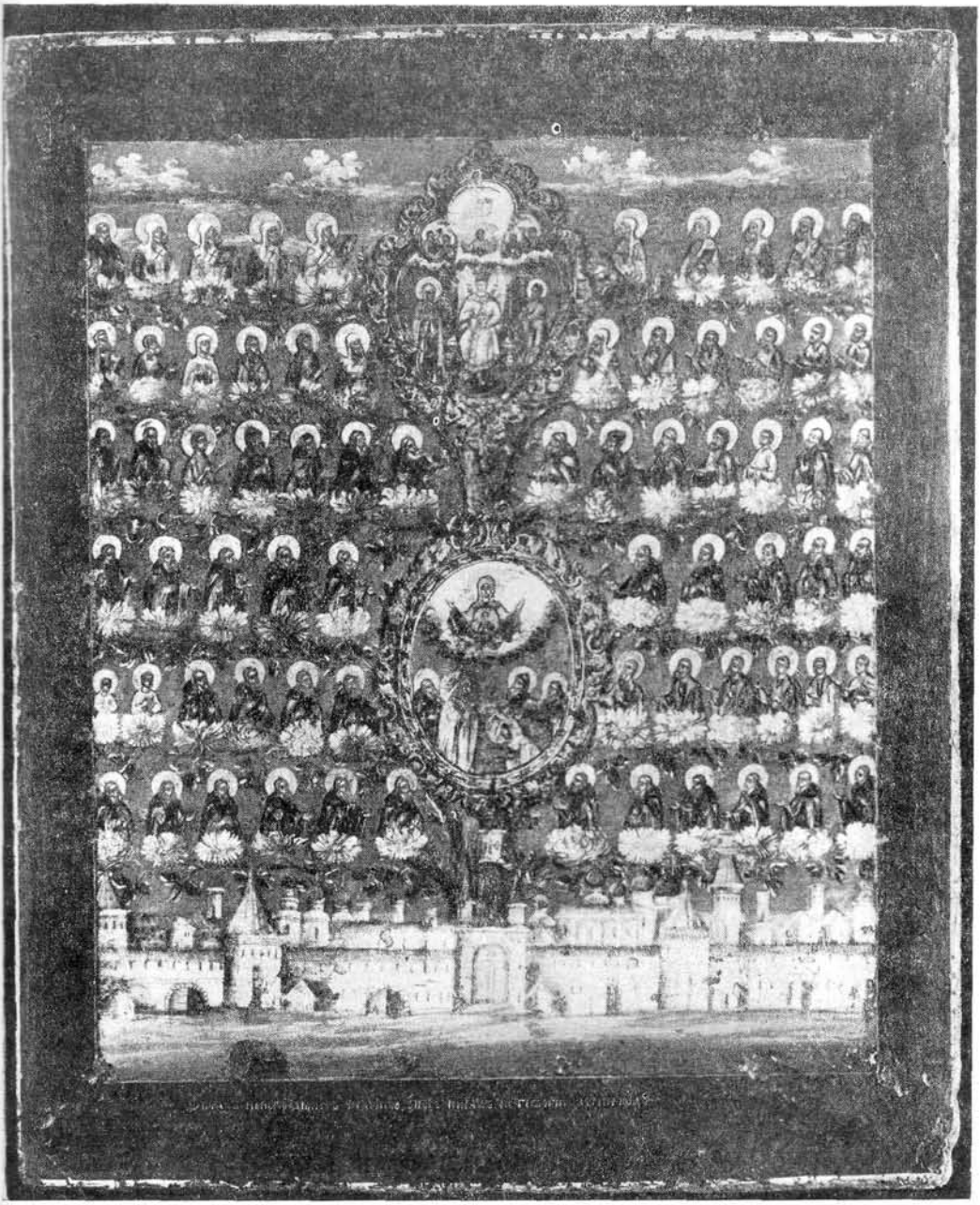
Из приведенных отрывков становится понятно, что центральная группа двоицы, насаждающей и возделывающей лозу (Антоний с Феодосием в гравюре Илии и митрополит Петр с Иваном Калитой в иконе Симона Ушакова), символизирует добрых делателей винограда из евангельской притчи. Однако смысл, вкладывавшийся в притчи интересующей нас эпохой, гораздо шире. Обратимся к проповедям современников Симона Ушакова, Симеона Полоцкого и Лазаря Барановича, предлагавших читателям толкования евангельских притч в своих печатных сборниках «Обед душевный» и «Меч духовный». В помещенных здесь «Словах» на текст евангелия от Матфея «Человек некто насади виноград» (XXI, 33) под виноградом традиционно подразумевается, во-первых, дом Израильский, во-вторых, Христианская церковь, в-третьих, человеческая душа. Для нас особенный интерес представляют два первых значения винограда, непосредственно воплотившихся в содержании изучаемой иконы. У Симеона Полоцкого читаем: «Насади виноград иже по первому писменному разуму есть дом израильский, о нем же велегласный Исайя глаголет сице „Виноград Господа Саваофа — дом Израилев есть“, а царствующий пророк о нем сицеву молитву деет: „Боже сил обратися и призри с небесе и виждь и посети виноград сей и соверши, его же насади десница твоя“».[20] Ветхий завет для объяснения первого значения винограда привлекает и Лазарь Баранович. Он так же, как и Симеон Полоцкий, цитирует в своей проповеди вышеприведенную 15-ю строфу 79-го псалма Давида,[21] текст которой помещен также и на иконе по сторонам от фигур делателей винограда. Это указывает на то, что при составлении программы иконы ее создатели, руководствовавшиеся нормами современной гомилетики, под домом Израильским понимали богоизбранный русский народ.

В контексте толкования притч могут быть рассмотрены и такие иконографические элементы композиции, как храм и стена. Лазарь Баранович пишет, что бог, призревший насажденный им виноград, «якоже подобаше сверши его — . . .оплотом огради. . . ископа в нем точило. . . (т. е. алтарь). . . созда столп (т. е. храм). . . и даде его делателем».[22]

Таким образом, круг софиологических мотивов в аллегории Вертограда, о которых мы говорили в связи с ролью Богородицы, получает новую реализацию в проекции на евангельскую притчу о винограде, хозяином которого является Христос.

Вернемся к Киево-Печерскому Патерику. В своем обращении к Христу авторы посвящения пишут: «Приятны тебе некогда бяху жертвы от вещей полных, оградных и от гроздиа лозного. Веруем яко и от нашего Печерского Вертограда сие гроздие и цветы тебе яко цвету и лозе Вертограда Небесного в сей книзе от нас принесенные будут приятны».[23] В этом

[18] ГБЛ, собр. Троице-Сергиевой лавры, ф. 304, № 714, л. 187.
[19] Патерик, или Отечник Печерский, л. 126 об.
[20] Симеон Полоцкий. Обед душевный. М., 1681, л. 26.
[21] Лазарь Баранович. Меч духовный. Киев, 1666, л. 173.
[22] Там же.
[23] Патерик, или Отечник Печерский. Посвящение (б. п.).



Поп Георгий. Икона «Новгородские чудотворцы». (ГТГ, инв. № 14297, 1728 г., 31,2×
×21,7).

содержательно насыщенном отрывке нам хотелось бы подчеркнуть две мысли: акцентирование космической полноты, устроенности и замкнутости Вертограда, в которых выражается софийное начало аллегории, и знаменитое евангельское уподобление Христа виноградной лозе (Иоанн, XV, 1), древу, соединяющему земной и небесный Вертограды.

В связи с вышесказанным появляется возможность внести ясность в вопрос об атрибуции названия иконы. «Богоматерь Владимирская», «Древо Московского государства», «Похвала Богоматери Владимирской» — общепринятые названия иконы, к которым можно добавить четвертое, отражающее христологический аспект аллегории Вертограда. Но каждое из них в отдельности не адекватно ее содержанию. Поэтому в «Каталог древнерусской живописи» В. И. Антоновой и Н. Е. Мневой икона внесена сразу под тремя известными наименованиями. Между тем их следует рассматривать как составляющие единого комплекса Вертограда.

Интересующая нас аллегория обладает одним важным свойством — это подвижная, открытая и разомкнутая система. Подобно дереву, порождающему в своем росте все новые и новые ветви, аллегория Вертограда обладает способностью развертывать свое содержание в цепи последовательных иносказательных переосмыслений винограда на все новых и новых семантических уровнях. В качестве универсальной метафорической модели мира аллегория Вертограда претендовала на вселенскую масштабность, тесно связанную с космологическим смыслом, заключенным в таких понятиях, как церковь, человек, книга, богоизбранный народ, священная держава. Каждое из этих понятий могло быть уподоблено Вертограду, исходное значение которого тем самым множилось в бесчисленных преломлениях.

В проповеди Лазаря Барановича это направление в развитии темы Вертограда запечатлено в следующем отрывке: «Виноград от Бога насажденный. . . есть коемуждо своя душа, насажденная в земли тела, пастыреви свое словесное стадо, цареви свое царство, старейшему свои повинующиеся. . . От них же койждо аки виноград требует о себе от своего строителя делания да плоды добродетельные принесет».[24]

Вышеназванные уподобления воплотились в целом ряде памятников вертоградной тематики, назовем лишь некоторые из них. Наибольшей известностью пользуется «Вертоград многоцветный» — стихотворный сборник Симеона Полоцкого, реализовавшего в нем метафору «книга — сад». В прозаическом предисловии к сборнику книга сравнивается с садом, стихи — с цветами, а их создатель, хозяин Вертограда, — с искусным цветовертником.[25]

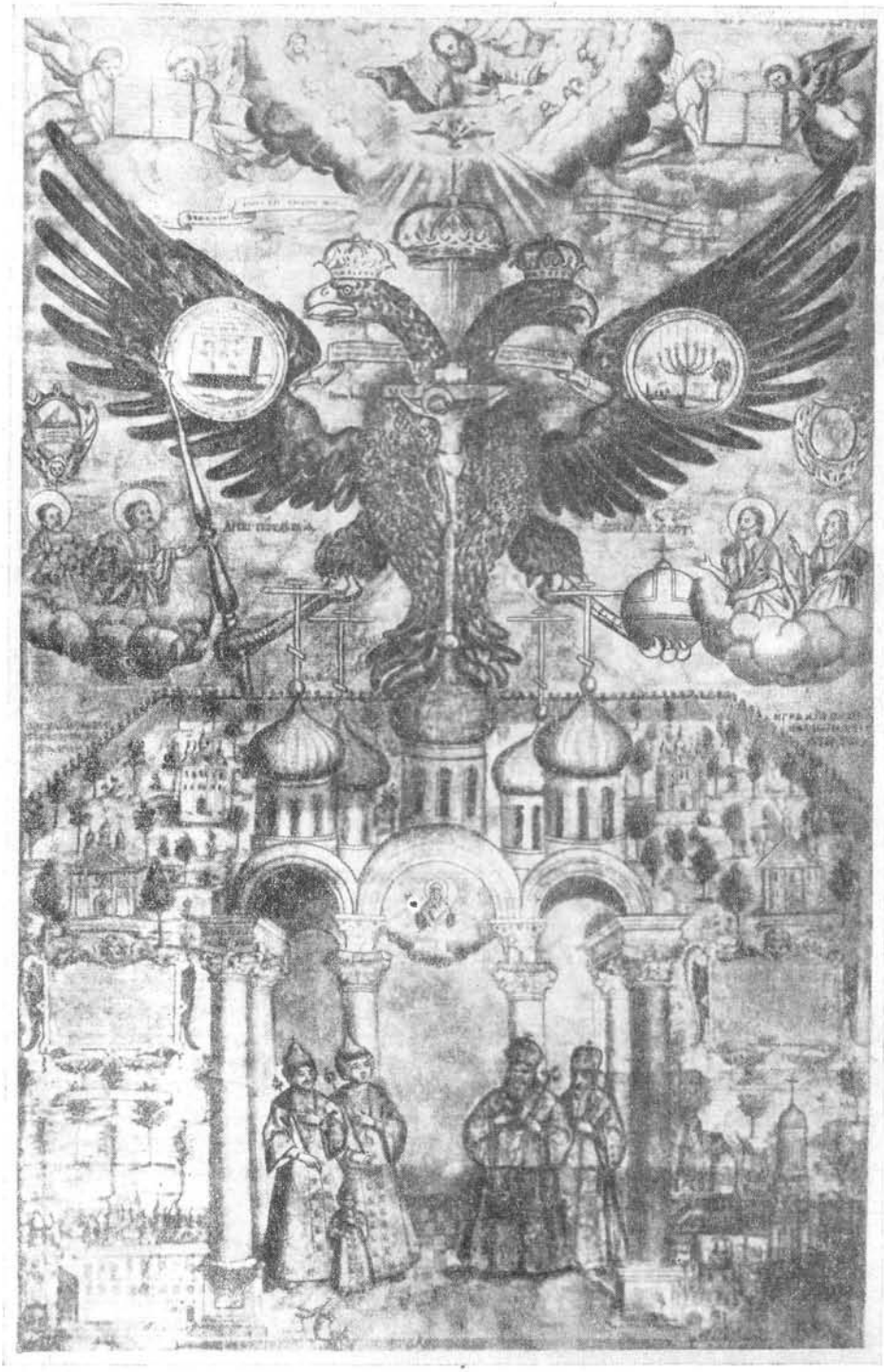
В системе барочного мышления в качестве Вертограда осознавались также наука и искусство. В 1632 г. в Киеве был создан панегирический сборник, сочетающий христианские символы с образами античной мифологии, так называемый «Евхаристипион альбо Вдячность», в котором студенты риторического класса Могилянской коллегии описывают два сада умеетностей. В первом — «Геликоне»— растет восемь кореньев: грамматика, риторика, диалектика, арифметика, музыка, геометрия, астрономия и восьмой — корень всех умеетностей — теология. Второй сад — Парнас — украшен девятью лепораслями, т. е. девятью музами. Добрыми делателями этих садов соответственно являются: богослов, ритор, математик, поэт, музыкант и т. д. «Кролевной райских садов» и «патронкой всех наук» по традиции признается дева Мария.[26]

«Размаитыми цветами словес» насаждает сад Богородицы и Антоний Радивиловский, автор сборника проповедей «Огородок Марии Богородицы»

[24] Лазарь Баранович. Меч духовный, л. 173.

[25] Симеон Полоцкий. Избранные сочинения. М.—Л., 1953 (сер. «Литературные памятники»), с. 205—210.

[26] См.: Ф. Титов. Типография Киево-Печерской лавры. Исторический очерк. (1606—1616—1721), т. 1. Приложения. Киев, 1918, с. 293—304.



Конклюзия Кариона Истомина (ГПБ, № Эгр. 19401, 1693 г., 138,5×85,5).

(Киев, 1676 г.). В России XVII в. читали «Вертоград душевный» Фикары Святогорца (Вильно, 1620 г.) и «Вертоград здравия» — травник, предназначенный для исцеления телесных недугов.[27]

Исходное, библейское значение райского сада как образа церкви легло в основу уподобления Вертограду монастырей и крупных религиозных центров. Показательно, что первое издание Иверской типографии, прославляющее патриарха Никона и основанную им на Валдае Иверскую обитель, носит название «Рай мысленный» (1659 г.), а рукопись начала XVIII в., вышедшая из Соловецкого монастыря, озаглавлена «Сад спасения».[28] Образ новгородского Вертограда являет икона 1728 г., подписанная попом Георгием «Новгородские чудотворцы».[29] Характерно, что в этой иконе, иконографически близкой произведению Ушакова, использована уже известная нам изобразительная формула Вертограда, выработанная в украинском искусстве XVII в.

В барочно усложненном виде картина Вертограда предстает перед нами в целом ряде гравюр-конклюзий. В наиболее развернутом варианте, сочетающем различные элементы софийной эмблематики, она присутствует в «Конклюзии Кариона Истомина» (М., 1693 г.).[30]

В первой половине XVIII в. к аллегории Вертограда обращается Семен Денисов — выговский настоятель, создавший старообрядческий мартиролог «Виноград Российский». В этом сочинении значение Вертограда распространяется на всю Русскую землю, которую автор называет «Предивным и сладчайшим виноградом», сень которого «до Каспийского простршося моря и до Черного. К востоку оубо до Хинских стран граница своя поставиша, к западу же до моря Варяжьского, к северу Великого окияна залив поткоша, в Полунощное море великое Ледовитое и реку великую Обь грани Российские земли всеизрядную устроиша».[31]

Но на первом месте по значению для нашей темы, несомненно, стоит понятие царского Вертограда, положенное в основу ушаковской иконы и широко распространенное в западноевропейских странах под названием «Сад королей», или «Королевский сад».[32] Оно было введено в сферу русской государственной политики Симеоном Полоцким, ориентировавшимся на западные образцы. Но в то же время, говоря о царском Вертограде, «украшенном многовидными цветами», в трактате 1667 г. «Жезл правления», Симеон Полоцкий не погрешает и против древнерусской традиции, в русле которой в XVI в. был создан такой фундаментальный памятник, как Степенная книга царского родословия. В предисловии книги перед читателем предстает величественная картина «многоплодного и зрелого, благоцветущего лествием сада», в котором русские скипетродержатели «яко райская древеса насаждени».[33] Вышесказанное указывает на общехристианские корни генеалогической символики, благодаря которым привнесенная с Запада идея царского Вертограда была легко воспринята в Москве. Здесь она привилась на почве придворной культуры, чему в немалой степени способствовали заключенные в ней бога-

---

[27] А. И. Соболевский. Переводная литература Московской Руси XIV—XVII веков. СПб., 1903, с. 252.

[28] ОРГП Музеев Кремля, № 6509 соб.

[29] ГТГ, 31.2×21.7, инв. № 14297. См.: Русская живопись XVII—XVIII веков. Каталог выставки. Л., 1974, с. 98.

[30] ГПБ, 138.5×85.5. Эгр 19401. См.: Портрет Петровского времени. Каталог выставки. Л., 1973, с. 224—225.

[31] Семен Денисов. Виноград Российский. М., 1906, л. 1—1 об.

[32] В России XVII в. был известен «Сад королевский» Бартоша Папроцкого. См.: А. И. Соболевский. Переводная литература Московской Руси. . ., с. 80. — Украинский монах Арсений Сатановский в 1652 г. переводил с латинского книгу «Оград царский». См.: В. О. Эйнгорн. О сношениях малороссийского духовенства с московским правительством в царствование Алексея Михайловича. — ЧОИДР, 1893, кн. II, с. 39.

[33] ПСРЛ, т. XXI, ч. 1. СПб., 1908, с. 5.

тые панегирические возможности. Характерно, что в отличие от сада «Степенной книги» у царского Вертограда второй половины XVII в. кроме бога появляется еще один хозяин, добрый делатель — царь Алексей Михайлович, прославление и восхваление которого составляло главную обязанность Симеона Полоцкого. Таким образом, придворный поэт использует аллегорию Вертограда в панегирических и дидактических целях, аналогичных тем задачам, которые стояли и перед придворным иконописцем. При создании своей иконы Симон Ушаков опирался на литературно-панегирическую традицию, представленную не только Симеоном Полоцким, но и другими учеными киевлянами. Так, большую роль в создании программы иконы сыграла вышеупомянутая книга Лазаря Барановича «Меч духовный», адресованная автором лично царю.[34] В посвящении книги «До его Пресветлого Царского Величества» отчетливо выступает общность содержания иконы и литературного произведения. Главная мысль посвящения заключается в прославлении Алексея Михайловича, которого Лазарь Баранович называет «богодуховным царем». Его царство писатель уподобляет винограду из евангельской притчи, а самого царя — человека Божьего Алексея — называет добрым делателем, который «изыде на дело свое и на делание свое до вечера, яко истинный в винограде своем делатель». Земное Московское царство Лазарь Баранович соотносит с Небесным царством, которое, в свою очередь, под пером искусного ритора оказывается уподобленным Алексею Михайловичу. «Царствие Небесное еже уподобися человеку царю, наипаче человеку Божию Вашему Пресветлому Царскому Величеству Алексею царю». Используя характерный для литературы барокко панегирический прием богоуподобления, автор посвящения, сравнивая земных царей с царями небесными, акцентирует непосредственность общения между Алексеем Михайловичем и Христом, с одной стороны, и Марией Ильиничной и Богоматерью — с другой. «Царица земная Мария с всею пресветлой царской породою с Благоверным Государем Царевичем и великим князем Алексеем Алексеевичем... смотрит на царицу Небесную Марию»; и дальше: «Царь Небесный в Троице славимый Вашему Пресветлому Царскому Величеству своему помазаннику царский венец подает».[35] Во всем этом нетрудно заметить прямую перекличку с содержанием иконы, в которой изображено то, о чем написано в посвящении. Для прославления царя автор посвящения использует весь арсенал риторических средств. Прибегая к апокалиптическим образам, Баранович пишет: «А царь Неба, что обещает своему побеждающему (т. е. Алексею Михайловичу) св. Иоанн изъяви нам: Побеждающему дам сести со мною на престоле моем якоже и аз победих и седох с отцем моим на престоле его».[36]

Эта мысль соответствует эсхатологической стороне символики иконы. Надписи по сторонам от фигуры Христа цитируют другие места из Апокалипсиса, однако их общий смысл от этого не только не меняется, но углубляется, так как проясняет еще одно значение Алексея Михайловича в иконе Симона Ушакова. Ибо царь представлен в ней не только как добрый делатель и хозяин царского Вертограда, обращающийся к Христу со словами молитвы «Спаси Господи люди своя и благослови достояние свое», но и как ангел церкви. На это указывают слова из апокалиптических посланий к ангелам церквей, которые Христос адресует Алексею Михайловичу. Слева от фигуры Христа помещен текст из послания ангелу Сардийской церкви (III, 5): «Побеждая облечется в ризу белу и не испи-

---

[34] См.: Письма Преосвященного Лазаря Барановича. Чернигов, 1865, с. 21, 24, 28—29, 73—74. — Деньги на издание книги Баранович получил от царского правительства за оказанные Москве политические услуги. См.: В. О. Э й н г о р н. О сношениях малороссийского духовенства с московским правительством. . ., с. 262.

[35] Л а з а р ь Б а р а н о в и ч. Меч духовный. Посвящение (б. п.).

[36] Там же.

шут имени его от книги животныя». Справа — текст из послания ангелу Смирнской церкви (II, 10): «Буди мне верен до смерти и дам ти венец живота». Такое понимание двойной роли царя в иконе подтверждается следующим отрывком из посвящения «Меча духовного»: «Яко же приставлен бе от господа херувим с пламенным оружием да хранит рая: сице Ваше Пресветлое Царское Величество поставлен есть царь от него да царство свое аки (ангел) рай хранищи изрядно».

Множество параллелей «Посвящения» Лазаря Барановича и иконы Симона Ушакова не только выявляют общность содержания и сходство панегирических приемов, применяемых художником, следовавшим за писателем, но и позволяют усматривать более прямую связь, существовавшую между сочинением украинского книжника и иконой царского изографа. Постараемся обрисовать контуры тех политических событий, которые послужили историческим фоном для произведений Лазаря Барановича и Симона Ушакова.

Свою книгу «Меч духовный» Лазарь Баранович привозит в Москву в 1666 г., куда он прибыл для участия в священном соборе 1666—1667 гг., судившем патриарха Никона.[37] Сочинение черниговского епископа имело большой резонанс при московском дворе. Панегирические каскады, содержавшиеся в посвящении книги, пришлись по вкусу царю, который не только обласкал и щедро наградил автора, но и распорядился разослать экземпляры «Меча духовного» по монастырям и епархиям.[38] Однако не только любовь царя к пышным славословиям побудила правительство взять на себя распространение тиража книги по всему государству.

Лазарь Баранович сумел уловить основную политическую тенденцию в развитии русской государственности второй половины XVII в. Его посвящение «Меча духовного» подчеркивало «божественность» и могущество царской власти, идеальные качества монарха, в руки которого черниговский епископ, по его собственным словам, метафорически вложил своей книгой духовный меч. Сделал он это вопреки давней традиции, упорно отстаивавшейся Никоном, согласно которой духовным мечом могла владеть лишь церковь.[39] Вышесказанное обнажает перед нами суть конфликта между царем и патриархом, достигшего наивысшего накала на заседаниях собора 1666—1667 гг., где присутствовал и Лазарь Баранович. То, что понравилось в «Мече духовном» царю, естественно, вызвало отрицательную реакцию со стороны поверженного патриарха, составившего на книгу Лазаря Барановича специальный свиток обличений. Он, к сожалению, не дошел до нашего времени. Но сохранилось ответное «Послание ко бывшему патриарху Никону обсуждающему через писание книгу именуемую „Меч духовный“» автора сборника. Значительное место в послании занимает полемика по поводу торжественной форты, украшающей издание «Меча духовного» и вызвавшей особое недовольство Никона. На этой гравюре, насколько нам известно, впервые в произведении изобразительного искусства появляется вырастающее из фигуры князя Владимира генеалогическое дерево семьи Алексея Михайловича, построенное по типу несомненно известного Никону родословного древа Христа. Именно это древо вызвало критику Никона, видимо усмотревшего в нем унижение церкви. Разъясняя в послании смысл композиции, Лазарь Баранович пишет, что оно «могуще толковатися праведно... егда не о наследии Владимера святаго сказуется, но о державе и владетельстве Российского царства. Еже божиею благодатию благочестивейший государь царь и великий князь Алексей Михайлович всея Великия и Малыя и Белыя

---

[37] В. О. Эйнгорн. Книги Киевской и Львовской печати в Москве в третью четверть XVII века. М., 1894, с. 4.

[38] Там же.

[39] Н. Ф. Каптерев. Патриарх Никон и царь Алексей Михайлович, т. II. Сергиев Посад, 1912, с. 127—129, 182.

Росии самодержец наследием восприял есть... Азанеже промышление божие сочетало ему бяше в святое супружество... государыню царицу и великую княгиню Марию Ильиничну. Того ради и на том древе и ея



Гравюра из книги Лазаря Барановича «Меч духовный». Киев, 1666 г.

государыни яко помощники царевы образ в лепоту напечатася... Ибо сие древо не знаменует рода, но державу царствия».[40]

Очевидно, эта полемика учитывалась при создании иконы Симона Ушакова, в которой, конечно, присутствует мысль о преемственности власти от предков. Но пафос иконы заключается в ином — в утверждении идеи *«владетельства»* царя державой.

[40] ГИМ, Синодальное собр., № 130, л. 213.

Именно вокруг этой идеи разгорелись ожесточенные дебаты на соборе 1667 г., когда после окончания дела Никона его участники занялись рассмотрением возбужденного низложенным патриархом вопроса о главенстве «священства над царством». Эти взгляды Никона на взаимоотношения высшей духовной иерархии со светской властью получили активную поддержку в среде высшего русского духовенства, активно отстаивавшего выдвинутый бывшим патриархом тезис, — «священство честнейше царства есть» и «степень священства выше степени царского».[41] Такое положение вещей противоречило насущным целям формирующегося российского абсолютизма, боровшегося за подчинение церкви. Однако оппозиция со стороны высших представителей церкви на соборе была настолько сильна, что правительству не удалось провести удовлетворяющее его решение. По предложению восточных патриархов Паисия Александрийского и Макария Антиохийского, присутствовавших на соборе, был выбран средний путь — «царь имеет преимущество в делах гражданских, а патриарх — в церковных».[42]

Сохранение «стройности церковного учреждения» мыслилось на основе древнего византийского принципа «премудрой двоицы», «богоизбранной сугубицы», закрепленного в так называемой заповеди императора Юстиниана. Она следующим образом регулировала взаимоотношения двух властей: «Великая паче инех иже в человецех еста дара божия — священство и царство: ово убо божественным служа, иже человеческим владея и пекийся. От единого же и тогожде начала обоя происходят, человеческое украшающе житие».[43] Однако такой компромисс не мог удовлетворить царское правительство, политика которого была направлена на ликвидацию опасности двоевластия. Сложность и неприемлемость для правительства создавшейся после собора ситуации заключаются в том, что принятое решение о «симфонии» властей создавало теоретическую основу для образования независимой и обособленной от государства церкви.[44] В этих условиях икона Симона Ушакова приобрела значение важнейшего идеологического документа своей эпохи.

Ее появление было вызвано необходимостью зримого воплощения политической доктрины, проводившейся при дворе и утверждавшей главенство царя над патриархом и неограниченность его самодержавия.

В свете описанных событий и следует истолковывать замысел иконы, символика которой, поставленная на службу интересам государственного строительства, была наполнена конкретным историческим содержанием. Так, становится понятным, что две фигуры делателей винограда из евангельской притчи, насаждающих древо Российского государства, князя Ивана Калиты и митрополита Петра, олицетворяли для современников богомудрую двоицу из заповеди Юстиниана, являясь прямой иллюстрацией предложенного собором 1667 г. компромисса между церковью и государством. Иллюзорность же гармонии священства и царства для России второй половины XVII в. по сравнению с реальностью политических притязаний царя подчеркнута в иконе тем, что символизирующие эту гармонию князь Иван Калита и митрополит Петр, стоявшие у истоков величия Москвы, принадлежат ее истории, ее прошлому. В настоящем мы видим Алексея Михайловича, нераздельно совмещающего в своем лице две роли — стоящего на страже хозяина Российского Вертограда, возносящего молитву о благословении всего достояния божия, и победоносного ангела русской церкви, которому царь небесный посылает в награду за верность «белу ризу» и «венец живота». На иконе Алексей Ми-

[41] Н. Ф. Каптерев. Патриарх Никон и царь Алексей Михайлович, т. II, с. 209—255.

[42] Там же, с. 244.

[43] Кормчая. М., 1650, л. 306 об.

[44] Н. Ф. Каптерев. Патриарх Никон и царь Алексей Михайлович, т. II, с. 250.

хайлович представлен рядом с царицей и двумя сыновьями, наследующими царство отца в будущем, когда его имя будет навечно записано в книгу жизни.

Чрезвычайно интересно, что аналогичная концепция власти, воплощенная в той же аллегории Вертограда, вынашивалась в кругах высшей церковной иерархии. Обратимся к стихотворному циклу, написанному в честь новоизбранного патриарха Иоасафа Симеоном Полоцким, игравшим видную роль на соборе. В стихах поэта патриарх выступает как добрый делатель и хозяин винограда, которому «власть вручися над Руси землею».[45] Трудами патриарха

> . . . плод Христов с его вертограда
> мног принесеши до Сиона града.
> Плод зело честный людие Христови
> иже служити ему суть готови.[46]

В другом стихотворении поэт обращается к патриарху с такими словами:

> — ангел ты у врат рая поставленный
> . . . . . .
> Церковь святая — рай богосажденный,
> В ней древо жизни и плод божественный
> Ты же святейший отче страж в ней еси
> Ангелом точный сущим на небеси.[47]

В пятом приветствии Симеон Полоцкий рисует образ патриарха, одержавшего победу в борьбе со злыми силами. За это поэт обещает:

> . . . господь Бог изволит венчати
> по здешном венце и в небесной славе
> вечности венец дадаст твоей главе.[48]

Мы видим, что стихотворения Симеона Полоцкого и икона Симона Ушакова характеризуются общим набором риторических формул с той принципиальной разницей, что героем стихотворений является патриарх, а иконы — царь.[49] Этот факт свидетельствует о причастности Симеона Полоцкого, связанного тесным сотрудничеством с Симоном Ушаковым, к созданию программы иконы и одновременно добавляет новый штрих к характеристике придворной обстановки тех лет. Иеромонах Симеон Полоцкий, будучи опытным царедворцем, несомненно дорожил расположением нового патриарха. Но в то же время, состоя на государевой службе, он чутко следил за малейшими колебаниями политической конъюнктуры и умел не только мгновенно выполнять, но и предвосхищать желания своего венценосного покровителя.

Так, используя в иконе аллегорию Вертограда в прямо противоположном, нежели в приветствии патриарху, смысле, Симон Ушаков, скорее всего не без участия Симеона Полоцкого, прибегает к излюбленному в придворном искусстве приему богоуподобления и сообщает сходство чертам царя Алексея Михайловича и Христа,[50] которому в данном случае придавалось особое значение. Христоморфность царя утверждалась с политической целью опровержения известного тезиса Никона, что

---

[45] ГИМ, Синодальное собр., № 287, л. 410—416.
[46] Там же.
[47] Там же, л. 414.
[48] Там же, л. 412.
[49] О стихах Симеона Полоцкого в честь патриарха Иоасафа см.: А. Н. Робинсон. Борьба идей в русской литературе XVII века. М., 1974, с. 238—239.
[50] См. об этом: там же, с. 287—309.

«патриарх есть образ жив Христов одоушевлен делеси и словеси в себе живописуя истину».[51]

Такая направленность содержания иконы разрабатывалась на основе целого ряда государственных документов, редактировавшихся лично царем. Их анализ в свете нашей проблематики занял бы слишком много места. Поэтому мы выделим лишь постановление собора 1660 г., в котором отражена основная мысль иконы: «Ему же царю свою церковь господь преда и закону ее пучатися день и ночь научи на устроение и возграждение сущим под рукою людям».[52]

Таким образом, икону можно рассматривать как полемический трактат, вобравший в себя важные публицистические идеи времени и служивший церковно-религиозным обоснованием политики царского правительства в период становления российского абсолютизма.

Подобная роль иконы отвечала требованиям, предъявлявшимся царским правительством к произведениям искусства, и получила развитие как в эстетических трактатах теоретиков придворного искусства, так и в официальных идеологических документах.[53]

К году создания иконы относится грамота трех патриархов, регламентирующая государственную политику в области культуры. В ней говорится, что «образы суть ученые неции и проповедники неусыпнии или ветии».[54] В полном соответствии с этой мыслью икона была, видимо, сознательно использована как средство идеологического воздействия на широкие народные круги. В этом, возможно, заключается одно из объяснений того факта, что она была помещена не в царских палатах, в которых ее видели бы лишь немногочисленные придворные, а в церкви Троицы в Никитниках, где каждый православный, пришедший в храм, мог лицезреть земного бога.

Подводя итоги работы, мы отдаем себе полный отчет в том, что в ней не только не исчерпаны, но даже не затронуты многие проблемы, связанные с иконой Симона Ушакова. Они свидетельствуют о том, что этот памятник заслуживает глубокого и всестороннего изучения, так как во многих отношениях является ключевым для русской культуры рубежа средневековья и нового времени.

---

[51] Г. В. Вернадский. Византийские учения о власти царя и патриарха. Сб. статей, посвященных памяти Н. П. Кондакова. Прага, 1926, с. 150—151.

[52] Н. А. Гиббенет. Исторические исследования дела патриарха Никона, ч. 1. СПб., 1882, с. 215.

[53] Ю. Н. Дмитриев. Теория искусства и взгляды на искусство в письменности Древней Руси. — ТОДРЛ, т. IX. М.—Л., 1953, с. 97—116.

[54] См.: там же, с. 104. — После сдачи настоящей статьи в печать были опубликованы следующие работы, содержащие литературоведческие изыскания, связанные с аллегорией Вертограда: В. К. Былинин. К проблеме поэтики славянского барокко: «Вертоград многоцветный» Симеона Полоцкого. — Советское славяноведение, 1982, № 1; Л. И. Сазонова. «Вертоград многоцветный» Симеона Полоцкого. (Эволюция художественного замысла). — В кн.: Симеон Полоцкий и его книгоиздательская деятельность. М., 1982.

Н. А. ГОРДЕЕВА, Л. П. ТАРАСЕНКО

Литературные источники двух икон 1694 г. Кирилла Уланова

Проблема взаимоотношения литературы и искусства, в последнее время привлекающая постоянное внимание специалистов, имеет много разнообразных аспектов. Один из них — это установление литературной основы живописных произведений. Особенно затруднительно это сделать по отношению к памятникам XVI—XVII вв., когда количество литературных произведений, как переводных, так и русских, становится трудно обозримым. Обилие литературных сочинений, их все большая доступность для читателей в связи с развитием книгопечатания, растущий интерес к историческим темам обусловили некоторые особенности развития живописи XVI—XVII вв. Часто «сказания», «слова», помещенные в сборниках на один и тот же праздник, отличались друг от друга в деталях, что создавало возможность варьирования иконографических изводов. Не случайно в это время появляются многочисленные живописные циклы, написанные на один сюжет, но имеющие разные литературные источники.

Темой настоящей работы является установление литературных источников двух недавно реставрированных икон — «Спас Нерукотворный» с клеймами «Сказания о Нерукотворном образе» и «Успение Богоматери» с клеймами «Успенского деяния» — работы Кирилла Уланова.[1]

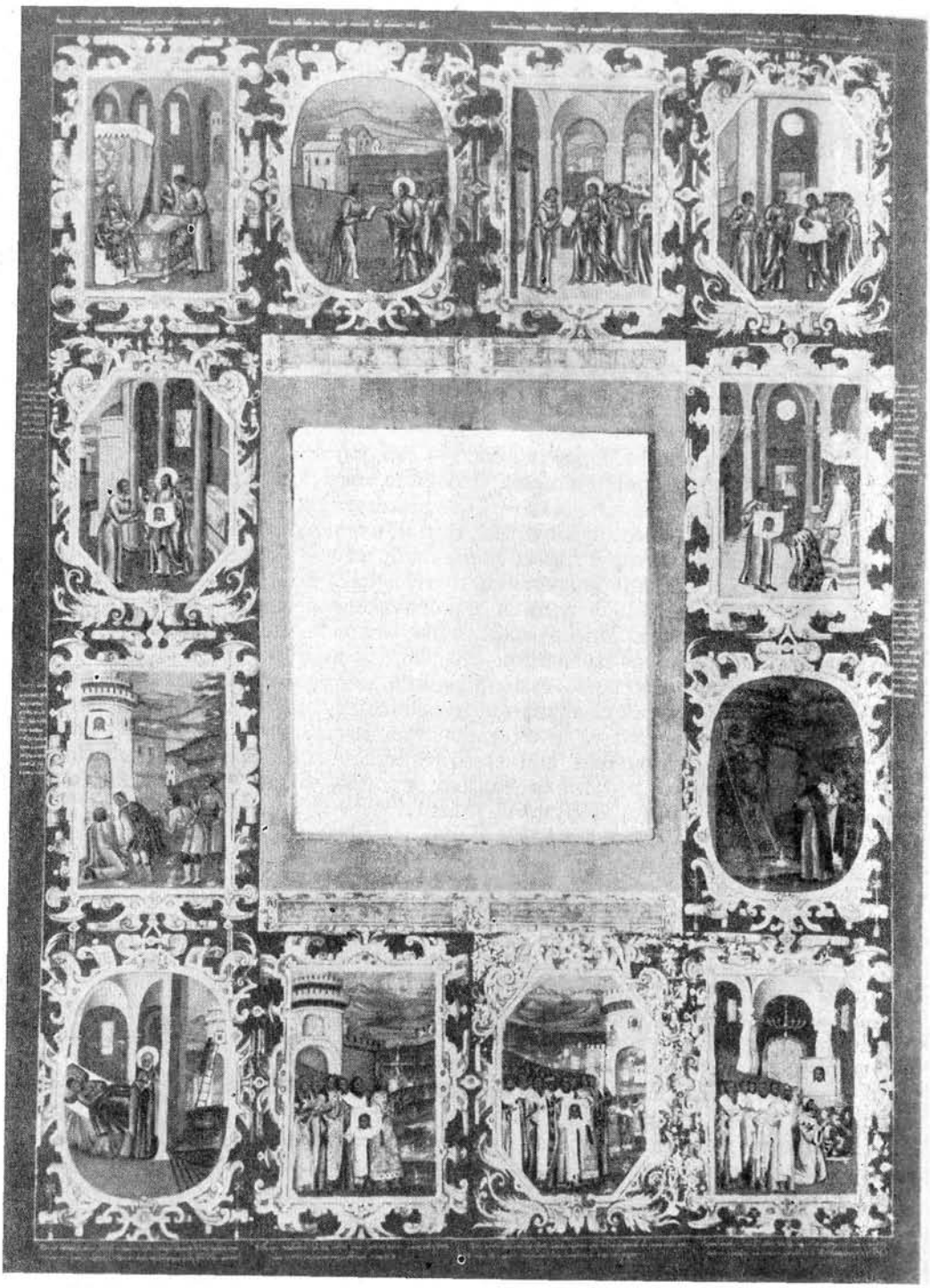
Иконы были написаны для церкви Покрова в Филях (в настоящее время филиал Музея им. Андрея Рублева). Обе иконы подписные, имеют автограф художника — «писал Кирил Улановъ» и дату — 7202 (1694 г.).[2]

В стиле рассматриваемых икон, так же как и в других произведениях этого известного мастера Оружейной палаты, сочетаются традиционные приемы письма и новые черты, характерные для иконописи второй половины XVII в., — «живоподобие» ликов, относительная пространственность клейм, размещение фигур в интерьерах, имеющих сложные архитектурные формы, навеянные западноевропейскими образцами, холмистый многоплановый пейзаж. Иконы отличаются характерной для этого художника изощренностью миниатюрного письма и яркостью колорита, построенного на сочетании темно-зеленых, малиновых, красных, серебристо-серых и коричневых цветов с широким использованием золота и серебра.

---

[1] Рама от иконы «Спас Нерукотворный» с двенадцатью клеймами (средник утрачен) работы Кирилла Уланова, 1694 г., 144×103. Филиал МиАР, инв. № 1. Доска липовая, левкас, темпера. Реставрирована в 1973 г. И. П. Ярославцевым; «Успение Богоматери» с двенадцатью клеймами работы Кирилла Уланова, 1694 г., 145×103. Филиал МиАР, инв. № 2. Доска липовая, левкас, темпера. Реставрирована в 1973 г. И. П. Ярославцевым. Цветная репродукция помещена в кн.: Н. А. Гордеева. Л. П. Тарасенко. Церковь Покрова в Филях. М., 1980.

[2] Однако уже к 1692 г. церковь была построена, и в новую церковь „по указу великих государей" были сделаны облачения для причта, одежда на престол и жертвенник, пелены, воздух и многое другое. См.: ЦГАДА, ф. 396, оп. 2, № 393, л. 5—6 об.



Кирилл Уланов. Рама от иконы «Спас Нерукотворный» с 12 клеймами (*средник утрачен*). 1694 г., 144×103 (Филиал музея им. Андрея Рублева, инв. № 1).



Перенесение Нерукотворного образа в Константинополь. 11-е клеймо иконы «Спас Нерукотворный».

Клейма иконы «Спас Нерукотворный» представляют собой иллюстрацию к Сказанию о Нерукотворном образе, которое в восточной традиции, в отличие от западной, связывалось с преданием о «плате Авгаря».[3] Впервые история князя Авгаря — правителя небольшого государства между Тигром и Ефратом, со столицею Едессой, рассказывается в «Церковной истории» Евсевия Памфила (270—338 гг.), который, однако, ничего не сообщает о присылке Авгарю Нерукотворного образа.[4] Упоминания об образе, без описания его происхождения, встречаются у Ефрема Сирина (IV в.), Прокопия (VI в.) и Евагрия (VI в.).[5] Только у Иоанна Дамаскина (VIII в.) мы находим первые сведения о самом Нерукотворном образе, о его «чудесной» истории: «Сам Господь взем плащаницу, к своему лицу божественному приложив и тако плащанице вообрази пречистый свой образ единем точию прикосновением».[6]

В 994 г. по случаю перенесения Нерукотворного образа в Константинополь и поставления его в Фаросском храме был установлен праздник Перенесения Спаса Нерукотворного (16 августа). Первые известные сейчас русские списки службы на этот праздник относятся к XII в.[7] В XIII в. патриархом Германом был создан «Канон на Перенесение Нерукотворного образа из Едессы в Константинополь»,[8] принятый затем русской церковью. Широко были известны на Руси и «четьи» сказания о Спасе Нерукотворном.[9]

Первые иконы, иллюстрирующие Сказание о Спасе Нерукотворном, известны в византийской живописи с X в.[10] Изображения этого сюжета в миниатюрах встречаются со второй половины XI в.[11] Наиболее ранним фресковым циклом можно считать, очевидно, три композиции на этот сюжет в стенописи сербского монастыря в Матейче (XIV в.).[12] Изображе-

---

[3] В западном варианте сказания происхождение Нерукотворного образа связывается с именем Вероники. По мнению исследователей XIX в., занимавшихся изучением этого вопроса, сказание о плате Вероники значительно более позднее по своему происхождению. Древнейшее упоминание о нем относится к VIII в., а развитый вариант этого сказания появляется не ранее XI—XII вв. См.: А. Катанский. Сказания о Нерукотворенном Образе Спасителя восточные и западные. — Христианское чтение, 1874, № 12, с. 499—516; Н. В. Покровский. 1) К истории Нерукотворенного образа Иисуса Христа на Западе. — Христианское чтение, 1888, № 9—10, с. 431—444; 2) Сийский иконописный подлинник. М., 1895, с. 49—50.

[4] Евсевий Памфил. Сочинения, т. 1. СПб., 1858, с. 46—52.

[5] А. Катанский. Сказания. . ., с. 485—490; А. Славин. Историческое повествование о Нерукотворенном образе Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа, именуемом Святой убрус. СПб., 1864, с. 48; А. И. Успенский. Переводы с древних икон, собранные и исполненные В. П. Гурьяновым. М., 1902, с. 15—17.

[6] Иоанн Дамаскин. Слово о поклонении святых икон. Соборник. М., 1642, л. 131 (по экз. ГБЛ).

[7] А. В. Горский, К. И. Невоструев. Описание славянских рукописей Московской синодальной библиотеки, отд. 3, ч. II. М., 1917, с. 75.

[8] Г. С. Дебольский. Дни богослужений православной кафолической восточной церкви, т. 1—2. СПб., 1882, с. 81—82.

[9] В Минеях Четьих, Торжественниках и других сборниках иногда помещалось до десятка сказаний на эту тему. См.: П. Строев. Рукописи славянские и российские, принадлежащие почетному гражданину и археографической комиссии корреспонденту Ивану Никитичу Царскому, вып. 1. М., 1845, с. 243, 516, 657; В. Ундольский. Библиографические разыскания. М., 1846, с. 69—70; Описание славянских рукописей библиотеки Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, ч. 2. М., 1878—1879, с. 44.

[10] Триптих из монастыря св. Екатерины на Синае, X в. См.: К. Вейцман, М. Хадзидакис, К. Миятев, С. Радойчич. Иконы на Балканах. София—Белград, 1967, с. LXXX.

[11] Менологий (май—август) 1063 г. Константинополь. ГИМ, Син. греч. 9 (Влад. 382). См.: Искусство Византии в собраниях СССР, т. 2. М., 1977, с. 40.

[12] Н. Окунев. Граћа за историју. — В кн.: Гласник Скоиског Научног Друштва, кн. VII—VIII. Скопле, 1930, с. 105; В. Петковић. Авгарова легенда з фрескама Матенча. — Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, књ. XII, Београд, 1932, с. 11—19.

ния Сказания о Нерукотворном образе помещались и на окладах икон. Так, на полях оклада иконы «Спас Нерукотворный», находящейся в соборе св. Петра в Риме, имеются десять горельефных изображений с историей Нерукотворного образа.[13]

На русской почве первые из известных в настоящее время икон на этот сюжет относятся к первой половине XVII в. Эти иконы представляют собой иллюстрацию отдельных моментов Сказания о Нерукотворном образе.[14]

Более подробное отражение Сказания содержится в клеймах икон Спаса Нерукотворного. Первая икона Спаса Нерукотворного с клеймами, известная по публикации, написана в 1645 г. по заказу боярина Богдана Матвеевича Хитрово,[15] однако данные описей позволяют считать, что подобные иконы бытовали и раньше, уже в XVI в. В Писцовой книге 1621—1622 гг. по Нижнему Новгороду перечисляются: «Образ местный Спаса Нерукотворного, обложен серебром в киоте с чудеса» — церковь Преображения Христова; «Образ местный Нерукотворенного образа Спасова с деянием на золоте ВЕТХ (выделено нами, — *Н. Г., Л. Т.*)» — церковь Иоанна Богослова.[16] Очевидно, речь идет именно об интересующих нас иконах с историей Сказания о Нерукотворном образе, и мы, таким образом, имеем упоминание об одной из первых икон на этот сюжет.

Во второй половине столетия иконы «Спаса Нерукотворного» с клеймами встречаются особенно часто.[17]

Различия в сюжетном составе клейм на иконах «Спаса Нерукотворного» объясняются различным назначением этих икон и, соответственно, использованием их авторами разных редакций Сказания о Нерукотворном образе. Наиболее полной из всех редакций является «Повесть о Нерукотворном образе» Константина Порфирородного, получившая широ-

---

[13] З. М. Подробное сказание о Нерукотворном образе Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа. М., 1865, с. 65—69.

[14] Икона мастера Первуши «Перенесение убруса Нерукотворного образа» (ГТГ). См.: В. И. Антонова, Н. Е. Мнева. Каталог древнерусской живописи, т. 2. М., 1963, с. 309—310; икона «Ананий перед Христом». См.: И. Мысливец. Сказание о переписке Христа с Авгарем на русской иконе XVII века. — Seminarium Kondkovianum, V, Prague, 1932, с. 185—189.

[15] Нерукотворный образ Господень главного строителя г. Симбирска Богдана Матвеевича Хитрово. — Симбирские епархиальные ведомости, 1898, № 19. — Икона опубликована в журнале «Художественные сокровища России» (№ 1, 1902). Местонахождение иконы в настоящее время не известно.

[16] РИБ, т. XVII. СПб., 1898, с. 17, 21.

[17] К этому времени относятся: икона «Спас Нерукотворный» с шестнадцатью клеймами в иконостасе церкви Ильи Пророка г. Ярославля 1650 г., датируемая по времени строительства церкви (Т. Е. Казакевич. Иконостас церкви Ильи Пророка в Ярославле и его мастера. — В кн.: Памятники русской архитектуры и монументального искусства. М., 1980, с. 15, примеч. 6); складень-кузов с иконой «Спас Нерукотворный» в центре (ныне утрачена), написанный «изуграфом Никифором Хомутовым по обещанию Афанасиеву сыну стольнику Кондратию Загразскому в 1663 году». Вокруг средника размещено четырнадцать клейм (Калининская областная картинная галерея, инв. № ж-854); 1680 годом датируется икона «Спас Нерукотворный» с двадцатью клеймами в иконостасе церкви Спаса за Золотой решеткой, написанная Федором Евтихиевым Зубовым (ГММК). В конце XVII в. написана икона «Спас Нерукотворный» с четырнадцатью клеймами, происходящая из с. Давыдово Кашинского района Калининской области (МиАР, инв. № 282). Ко второй половине XVII в. относится и ряд икон Спаса Нерукотворного с клеймами, известных по описаниям. Это икона «Спас Нерукотворный» с клеймами из Воскресенской церкви Карельского сельца Калининской области, известная по надписи 1696 г. (Н. А. Барская, В. Н. Сергеев. Древнерусская живопись XVI—XVII вв. верховьев реки Мсты из собрания МиАР. — В кн.: Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1982. Л., 1984, с. 282); икона «Нерукотворного Спаса» в деяниях (двадцать четыре клейма) из г. Балахны и «Нерукотворный Спас» с чудесами в двадцати восьми клеймах из церкви Воздвижения Новгородского Юрьева монастыря (А. И. Успенский. Царские иконописцы и живописцы XVII века, т. 4. М., 1916, с. 235, 266).

кое распространение на Руси с XVI в. в переводе Максима Грека.[18] Подробность изложения и разновариантность сюжетных мотивов послужили поводом к названию ее в древнерусских сборниках «Повестью от различных собранной историй». Особенностью этой Повести, помимо распространенного повествования, является включение в нее различных чудес от Нерукотворного образа, а также то, что одним из главных действующих лиц в ней является иконописец Анания, посланный Авгарем к Христу. Последнее мы видим и в ряде других, менее подробных редакций Сказания в прологах и сборниках.[19] Наряду с этими редакциями, восходящими, очевидно, в своей основе к греческим текстам,[20] на Руси были распространены и славянские редакции Сказания, где вместо Анании появляется художник Лука, причем последний обычно связывается с Лукой евангелистом.[21]

Интересно, что в большинстве вышеперечисленных икон «Спаса Нерукотворного» с клеймами используются именно славянские редакции Сказания.[22]

В надписях на рассматриваемой нами иконе Кирилла Уланова посланник Авгаря именуется Ананией. Анализ состава клейм на иконе позволяет прийти к выводу, что Кирилл Уланов в качестве основного литературного источника использовал не какую-либо из редакций Сказания о Нерукотворном образе, а Пролог, ставший общедоступным и особенно популярным чтением с выходом его печатных изданий.[23] В выборе состава клейм художник, следуя краткому по своей форме проложному сказанию, останавливается только на самых главных моментах истории Нерукотворного образа, выпуская все второстепенные — например, эпизоды, связанные с перенесением Нерукотворного образа в Едессу.[24] Порядок клейм на иконе следующий: 1) Авгарь посылает Ананию к Христу; 2) Встреча Анании с Христом; 3) Анания не может написать образ Христа; 4) Христос умывает лицо и отирает его плащаницей; 5) Христос отдает плащаницу — Нерукотворный образ — Анании; 6) Авгарь принимает Нерукотворный образ от Анании и исцеляется от болезни; 7) Поставление Нерукотворного образа на воротах города; 8) Епископ закладывает Нерукотворный образ кирпичами для спасения его от язычников; 9) Видение Евлалия; 10) Бегство персов от стен Едессы; 11) Перенесение Нерукотворного образа в Константинополь; 12) Поставление Нерукотворного образа в Фаросском храме. Хотя, строго говоря, состав клейм может восходить и к одной из кратких редакций Сказания того типа, в котором фигурирует иконописец Анания, однако текст подписей к клеймам свидетельствует о прямом заимствовании из Пролога. Надписи

---

[18] А. И. Иванов. Литературное наследие Максима Грека. Л., 1969, с. 79. — Опубликована в кн.: И. Я. Порфирьев. Апокрифические сказания о новозаветных лицах и событиях. СПб., 1890, с. 253—270.

[19] П. Строев. Рукописи славянские и российские. . ., с. 374, 669, 783; И. Я. Порфирьев. Апокрифические сказания. . ., с. 247—250; Пролог. М., 1662, л. 403 об.—405 (экз. ГБЛ).

[20] М. Соколов. Материалы и заметки по старшной славянской литературе, вып. I—IV. М., 1888, с. 202.

[21] Это объясняется, очевидно, древним преданием о евангелисте Луке как живописце, написавшем первые образы Христа, Богоматери и верховных апостолов. В Великих Четьих-Минеях митрополита Макария Сказание о Нерукотворном образе помещено на 18 октября — день памяти евангелиста Луки (ВМЧ, вып. 5. СПб., 1874, стб. 1115—1116, 1119—1121).

[22] В клеймах иконы «Спас Нерукотворный» 1645 г. Хитрово фигурируют сразу все действующие лица — Анания, Лука и Фаддей, что можно рассматривать как свидетельство того, что иконографическая традиция в это время еще не сложилась.

[23] Литературный сборник XVII века Пролог. М., 1978.

[24] Исключение в этом отношении составляет «Крещение Авгаря», которое, конечно, не может быть отнесено к числу второстепенных эпизодов, но на иконе Кирилла Уланова оно отсутствует.

к 2, 3, 5, 6 и 12 клеймам почти дословно цитируют Пролог. Приведем для сравнения две из них:

Надписи к клеймам	Пролог[25]
Искушашеся Анания Образ Иисуса на хартии вапы написати и недоумевашеся (3-е клеймо).	И искушашеся божественный образ его вапы на хартии написати и недоумевашеся.
И даде Христос плащаницу Анании с ним же и послание ко Авгарю рече: Даждь пославшему тя (5-е клеймо).	И в даде ю Христос Анании с ним же и послание ко Авгарю рек: даждь пославшему тя.

Подписи к остальным клеймам более кратки по сравнению с Прологом и представляют собой как бы выдержки из проложного текста. Часто иконописец берет начало или конец фразы или абзаца, опуская те скупые элементы изобразительности и подробности, которые присутствуют в Прологе:

Надписи к клеймам	Пролог
АВГАРЬ ЕДЕССКИЙ КНЯЗЬ, ПИСА ПОСЛАНИЕ МОЛЕБНО: ко господу нашему Иисусу Христу иконописцем АНАНИЕЮ (1-е клеймо).	АВГАРЬ ЕДЕССКИЙ КНЯЗЬ, иже от синия проказы и расслабления томим бѣ, и желаия своими очесы таковых чюдес делателя видети. И ПИСА к нему ПИСАНИЕ МОЛЕБНО АНАНИЕЮ иже бе иконописец.
ТАЙНЫХ ЖЕ РАЗУМЕТЕЛЬ ИИСУС ВОДУ ИСПРОСИВ УМЫ ПРЕЧИСТОЕ ЛИЦЕ СВОЕ И ПЛАЩАНИЦЕЮ ОТРЕ (4-е клеймо).	ТАЙНЫМ ЖЕ РАЗУМЕТЕЛЬ, и сокровенным видец тай бывающее яви: ВОДУ ИСПРОСИВ ИИСУС, УМЫ ПРЕЧИСТОЕ ЛИЦЕ СВОЕ И ПЛАЩАНИЦЕЮ ОТРЕ.

Иногда художник, словесно сокращая текст Пролога, зрительно воссоздает выпущенные детали. Так, подпись к 9-му клейму следующая: «Посем приидоша перси хотяху разорити Едес, спящу Евлалию епископу явися жена светлая, рече: на сих вратах сокровен образ нерукотворенный, возьми его и добре содееши». В Прологе далее повествуется о том, как епископ, придя в указанное ему в видении место, «обрете божественную икону невредженну, и светильник за толико время не угасни».[26] Не дописав этого в тексте надписи, художник изображает это в клейме. На первом плане в интерьере с тонкими стройными столбами и сводчатым потолком изображена «жена светла», стоящая перед ложем, на котором спит Евлалий. На втором плане, на фоне холмистого пейзажа, мы видим ворота города и Евлалия, поднявшегося по лестнице к иконе «Спас Нерукотворный».

Кирилл Уланов не просто цитирует и редактирует текст Пролога, но живописными средствами выделяет и усиливает наиболее важные, с его точки зрения, моменты. К примеру, своеобразно меняется выражение лика Спаса на убрусе. Так, в сцене бегства персов от стен Едессы (10-е клеймо) Спас изображен со сведенными бровями и грозным взглядом, в сцене закладки образа (8-е клеймо) веки Спасителя чуть прикрыты, углы губ опущены, что придает лицу страдальческое выражение. Колорит этой сцены, в отличие от остальных, решен в сумрачных, серовато-коричневых тонах. Последние два клейма — «Перенесение Нерукотворенного образа в Константинополь» и «Поставление Нерукотворного образа в Фаросском храме» — изображают как бы кульминационные моменты истории Нерукотворного образа, образ Спаса в них особенно торжествен. Художнику уже не хватает строго повествовательного рассказа Пролога. Кирилл Уланов значительно расширяет сюжетный состав этих клейм, используя другие литературные источники. Текст надписи к 11-му клейму, следую-

[25] Пролог. М., 1661, л. 403 об., 405 (экз. ГБЛ).
[26] Там же, л. 404 об.

щий Прологу, строго информативен: «В Константине царствующу Роману у амиры Едеского две тысящи сребреник дан, нерукотворный образ взят и к царю граду принесе и исшедше епископи восприяшай и в град несуще». Сама же изображенная сцена значительно подробней. На первом плане изображены царь, епископы, священники, дьяконы с хоругвями и крестами, за ними множество народа. На втором плане справа — ворота города, а перед ними шесть отроков, поющих по нотам. На дальнем плане в обрамлении зеленоватых холмистых берегов — море с плывущими по нему кораблями. Часть этих деталей (корабли, царь, священники, множество народа) упоминается в тексте на этот праздник Торжественника: «. . .и взяша пречистый той образ Нерукотворенный Господень. Со слезами молящеся и с псалмы и песнми зовуще. И изыде царь со всем боляpством, и патриарх со всем клиросом и весь народ бесчисленное множество, много мужей и жен. Покры в море корабли, со свещами и фимиамом».[27] Изображение на этом клейме поющих детей соответствует тексту службы на Перенесение Нерукотворного образа: «Уста незлобливых детей, к пророкоубийственному тя древле граду песнословаху».[28]

Над средником иконы, под верхним рядом клейм, в дробницах помещены еще две надписи. Текст в левой дробнице: «Христе Боже наш, всяк надеяся на тя не постыдися никогда» (цитируется дословно по Прологу).[29] Надпись на правой дробнице в краткой форме как бы выражает главную идею иконы, тесно связанную с догматом иконопочитания, актуальность которого возрастает со второй половины XVI в. в связи с появлением на Западе протестантства: «Святый образ его лица, Господь наш Иисус Христос изобрази, игда прием убрус и отре свое божественное лице и к желающему Авгарю едесскому посла на исцеление недуга. и Авгарь прием с честию от недуга исцеле и постави его на враты града едесского и надписанием входя и исходя кланяются людие. . .». Вынос этой надписи в отдельную дробницу, как и вообще внимание к теме Нерукотворного образа,[30] можно рассматривать также и в зависимости от той полемики, которая развернулась в среде иконописцев Оружейной палаты в середине—второй половине XVII в., и в соответствии с выработанной Симоном Ушаковым и Иосифом Владимировым «теорией живства», построенной в своей основе на предании о «плате Авгаря». Именно вопрос о первоначальном изображении Христа — Нерукотворном образе — был краеугольным камнем новой теории. Лик Христа, по утверждению идеологов новой световидной живописи, должен быть запечатлен на плате натуралистично, «живоподобно», а следовательно, и все иконы Христа и святых, написанные иконописцами, должны быть такими же. Неудивительно, что Кирилл Уланов, приверженец новой теории, такое внимание уделяет именно этому моменту. Это сказывается не только в выделении приведенной надписи, но и в самом составе клейм на иконе. Как уже отмечалось, разрабатывая тематику клейм на иконе, художник выпускает все второстепенные эпизоды, однако встрече Христа с Ананией и самому происхождению Нерукотворного образа Кирилл Уланов уделяет очень большое внимание, посвящая этому четыре клейма. Такое подробное изображение этого события объясняется, очевидно, тем, что в нем художник видел как бы исторически достоверное подтверждение правильности положения новой теории о первоначальном изображении Христа, а следовательно, и о характере всей новой иконописи в целом. Повышенный интерес к изображению «подлинного лика Христа» — Нерукотворного образа, отличающий иконопись

---

[27] И. Я. Порфирьев. Апокрифические сказания. . ., с. 243.
[28] Минея служебная. Август месяц. М., IX, 1691. л. 204 (экз. ГБЛ).
[29] Пролог, л. 404.
[30] Ф. Г. Спасский. Русское литургическое творчество. Париж, 1951, с. 64; А. И. Успенский. Церковно-археологическое хранилище при Московском дворце в XVII в. М., 1902, с. 14.

середины—второй половины XVII в., характерен и для Кирилла Уланова.

Таким образом, подводя итоги, отметим, что хотя основным литературным источником иконы «Спас Нерукотворный» с клеймами послужило Сказание Пролога, однако литературные интересы художника были очень широки. Он хорошо знал службу и другие сказания о Нерукотворном образе.

Склонность к литературности обнаруживается и в такой интересной детали, как помещение в двух дробницах под средником силлабических вирш: [31]

Иисусе, сыне живаго Бога,
Милосердия пучина премногa,
Вемы, яко на тя кто уповает,
От всех злых спасен бывает.
Авгарь князь на тя надежду имяше,
Сим твоим зраком с домом спасен бяше.
И ныне зрящим Христе на образ твой,
В молитве приносящим к тебе глас свой,
Льву, верну рабу своему,
Милость подаждь и дому всему,
Немятежное даруй благоденство,
Посем в небеси вечное блаженство.[32]

Вирши не только дополняют общий торжественно-парадный характер иконы, но и доносят до нас отзвук трагического для семьи Нарышкиных стрелецкого бунта 1682 г. Во время этого бунта от рук стрельцов, подстрекаемых боярами Милославскими, погибли многие представители рода Нарышкиных. Лев Кириллович Нарышкин, родной брат царицы Натальи Кирилловны, спрятавшись в дальних дворцовых покоях, молился перед иконой «Спаса Нерукотворного», по преданию — византийского письма, являвшейся фамильной реликвией семьи Нарышкиных. Получив избавление от смерти, Лев Кириллович в честь этой иконы строит храм — церковь Покрова в Филях.[33] Перед поставлением иконы в иконостас Кириллу Уланову заказывают написать к иконе раму с клеймами истории Нерукотворного образа, на которой художник помещает и вирши. Стихи-надписи носили, как правило, информативный характер, являясь своеобразным комментарием к изображенному, однако в силу специфических своих особенностей всегда имели и эмоциональную окрашенность, придавая живописным произведениям характер большей парадности.

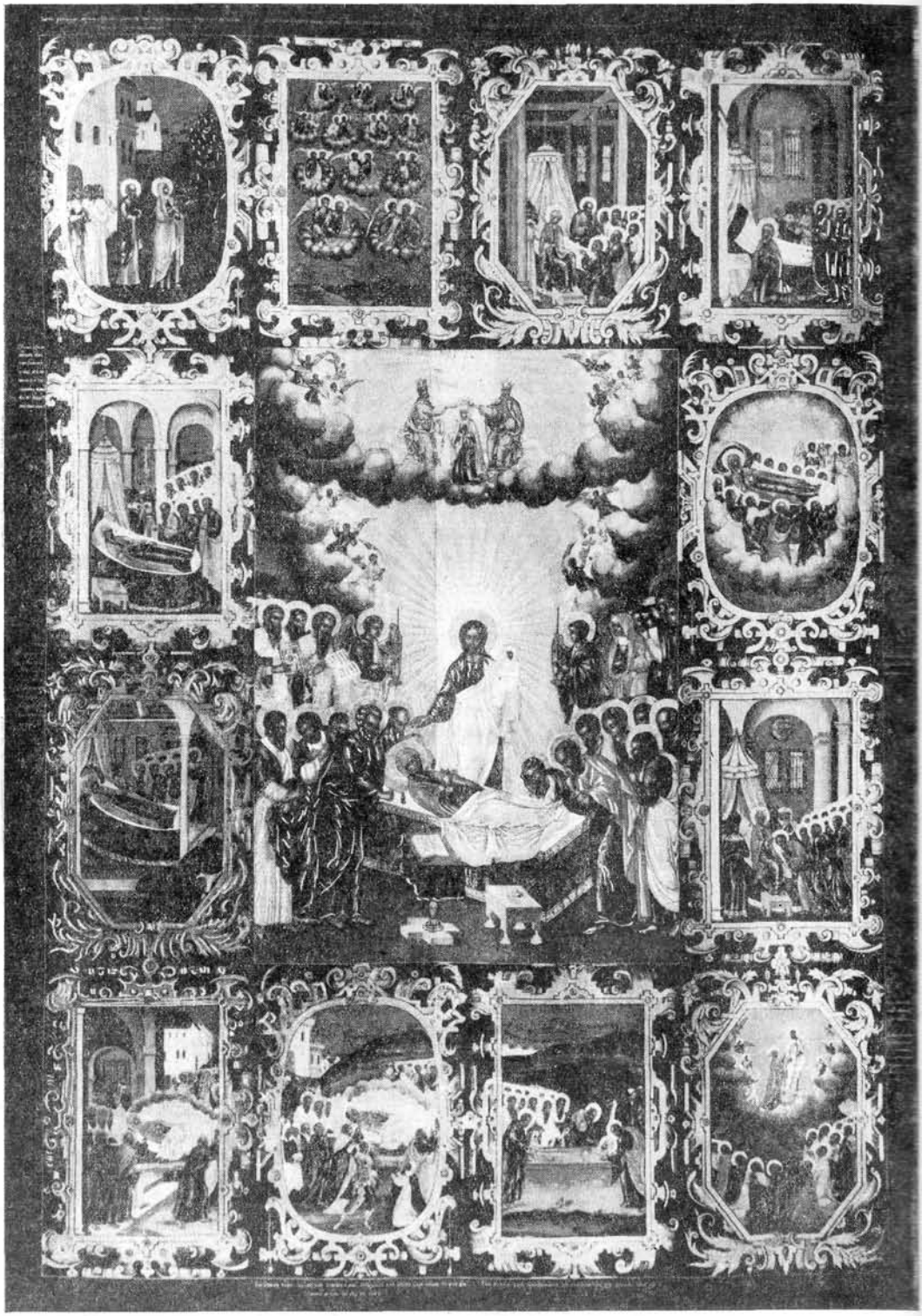
Для иконы «Успение Богородицы» с клеймами «успенского деяния» Кирилл Уланов использовал также несколько литературных источников. Это обстоятельство нашло отражение в сюжетном подборе клейм и, в данном случае, в надписях на иконе.

---

[31] Впервые эта стихотворная надпись была приведена в редком в настоящее время издании: Историко-статистическое описание Московского уезда Покровской села Покровского на Филях церкви. М., 1983, с. 12—14.

[32] Эти стихи являются видоизмененным вариантом вирш, помещенных на древнейшей из известных сейчас датированных икон с виршами. — «Спас Нерукотворный» 1677 г. Симона Ушакова из местного ряда иконостаса Троицкой церкви Троице-Сергиевой лавры. См. в кн.: В. П. Гурьянов. Иконы Спасителя письма Симона Ушакова. М., 1907, с. 5; ср.: Т. В. Николаева. Древнерусская живопись Загорского Музея. М., 1977, с. 63—64, № 67. — Очевидно, автором новой редакции этих стихов был сам Кирилл Уланов. В этом убеждает и то, что помещение стихотворной надписи на этой иконе — не единственный случай использования Улановым «поэтического изображенного слова». На иконе Богоматери «Всех скорбящих радости» 1703 г. из села Бронницы (МнАР) художник также помещает двустишие (сообщено В. Н. Сергеевым, которому авторы выражают благодарность за постоянные консультации и помощь в работе).

[33] Церковь освящена на два престола: внизу в подклете расположена зимняя церковь Покрова Богородицы, куда был перенесен престол из более древней деревянной Покровской церкви, стоявшей на этом месте; верхний храм освящен во имя Спаса Нерукотворного.



Кирилл Уланов. «Успение Богородицы» с 12 клеймами. 1694 г., 145×103 (Филиал Музея им. Андрея Рублева, инв. № 2).

Сочинения, посвященные последним дням жизни Богородицы, были широко известны на Руси. Древнейшее из них, «Слово Иоанна Богослова на Успение Богородицы», дошло до нас в трех древних списках — XII в., XIII—XIV вв., а также в многочисленных списках XV—XVII столетий.[34] Содержание «Слова» вошло в каноны на праздник Успения Косьмы Маюмского и Иоанна Дамаскина. Тексты службы на Успение вобрали в себя основное содержание «Слова», воплотив его в отточенных поэтических образах.[35] «Слово Иоанна Богослова» стало основой для многочисленных редакций Сказания об Успении Богородицы, как латинских, так и восточнохристианских.

В русской письменности бытовало также и другое произведение на эту тему — «Слово Иоанна Солунского», представляющее собой в греческом подлиннике редакцию VII в. «Слова Иоанна Богослова». Самый ранний из сохранившихся русских списков относится к XIV в.[36] Оба эти сочинения, очевидно, стали литературной основой для проложного Сказания об Успении Богородицы, которое читалось во время службы на Успение,[37] включалось в Минеи Четьи и различные сборники.

В XVI в. распространяются новые переводы сочинений о жизни Богородицы, включающие и описание ее последних дней. Это «Слово Епифания, иеромонаха Каллистратовой обители, о житии и воспитании Богородицы. . .» и «Блаженного Симеона Метафраста Слово, объемлюще яже от честного рождения и воспитания. . .». «Слово» Епифания входит в Минеи Четьи XVI—XVII вв. как на Успение, так и на Рождество Богородицы.[38] «Житие Богородицы» Симеона Метафраста известно на Руси после перевода его в начале 20-х гг. XVI в. Максимом Греком. Судя по сохранившимся спискам, оно сразу же стало популярным чтением в среде древнерусских книжников.[39]

Несмотря на развитую и в более раннее время литературную традицию, иконы с изображением последних дней жизни Богородицы появляются на Руси только в XVI в.[40] Это, вероятно, связано с усилением интереса к мариологической тематике в Московской Руси в XVI в., о чем свидетельствует и распространение списков жития Богородицы Епифания и Симеона Метафраста в это время.

---

[34] О времени появления «Слова Иоанна Богослова» см. в кн.: И. Я. Порфирьев. Апокрифические сказания. . ., с. 74. Списки «Слова» опубликованы в кн. И. Н. Срезневский. Сведения о малоизвестных и неизвестных памятниках. СПб., 1867, № XXXVIII, с. 61—70; А. Попов. Библиографические материалы, вып. II—VII. М., 1880, с. 7—39; И. Я. Порфирьев. Апокрифические сказания, с. 270—279.

[35] О текстах см. в кн.: М. Скабаллонович. Христианские праздники. Успение пресвятые Богородицы. Киев, 1916.

[36] О времени появления и происхождении «Слова Иоанна Солунского» см. в кн.: И. Я. Порфирьев. Апокрифические сказания. . ., с. 82—83. — Там же опубликован список «Слова» XVI—XVII вв. (с. 281—295). Список «Слова» XIV в. опубликован в издании: А. Попов. Библиографические материалы, вып. II—VII, с. 48—65; сводное чтение «Слова» по спискам XV—XVII вв. см.: там же, с. 42.

[37] В рукописях многих служебных Миней сделаны пометки о чтении проложного сказания после шестой песни Канона. См.: Описание славянских рукописей библиотеки Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, ч. 2, № 586—589; А. Дмитриевский. Богослужение в русской церкви XVI в., ч. 1. Казань, 1884, с. 191.

[38] В. Ундольский. Библиографические разыскания, с. 2, 69; Описание славянских рукописей библиотеки Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, ч. 2, с. 322—323; И. У. Будовниц. Словарь русской, украинской, белорусской письменности и литературы. М., 1962, с. 70.

[39] А. И. Иванов. Литературное наследие Максима Грека, с. 53—54; И. В. Синицына. Книжный мастер Михаил Медоварцев. — В кн.: Древнерусское искусство. Рукописная книга. М., 1972, с. 316—317.

[40] Следует отметить, что в сербских фресках отдельные сцены «успенского деяния» встречаются раньше: в церкви св. Климента в Охриде (1295 г.) (Димитар Чорнаков. Фреске у цркви светог Климента у Охриду. Београд, 1961, ил. 2); Дечаны (XIV в.) (Светозар Радојчић. Старо Српско сликарство. Београд, 1966, с. 135).

Древнейшие из известных нам житийных икон Богородицы или Богородичных праздников с отдельными клеймами «успенского деяния» датируются не ранее середины XVI в. В этих иконах клейма с изображением собственно последних дней жизни Марии включаются в так называемый протоевангельский цикл.[41]

В первой половине XVII в. известна гравюра с отдельными сценами «успенского деяния». Это заставка львовского Анфологиона, на которой изображено Успение и четыре сцены «успенского деяния».[42] Развитые живописные циклы, посвященные «успенскому деянию», распространяются с середины XVII в. В 1658 г. была написана икона «Успение Богородицы» с шестнадцатью клеймами «успенского деяния» для московского Успенского собора.[43] К 1670-м гг. относится икона на ту же тему работы патриарших мастеров, написанная для церкви Рождества Христова г. Балахны.[44] В 1684 г. ярославскими и местными мастерами расписывается Успенский собор Троице-Сергиевой лавры, больше столетия простоявший без росписи. В росписи храма Успению Богородицы посвящается целый цикл композиций, состоящий из двух десятков сцен.[45]

Итак, к тому времени, когда Кирилл Уланов обратился к теме «успенского деяния», существовал широкий круг литературных сочинений[46] и иконографическая традиция,[47] разрабатываемая в основном патриаршими мастерами или художниками, так или иначе связанными с ними. Литературными источниками для иконы «Успение Богородицы» Кирилла Уланова послужили «Слово Иоанна Богослова», проложное сказание и

---

[41] Это иконы «Покров Богородицы» из Покровской церкви г. Устюжна (опубликована в каталоге выставки «Живопись Вологодских земель XIV—XVIII вв.» (М., 1976), № 33, где она датируется концом XV—началом XVI в., — эта датировка вызывает сомнение); «Рождество Богородицы», середины XVI в., из Пятницкого монастыря г. Дмитрова (МиАР, № КП 826); «Рождество Богоматери», середины XVI в. из Исаевецкой церкви г. Твери (МиАР, № КП 54); «Богоматерь Одигитрия», середины XVI в., из Смоленского собора Новодевичьего монастыря (В. И. Антонова, Н. Е. Мнева. Каталог. . ., т. 2, № 440); «Успение Богородицы», конца XVI в., из Троицкого собора Ипатьевского монастыря (В. И. Антонова, Н. Е. Мнева. Каталог. . ., т. 2, № 551); «Троица Ветхозаветная», второй половины XVI в. (В. И. Антонова, Н. Е. Мнева. Каталог. . ., т. 2, № 389); «Богоматерь Страстная», конца XVI—начала XVII в., из Афинского музея (J. Lafontaine-Dosonge. Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'Empire Byzantin et in Occident, T. I. Bruxelles, 1964, с. 55, пл. 31).

[42] Анфологион. Львов, типография братства, 26.X.1638, 2-е изд., л. 552 об. (экз. ГБЛ.).

[43] Датирована в Музеях Московского кремля.

[44] «Успение Богородицы» с шестнадцатью клеймами, последней четверти XVII в. (МиАР). По Писцовой книге г. Балахны 1674—1678 гг. в церкви Рождества Христова и других храмах были многочисленные вклады «Успенского большого собора, что на Москве» протопопа Кондрата Ильина. См.: Писцовая книга г. Балахны 1674—1678 гг. — В кн.: Сборник Нижегородской Губернской ученой архивной комиссии, т. XV, вып. 1. Нижний Новгород, 1913. В 1652 г. Кондрат Ильин был ключарем Успенского собора; видимо, позднее он становится протопопом. См.: В. И. и Г. И. Холмогоровы. Материалы для истории, археологии и статистики московских церквей. М., 1884, с. 138. — Вполне возможно, что икона для церкви Рождества Христова была написана по его заказу.

[45] Надписи на фресках «успенского деяния» явно восходят к «Слову Иоанна Богослова», то же можно сказать и про иконографический состав фресок в целом. Ср.: О. А. Белоброва. К истории стенной живописи Успенского собора Троице-Сергиева монастыря. — В кн.: Сообщения Загорского Музея, вып. 3. Загорск, 1960, с. 65—84.

[46] Как свидетельство особого интереса к теме «успенского деяния», вероятно, можно рассматривать участие царя Алексея Михайловича в редактировании «Сказания об Успении Богородицы». См.: С. А. Белокуров. Из духовной жизни московского общества XVII в. М., 1902, с. 3—28.

[47] В 1705—1707 гг. появляется еще один живописный ансамбль — росписи Николомеленковской церкви г. Ярославля, в котором цикл фресок посвящается «Успенскому деянию». Возможно, что его литературной основой послужили Минеи Дмитрия Ростовского. См.: А. И. Успенский. Царские иконописцы и живописцы XVII века, т. 4, с. 120.

тексты службы на Успение. Надписи на иконе представляют собой фрагменты этих литературных произведений. Одни из них, расположенные на полях, комментируют содержание клейм, другие включаются в клейма, становясь частью композиции. В клеймах представлены следующие события: 1) Моление Богородицы на горе Елеонской; 2) Апостолы, несомые ангелами на облаках; 3) Апостолы в доме Богородицы; 4) Молитва Богородицы; 5) Обращение Св. Духа к Марии и апостолам; 6) Облако «восхитило» апостолов и одр Богоматери; 7) «Сила огненная попали» иудеев; 8) Богородица благословляет апостолов; 9) Перенесение тела Богородицы к месту погребения; 10) Отсечение рук Афонии; 11) Погребение Богородицы; 12) Вознесение Богородицы.

«Успенское деяние» на иконе Кирилла Уланова начинается с моления Богородицы, которое сопровождается «поклонением садов» на горе Елеонской. Этот сюжет восходит к проложному сказанию.[48] Однако, обращаясь к Прологу, художник не цитирует его, а кратко и сжато передает его содержание: [49] «Часто хождаше пресвятая Богородица на Елеонскую гору молитися, егда же в последнее приидоша, тогда ей древеса поклонишася». В этом клейме Кирилл Уланов отступает от протокольного иллюстрирования литературного источника, очевидно стремясь придать сцене бóльшую значительность и торжественность: Мария как бы совершает величественный выход в сопровождении Иоанна Богослова и жен иерусалимских, хотя, по проложному Сказанию, Мария поднимается на Елеонскую гору одна.[50] С этого важного события начинается и проложное Сказание, им открывается цепь «чудесных» знамений, сопровождающих Успение Богородицы.

Если относительно 1-го клейма мы можем, главным образом на основании иконографии, полагать, что его литературным источником был Пролог, то следующие девять клейм литературной основой имеют «Слово Иоанна Богослова», о чем свидетельствуют не только сюжетный состав, но и надписи к клеймам, очень близкие, а иногда и тождественные тексту «Слова Иоанна Богослова». Во 2-м клейме иконы изображается перенесение апостолов к дому Богородицы. Тексту, комментирующему клеймо, нельзя найти точное соответствие в «Слове Иоанна Богослова». В последнем подробно излагается история перенесения каждого апостола. Текст же на иконе как бы суммирует рассказ: «Дух святый восхити апостолов из

---

[48] Интересно, что мотив «поклонения садов» есть и в «Слове Иоанна Солунского, но там он имеет совсем иную окраску: сады на горе «поклонишеся» собственно не Марии, а «славы ради вравия», данного ей архангелом. Епифаний, рассказывая о последних днях жизни Богородицы, вообще не упоминает «вравие» и «поклонение садов». У Симеона Метафраста говорится о явлении архангела, передаче им Марии ветви райской — «финикова же ветвь еже бе яко Константине обыкше о сем рекоше, знамение на смерть победы и жизни образ бессмертныя» (Минея августовская, XVII в., ГБЛ, ф. 173, фунд. № 96, л. 626 об.). Автор «Слова Иоанна Богослова» не упоминает ни тот, ни другой мотив. В «Успенской драме» Дмитрия Ростовского (1680 г.) также дается проложная интерпретация этого события. В драме от имени Вравия ведется следующий рассказ:

Устрашен же новыми пребых чудесами.
Маслечны бо сады верхи преклоняху
Долу кланяющеся, егда Деву зряху,
Аки одушевлены и аки разумны.

(Русская драматургия посл. четв. XVII и нач. XVIII в. М., 1972. с. 188).

[49] Пролог. М., 17.III.1662, л. 397 (экз. ГБЛ). — Несмотря на распространение в это время печатного Пролога, весьма возможно, что Кирилл Уланов знал не только печатный, но и рукописный Прологи, в которых Сказание имелось в разных редакциях. Одна из них — краткая, другая — распространенная (Пролог. Март—август, середины XVI в. — ГБЛ, ф. 176, № 1814, л. 281).

[50] Следует отметить, что в перечисленных выше циклах XVII в. этот эпизод не встречается, тогда как в XVI в. он появляется практически на всех иконах с клеймами «успенского деяния».



Моление Богородицы на горе Елеонской. 1-е клеймо иконы «Успение Богородицы».

разных стран и постави их к дому Богородицы».[51] Художник изображает фигуры апостолов, ангелов и облака увеличивающимися к нижнему краю, тем самым создавая ощущение постепенного их приближения. В 3-м клейме изображение и надпись также собирательны.

В 4-м клейме текст, помещенный на полях и в самом клейме (на книге, лежащей на аналое), совершенно точно воспроизводит слова молитвы Богородицы из «Слова Иоанна Богослова». «. . .кланяюся и хвалю многохвальное имя твое Господи яко призрел еси на смирение рабы своея». Отличаются только вводные слова к молитве. Текст надписи начинается словами: «Рече святая Богородица. . .»: в «Слове» вместо этого краткого вступления — подробное повествование: «И воздев руки на Небо, помолися святая Мария сице глаголя. . .».[52]

В 5-м клейме рассказывается о возвещении Святым Духом Марии и апостолам о приближении тысячника. Сравнение текста «Слова» и надписи показывает точность передачи, в особенности в той части, где приводится обращение Святого Духа к Марии и апостолам:

Надпись к пятому клейму	«Слово Иоанна Богослова»
СВЯТЫЙ ЖЕ ДУХ КО АПОСТОЛАМ И К МАТЕРИ ГОСПОДНИ рече, СЕ ныне ИГЕМОН послал ТЫСЯЩНИКА НА ВЫ, ВЫ ЖЕ ИЗЫДЕТЕ ИЗ ВИФЛЕОМА.	СВЯТОЙ ЖЕ ДУХ глаголя к АПОСТОЛАМ И МАТЕРИ ГОСПОДНИ. СЕ ГЕМОН посылает НА ВЫ ТЫСЯЩНИКИ. ВЫ ЖЕ ИЗЫДЕТЕ ИЗ ВИФЛЕОМА и не бойтесь, се бо во облаце провожю вы во Еросалим.[53]

В следующих пяти клеймах надписи передают содержание «Слова» в достаточно свободном переложении. Например, в клейме 7-м надпись говорит о том, что иудеи были попалены «силой огненной ангельской», в то время как в «Слове» другой текст — «внезапу сила огненная изо уст апостолов попали множество людей июдейских».[54] Наиболее близка к тексту «Слова Иоанна Богослова» надпись 10-го клейма, хотя и здесь художник «редактирует» — сокращает детали повествования:

Надпись к пятому клейму	«Слово Иоанна Богослова»
И несущим нам евреин ЕДИН ИОФОНИЯ ИМЕНЕМ устремился НАЧА МЕТАТИ ОДР НА ЗЕМЛЮ ИСЕ АНГЕЛ ГОСПОДЕНЬ ОГНЕННЫМ МЕЧЕМ ОБЕ РУКИ его ОТСЕЧЕ.	И се жидовин ЕДИН ИМЕНЕМ ИОХОНИЯ крепок бе телом и тъ НАЧА СМЕТАТИ ОДР НА ЗЕМЛЮ И СЕ паки АНГЕЛ ГОСПОДЕНЬ не видимою силою и МЕЧЕМ ОГНЕННЫМ ОТСЕЧЕ ему ОБЕ РУЦЕ по плещ его и по аеру створи висити.[55]

В двух последних клеймах представлено «Погребение» (11-е клеймо) и «Вознесение Богородицы» (12-е клеймо).[56] В надписях к этим клеймам художник использует тексты службы на праздник «Успения Богородицы».

---

[51] В иконе «Успение Богородицы» из Успенского собора Московского Кремля перенесению апостолов посвящено шесть клейм, и в среднике автор опять возвращается к этой теме. Видимо, ее автора увлек и подчинил себе текст «Слова Иоанна Богослова», где очень подробно говорится, откуда и как были восхищены апостолы. Постепенность совершения события в этой иконе передана очень наглядно. Напротив, в иконе Кирилла Уланова ощущается стремление к обобщению, сведению в одно клеймо достаточно развитого рассказа. Не текст подчиняет художника, а он сам выбирает то, что соответствует его замыслу.

[52] И. Я. Порфирьев. Апокрифические сказания. . ., с. 274.

[53] Там же, с. 275.

[54] Там же, с. 276.

[55] Там же, с. 278.

[56] Иконография «Погребения» («Положения во гроб») Богородицы в древнерусской живописи, насколько нам известно, не встречается. Возможно, что обычай совершать «надгробное пение» в день празднования Успения Богородицы вызвал здесь появление этой композиции. О «надгробном пении» см. в кн.: А. Дмитриевский. Богослужение в русской церкви в XVI веке. Казань, 1884, с. 190—191; Служба и

В «Погребении», как и в 4-м клейме, надпись включается в само изображение. Один из святителей держит в руках книгу со словами: «Твоим исходным пением и надгробным воздух освятися восхожде[нием]».[57] Помещенные на полях надписи, комментирующие содержание клейм, взяты из текстов утренней службы: «Апостолы от конец земли совокупльшеся зде в Веси Гефсиманстей погребите тело мое» (надпись к 11-му клейму) и «И ты Сыне и Боже мой приими дух мой» [58] (надпись к 12-му клейму). Эта последняя надпись продолжена словами из малой вечерни: «Двери небесные возьмитесь, зряще дверь вышняго идущу со славою к сыну и богу».[59] В иконе Кирилла Уланова образ «двери вышняго», проходящий через всю службу, завершает «Успенское деяние».

К текстам службы и «Слова Иоанна Богослова» художник обращается и в среднике иконы.[60] На книге, лежащей на аналое у ложа Марии, написаны слова ее предсмертной молитвы («Слово Иоанна Богослова»): «Рече святая Богородица Господи владыко царю молю имя твое святое на всяко время [и]де же бываает память имене моего освяти ме[ст]о то и пр[ос]лави п[ро]славляющаго тя моим именем».[61] В руках одного из святителей книга с надписью — отрывком из стихиры на стиховне: «Собор учеников и божественных апостол собрася погребсти богоприятное тело единой Богоматери».[62] Думается, что не случайно на иконе оказываются тексты из разных служб церковного празднования Успения. Отдельные церковные песнопения (акафисты, богородичны и т. п.) издавна использовались в качестве основы живописного произведения. Для своей иконы Кирилл Уланов «отбирает» фрагменты из разных (!) служб на Успение (малая вечерня, утреня), — при том, что тексты каждой из этих служб содержат всю полноту информации. Весьма вероятно, что это объясняется намерением художника создать ассоциативную связь со всем циклом служб на Успение.

Важно отметить, что отношение художника к текстам в зависимости от их характера различно. В тех случаях, когда он использует фрагменты службы, прямую речь священных персонажей, тексты приводятся максимально точно. В то же время он свободно работает с повествовательными текстами, подчиняя их своему замыслу.

Своеобразен способ размещения надписей на иконе «Успение Богородицы». На иконе с намечающейся прямой перспективой принцип сочетания надписи и изображения уже не мог быть тот же, что и в традиционной древнерусской живописи. В верхней части средника на фоне сияния Кирилл Уланов помещает надпись: «Успение Пресвятыя Богородицы». Сияние вокруг фигуры Спасителя образует ирреальную среду — это тот же образ света, что и традиционное золото. В клеймах же, где особенно отчетливо проступают черты нового иконописания (зеленоватые, как бы тающие вдали холмы, торжественные интерьеры с колоннадами, полами в шахматную клетку), надписей на фоне нет, как, собственно, нет и самого фона. Надписи в клеймах помещаются на раскрытых книгах, причем это не повествовательные тексты, объясняющие развертывающиеся в клей-

---

акафист на Успение Богородицы. Киев, 1757, л. 8 (экз. ГБЛ). Иконография Вознесения Богоматери на нашей иконе по своему происхождению не традиционная, а западнокатолическая.

[57] Служба и акафист на Успение Богородицы, л. 2.

[58] Там же, л. 32.

[59] Там же, л. 2.

[60] Об иконографии «Успения Богородицы» см. в кн.: Э. С. Смирнова. Живопись Великого Новгорода. Середина XIII—начало XIV века. М., 1976, с. 229. Особенностью средника этой иконы является изображение в верхней части композиции «Коронования Богородицы», может быть одно из первых на русской почве. Икона «Успение Богородицы с Коронованием» Тихона Филатьева (?) из ГТГ (№ 14952) относится к концу XVII—началу XVIII в.

[61] И. Я. Порфирьев. Апокрифические сказания. . ., с. 277.

[62] Служба и акафист на Успение Богородицы, л. 1 об.

мах события, а молитва Богородицы, тексты из службы на Успение, т. е. те слова, которые как бы поются, произносятся персонажами, изображенными на иконе, вызывая определенные музыкальные ассоциации.

Таким образом, в иконе «Успение Богородицы» художник использует несколько литературных источников, проявляя широкие литературные интересы. Характер работы с литературными источниками, их многообразие возможно объяснить не только специальным выбором автора рассматриваемого произведения. Вполне вероятно, что подобное соотношение с «литературным рядом» является в какой-то степени результатом работы предшествующих мастеров. В таком случае речь может идти о литературных интересах той среды, к которой принадлежал Кирилл Уланов.

Две иконы Кирилла Уланова были созданы им в период расцвета его творчества.[63] В них он предстает как блестящий представитель школы Оружейной палаты, прекрасно знающий литературу, умеющий по-своему и по-новому прочитать известные литературные сочинения.

---

[63] Последняя известная подписная икона Кирилла Уланова относится к 1728 г. (В. И. Антонова, Н. Е. Мнева. Каталог. . ., т. 2, с. 402).

В. Н. СЕРГЕЕВ

О надписях к изображениям «еллинских мудрецов»

Оживленный интерес к античным реминисценциям в древнерусской письменности, проявляющийся в последнее время в литературоведческой науке,[1] заново ставит вопрос об отражении их в искусстве, поскольку эти тексты цитировались в надписях к изображениям «еллинских мудрецов». Этой теме была посвящена в свое время обстоятельная статья Н. А. Казаковой, в которой прослеживается связь подобных надписей с «Пророчествами еллинских мудрецов» Хронографа I редакции 1512 г.[2] Со времени выхода в свет этой работы накопился некоторый текстовой и изобразительный материал, который свидетельствует, что «Пророчества» Хронографа разных редакций и восходящая к ним соответствующая статья «Кирилловой книги» 1644 г. не были единственными литературными источниками для русских художников, изображавших «еллинских мудрецов». В XVII—XVIII вв. число изображений античных персонажей в церковном искусстве начинает возрастать, а художники и составители иконописных подлинников ведут работу по собиранию тех сравнительно немногих текстов, из которых можно было бы почерпнуть материал для их «литературной программы». В это время в состав иконописных подлинников включаются не только ставшие уже традиционными упомянутые выше тексты, но и произведения новые, в частности «Книга о сивиллах, колико их быша. . .», переведенная Николаем Спафарием в 1673 г.[3]

Среди источников «изображенного слова» на произведениях темперной живописи этого типа ни разу не были, насколько нам известно, от-

---

[1] Э. М. Щ у с т о р о в и ч. 1) Хроника Иоанна Малалы и античная традиция в древнерусской литературе. — ТОДРЛ, т. XXIII. Л., 1968, с. 62—70; 2) Древнеславянский перевод Хроники Иоанна Малалы. (История изучения). — Византийский временник, т. 30, М., 1969, с. 136—152; 3) Об одном отрывке из древнеславянского перевода Хроники Иоанна Малалы. — Научные доклады высшей школы. Филологические науки, 1970, № 6, с. 105—110; С. И. Р а д ц и г. Античное влияние в древнерусской культуре. — Вопросы классической филологии, III—IV, М., 1971, с. 3—65; А. А. Д е р ю г и н. Вергилий в древнем славянском переводе Хроники Иоанна Малалы. — В кн.: Античность и Византия. М., 1975, с. 351—362; Н и к о л а й С п а ф а р и й. Эстетические трактаты. Подгот. текста и вступит. статья О. А. Белобровой. Л., 1978, с. 5—6, 11—12, 14, 17—18, 25—85, 125—135; В. П. Г р е б е н ю к, О. А. Д е р ж а в и н а, А. С. Е л е о н с к а я. Античное наследие в русской литературе XVII—начала XVIII века. — В кн.: Славянские литературы. VIII международный съезд славистов. Загреб—Любляна, сентябрь 1978 г. М., 1978, с. 194—214; О. В. Т в о р о г о в. Античные мифы в древнерусской литературе XI—XVI вв. — ТОДРЛ, т. XXXIII. Л., 1979, с. 3—31; Д. М. Б у л а н и н. 1) Источники античных реминисценций в сочинениях Максима Грека. — ТОДРЛ, т. XXXIII. Л.. 1979, с. 3—31, 67—79; 2) Классическая литература в древней Руси и проблемы ее изучения. — В кн.: Русская и грузинская средневековые литературы. Л., 1979, с. 30—39; 3) Лексикон Свиды в творчестве Максима Грека. — ТОДРЛ, т. XXXIV. Л., 1979, с. 257—285.

[2] Н. А. К а з а к о в а. «Пророчества еллинских мудрецов» и их изображения в русской живописи XVI—XVII вв. — ТОДРЛ, т. XVII. М.—Л., 1961, с. 358—368.

[3] БАН, Строг. 64 (67), л. 194—208 об.

мечены творения Максима Грека, хотя «исследователи уже давно обратили внимание, что такого количества античных реминисценций, как в сочинениях Максима Грека, нет ни у одного древнерусского автора до XVII в.».[4] Неизвестность этого писателя как автора «изображенного слова» на иконах с античной тематикой объясняется не только обрывочностью сохранившегося изобразительного материала и малой его изученностью, но и тем обстоятельством, что многое из литературного наследия Максима Грека остается в рукописях и труднодоступно для изучения, особенно для искусствоведа, вынужденного подчас отыскивать литературный источник буквально трех-четырех слов, процитированных на изображении. И все же уже сейчас следы вклада Максима Грека в «изображенное слово» этого типа как будто бы начинают прослеживаться и проявляться.

Предметом публикации являются надписи к открытым в 1970-х гг. двум группам изображений «еллинских мудрецов». Первая из них — четыре изображения (Аполлона, Истоика, Филодоса, Орфея) в Троицкой церкви в Останкине (ныне музей-усадьба «Останкино» в Москве), помещенные под местным рядом иконостаса.[5] По стилистическим и палеографическим признакам они датируются первой половиной XVIII в. Здесь тексты на свитках восходят к Хронографу, но имеют ряд своеобразных черт, свидетельствующих о длительном бытовании их в иконописных подлинниках и о возможном влиянии иных литературных произведений. Текст на свитке «филозофа Аполона»: «И пострадавый Бог есть, а не божество пострада само. . .». Это цитата из «Пророчества еллинских мудрецов», одинаково читающаяся в Хронографе I редакции 1512 г. и в «Кирилловой книге».[6] Тот же текст рекомендуется для этого изображения Строгановским толковым подлинником.[7] Аналогичное литературное происхождение имеет и надпись на «образе» «филозофа Истоика»: «Почтем Марию, яко добре скрывшую таинство, от нея же хощет родитися Христос. . .».[8] Текст на свитке Филодоса («Прежде Бог, таже Слово и Дух с ним. . .») не может быть непосредственно связан с «Пророчествами» II редакции Хронографа, поскольку в этом литературном источнике почти совпадающее изречение приписывается Олору.[9] На южных же вратах Успенского собора Московского Кремля оно начертано как изречение Диогена. Лишь в Хронографе I редакции и в Строгановском подлиннике это «блуждающее» пророчество связывается с Филодосом.[10] Следовательно, мастер, работавший в Троицкой церкви в Останкине, пользовался подлинником типа Строгановского или, во всяком случае, совпадающим с ним в границах трех рассмотренных надписей, причем надписи восходят к Хронографу I редакции 1512 г. Этот подлинник содержал также уникальное описание изображения Орфея, не зафиксированное в известных нам сейчас рукописях. Надпись к изображению Орфея в Останкине свидетельствует о возможности ее связи со «Словом обличительным на агарянскую ересь. . .» Максима Грека. Как установлено недавно Д. М. Буланиным, в казанском издании сочинений этого писателя была опущена часть текста, читающаяся

---

[4] Д. М. Буланин. Источники античных реминисценций. . ., с. 67.

[5] Подобное размещение «еллинских мудрецов» зафиксировано и в новгородских монастырских соборах. См.: Макарий, архим. Археологическое описание церковных древностей в Новгороде и его окрестностях, т. 1. М., 1860, с. 508.

[6] Ср.: ПСРЛ, т. 22, ч. 1. СПб., 1911, с. 165; Кириллова книга. М., 1644, л. 115 об. (по экз. Музея им. Андрея Рублева).

[7] БАН, Строг. 63 (66), л. 165.

[8] ПСРЛ, т. 22, с. 164; Кириллова книга, л. 115 об.; БАН, Строг. 63 (66), л. 164 об.

[9] Н. А. Казакова. «Пророчества еллинских мудрецов. . .», с. 368.

[10] ПСРЛ, т. 22, с. 104; БАН, Строг. 63 (66), л. 164 об.

в старейших рукописях, с пророчеством, приписываемым Максимом Греком Орфею.[11] Ср. тексты этого автора и на иконном изображении:

Надпись на изображении XVIII в.	Максим Грек. «Слово обличительное...» (*ГПБ, I.124, л. 351*)
Христу родитися хотящу от Девы Марии, верую в него...	Христос хощет родитися от Девы Марии и верую в него, при Константине и Ирине пакы, солнце, узриши мене...

Сам по себе этот текст известен в древнерусской письменности не только у Максима Грека, но пророчество приписывалось Аристотелю, анониму («философ безоименен, имя его не написано») или Платону.[12] С Платоном связывает его и румынская художественная традиция.[13]

Максим Грек или по ошибке, — поскольку, как неоднократно отмечалось исследователями, ему приходилось работать не только непосредственно с греческими книгами, но часто писать по памяти, — или опираясь на неизвестную Руси традицию связывает этот текст и глоссу к нему (о гробе с мощами и «дщицей медяной» с начертанным на ней пророчеством) с Орфеем. Поскольку «перенесение» на Орфея этого пророчества зафиксировано лишь у Максима Грека и на «иконе» в Троицкой церкви в Останкине, возможно, к нему и восходит «литературная программа» рассматриваемого произведения.

Вторая группа (два изображения — Дия и Вергилия) вывезена автором настоящей публикации из деревянной Воскресенской церкви села Карельское Сельцо Удомельского р-на Калининской области и хранится в Музее древнерусского искусства им. Андрея Рублева в Москве.[14]

Произведения точно датируются по надписи на иконостасном тябле: 1719—1720 гг.[15]

Надписи на них не восходят к «Пророчествам еллинских мудрецов» Хронографов, поскольку ни Дий, ни Вергилий в этих источниках не упомянуты. Изображение Дия—Зевса уникально. Его нет ни на одном из известных нам произведений русского искусства церковной традиции. Однако это имя хорошо и издавна знакомо древнерусской письменности. Достаточно сказать, что так называет Зевса славянский перевод евангелия (Деяния, 14, 12—15). Знают Дия и другие переводные произведения.[16] Надпись на свитке обращается к содержанию эпизода Деяний, где единственный раз упоминается Дий. Текст надписи не является прямой новозаветной или ветхозаветной цитатой. Он представляет собой парафразу встречающегося в писании, в том числе и в Деяниях, выражения, где речь идет о сотворении мира — земли, неба и «всей твари».[17]

Деяния 14, 15	Надпись на свитке
...иже сотвори небо и землю и вся, яже в них	...(сотв)орп... небо и землю юже и всю тварь строя

Приведенный текст из Деяний и его парафраза в надписи непосредственно связаны с эпизодом, где повествуется, как прибывших в Листру апо-

[11] Д. М. Буланин. Источники античных реминисценций..., с. 75—76.

[12] Н. А. Казакова. «Пророчества еллинских мудрецов...», с. 366—368; ПСРЛ, т. 22, с. 165; БАН, Строг. 63 (66), л. 166; Д. М. Буланин. Источники античных реминисценций..., с. 76.

[13] См. славянскую надпись на свитке с изображением Платона на фреске 1547 г. в Воронце (Румыния): P. Comarnesco. Voronet. Bucarest, 1959, t. 129—130.

[14] МиАР, инв. № к. п. 1957 («Дий»), к. п. 1592 («Вергилий»).

[15] Подробнее см.: Н. А. Барская, В. Н. Сергеев. Живопись XVI—XVIII вв. из верховий реки Мсты. — В кн.: Памятники культуры. Новые открытия. 1982. Л., 1984, с. 285—289, 291—292.

[16] Э. М. Шустерович. Хроника Иоанна Малалы..., с. 65—66.

[17] Близки друг другу и стиху Деяний (14, 15) библейские тексты: Бытия 2, 1, Исход 20, 11, Второзакония 10, 14, Псалтырь 118, 23, 120, 2, 134, 6 и др.

столов Павла и Варнаву местные жители приняли за богов и назвали Варнаву Зевсом (в славянском переводе Дием), а Павла Ермием. В ответ на это апостолы призывают листрян к почитанию творца мира, «иже сотвори небо и землю и вся, яже в них». Парафразу этого обращения и написал художник на свитке Дия.

Большую редкость представляет собой и изображение Вергилия, обнаруженное в том же Карельском Сельце. До этой находки в русском церковном искусстве мы знали лишь одного Вергилия — фреску XVI в. на



«Вергилий». 1719—1720 гг. Из Воскресенской церкви с. Карельское Сельцо Калининской обл. (Музей им. Андрея Рублева, инв. к. п. 1592).

паперти Благовещенского собора Московского Кремля. Имя поэта было известно на Руси еще по древнему славянскому переводу Хроники Иоанна Малалы.[18] В XVII в. он упомянут не только в фацеции о беседе «Августа-кесаря с Вергилием», но и в переведенном в 1673 г. Николаем Спафарием упоминавшемся латинском трактате.[19] В этом литературном произведении при рассуждении о пророческих чаяниях античного мира, рассматриваемых в духе прямой христологии, Вергилию — «верховному творцу латинскому», который описал «славное пришествие Христово и век всяких благих духовных», уделено основное место. Появлению римского поэта рядом с «еллинскими мудрецами» в искусстве предшествовала

[18] А. А. Дерюгин. Вергилий в древнем славянском переводе, с. 351—362.
[19] О. А. Державина. Фацеции. Переводная новелла в русской литературе XVII в. М., 1962, с. 63, 105; Николай Спафарий. Эстетические трактаты, с. 71—77.

давняя, распространенная особенно в латинско-католическом мире литературная традиция, рассматривавшая известные стихи четвертой эклоги как весть о рождении Мессии.

Надпись на свитке у Вергилия из Карельского Сельца: «Отверзеся небеса и виде свыя хляби небес, уже бо хощет. . .». Ее сознательная неоконченность говорит о загадочности будущего события, о котором пророчествует поэт. Его сознанию отверзлись небеса до самых глубин («хляби»), и это раскрытие чревато неким грядущим событием, пребывающим пока в замысле («уже бо хощет»). Содержание надписи близко тексту упомянутого переводного сочинения, где рассказывается соответствующий стих четвертой эклоги о «высоком небе», от которого «новое рождение. . . прииде».[20]

Открытие изображений с античной тематикой продолжается. Исследование и публикация надписей к ним позволят уточнить характер и пути проникновения античных реминисценций в культуру древнерусского и переходного периодов.

---

[20] Николай Спафарий. Эстетические трактаты, с. 74.

Н. А. ГЕРАСИМОВА-ПЕРСИДСКАЯ

Об отражении Повести о Варлааме и Иоасафе в древнерусской музыке

К числу явлений древнерусской музыки, своеобразно преломивших воздействие литературного произведения, а через него — новых веяний в культуре средневековой Руси, может быть отнесен роспев «Прийми мя пустини». Его различные обозначения — «Стихира Иоасафу царевичу индийскому», «Стихира преподобному пустынножителю Иоасафу царевичу индийскому», «Стихира преподобным Варлааму и Иоасафу», «Стих о входящих в пустыню», «Плач царевича Иоасафа» и др. — указывают на связи с Повестью о Варлааме и Иоасафе и на тот персонаж, чья прямая речь воспроизводится, а через возможную предназначенность (в указании «иноком») подчеркивается символическое значение текста. Наша задача — показать «Пустыню» как явление принципиально новое в русской художественной культуре и обусловленность ее возникновения историко-культурным контекстом.

Повесть восходит к индийским первоисточникам и представляет собой переложение легенды о Будде (Бодисатве — Будасфе — Иоасафе), которое на протяжении веков миграции из культуры в культуру постепенно обрастало новыми включениями, сохраняя основную мысль и сюжетный костяк неизменными: увлекательная, насыщенная драматическими событиями фабула, идея отрицания стяжания богатства и власти, уход из мира и достижение высшего блаженства в уединении и созерцании.

Повесть была известна в Тибете, распространилась в Иране, Средней и Малой Азии, арабских странах, получила новое воплощение в Византии. Затем была занесена в Европу богомильскими странниками. На Русь она проникает в самое раннее время, как можно судить по ссылкам на нее в «Повести к Василию игумену о белоризце» Кирилла Туровского. Как указывают современные исследователи, она (чаще в виде притч) вносилась в прологи, измарагды, четьи начиная с XII—XIII вв.[1]

Отнюдь не ставя своей задачей обрисовать формы бытования этого произведения в разное время, в разных культурах, отметим, однако, удивительную жизнестойкость буддийской проповеди самосовершенствования, интенсивности духовной жизни, стремления к утверждению нравственных ценностей. Эти общечеловеческие идеалы и составляют ту основу, которая роднит разные, казалось бы даже полярные культуры, объединяя Восток и Запад как в пространственном, так и во временно́м аспекте, перебрасывая арки между историческими периодами, которые разделяли тысячелетия. Через Повесть с особой силой ощущается могучее дыхание океана исторического времени, ощущается связь времен. И современный человек, обращаясь к этому произведению, способен постичь свою причастность Человечеству — как категории вечности — в его постоянном стремлении к познанию добра, истины и красоты.

[1] О. В. Творогов. Притчи Варлаама в собраниях древнерусских рукописей Пушкинского Дома. — ТОДРЛ, т. XXIV. Л., 1969, с. 380.

Распространение Повести в христианских странах на рубеже первого и второго тысячелетий должно рассматриваться как принципиально новый этап ее жизни, ибо оно связывается с большими идейными и социальными движениями. Это произведение получает статус выразителя оппозиционных идей, который, как думается, не был присущ ему прежде. Древняя Повесть оказалась удивительно созвучной одному из мощных религиозно-философских течений — исихазму (что, быть может, и обусловило проникновение ее в греческую литературу в VII—VIII вв.) и его южнославянской «редакции» — богомильству. Так, литературное произведение, носящее вневременной характер, втягивается в чрезвычайно исторически конкретные общественные движения. В этой ситуации важно отметить, что Повесть, не принадлежа к отреченной литературе, была связана с народной ересью, с оппозиционными движениями, опиравшимися на дуалистические учения. О движении богомилов А. Н. Веселовский писал: «В истории дуалистических учений славянские народы в первый раз до появления Гуса вносят в общеевропейскую жизнь свой интеллектуальный вклад, оставивший прочные следы на всем развитии средневековой культуры».[2]

В контексте рассматриваемых явлений весьма существенно указание А. Н. Веселовского на то, что «сектанты владели народной песнью, обращались к живым источникам народной речи: это было условием их успеха». [3] Связывая богомильство с песенным творчеством, он писал: «О западных катарах известно, что они слагали еретические песни для распространения их в народе, вероятно, не столько наставительного содержания, сколько легендарного, в смысле ереси, что-нибудь вроде наших духовных стихов».[4] Сопряжение песни с ересью и тем самым определение истоков европейской песенной культуры, завершившейся протестантским хоралом, с одной стороны, аналогии с духовным стихом — с другой, побуждают сделать еще один шаг — к выводу о предпосылках возникновения духовных стихов на Руси. Апокрифическая литература, послужившая основой для складывания этого — по сути песенного — жанра, особенно интенсивно развивается в период распространения ересей на Руси — с середины XIV в. Хотя и можно предположить проникновение еретических идей еще в домонгольский период, все же их влияние на общественную жизнь относится к XIV в., особенно оно усилилось в конце XV — начале XVI в., когда «широкая волна реформационно-гуманистического движения всколыхнула различные классы русского общества».[5] Еще предстоит выяснить, какие процессы внутри системы литературных жанров, какие изменения в самом бытовании литературы способствовали возникновению духовного стиха, как он складывался и эволюционировал. Нельзя обойти вопрос и об обусловленности исторической ситуацией, отмеченной глубокими общественными сдвигами, вспышками антифеодальных еретических движений, идеологической борьбой, за которой стояли новые социальные проблемы. Меняется общественный климат, что не может не отразиться на искусстве. И, вероятно, одним из откликов на требования времени и явились духовные стихи. Быть может, подтверждением гипотезы об их возникновении на рубеже веков или в начале XV в. послужит Стихира Иоасафа, которая, однако, к духовным стихам примыкает лишь отчасти, ибо по генезису с отреченной литературой не связана (поскольку «Повесть» — не апокриф). Должно быть, новый жанр — духовный стих — настолько динамичен, что втягивает в свою орбиту и роспев.

---

[2] А. Н. Веселовский. Калики перехожие и богомильские странники. — Вестник Европы, I—II, апрель, 1872, с. 687—688.

[3] А. Н. Веселовский. Разыскания в области русских духовных стихов. — ИОРЯС, т. XXXII, кн. 4, 1883, с. 66.

[4] А. Н. Веселовский. Калики перехожие. . ., с. 698.

[5] А. А. Зимин. О политической доктрине Иосифа Волоцкого. — ТОДРЛ, т. IX. Л., 1953, с. 164.

Сама Повесть входит в тот общий литературный фонд, который принадлежал всему славянскому и, шире, православному миру. Однако создается впечатление, что Стих — явление исключительно русское, причем суть не в том, что он не зафиксирован в другой культурной среде. Как кажется, он несет на себе приметы нарождающейся национальной культуры и черты, позволяющие отнести его к тому кругу художественных шедевров, к которым принадлежат творения Феофана Грека, Андрея Рублева, Дионисия и Епифания Премудрого. В связи с этим выдвигается гипотеза о том, что «Пустыня» складывается в своем поэтически-музыкальном облике не ранее конца XIV, а скорее всего в начале XV в.

То, что «Пустыня», часть популярной и издавна известной Повести, вряд ли появляется в домонгольский период, может быть подтверждено различными соображениями. Во-первых, ее жанр — покаянны как разновидность духовных стихов — формируется поздно, в XV в. Во-вторых, сама Повесть во времена Киевской Руси, судя по цитатам из нее, отражению в миниатюрах (см., например, Киевскую Псалтырь), более привлекала своей назидательностью, своими притчами (особенно о единороге). Возможность провозглашения ведущей мысли в поэтическом преломлении, а не в назидании и поучении заставляет также предположить относительно позднее возникновение этой вставки.

Наконец, древнеиндийский сюжет и пафос его идеи оказались созвучны наиболее злободневным течениям и в Византии, и, хотя и в другой форме, на Руси в период второго южнославянского влияния — во второй половине XIV в. Теперь проповедь ухода из мира, пустынножительства, нестяжательства резонировала новому для Руси учению исихастов. Можно себе представить, что и Повесть осветилась новым светом в контексте взаимосвязей с южными славянами и Византией.

Хотя прямые аналогии между исихазмом как четко сформулированным учением и музыкой вряд ли плодотворны, однако их принадлежность одной эпохе, а следовательно, и общность духовного «климата» несомненны. Победа на Куликовом поле открыла новый период — во всех сферах жизни наступает весеннее пробуждение после долгого застоя, что создало мощный перепад уровней между существовавшими формами искусства, культуры, мышления и меняющимися общественными условиями. Отсюда динамика преобразований в жизни Руси в то время, когда идет становление государства, формирование великорусской народности. Ощущение человеком своей самоценности и, соответственно, сопряженности с народом, соотнесенности с миром, природой влечет к пытливому вопрошению о сущности начал жизни. С особой силой встают нравственные проблемы. Это беспокойное время благоприятствует росту еретических движений — как выражения духа свободы, протеста против закосневших вековых форм. Как не раз бывало в истории, обострение внутренних противоречий, под какой оболочкой они бы ни выступали, становится фактором развития общества, несет в себе положительный заряд. Примечательно то, что дух времени сказывается и в ортодоксально-православной среде, в частности в идеях и деятельности исихастов. В далекой исторической перспективе существенными представляются не столько расхождения между православием и ересями различного толка, тем более между паламитской и варлаамитской ветвями исихазма, сколько то, что все это — «знамения нового времени»,[6] времени общественного брожения, активизации духовной жизни и идейных столкновений.

В этой атмосфере становления, формирования, поисков самовыражения культуры важным стимулирующим фактором становится новая общественная сила — монашество. Этому способствует и бурное строительство монастырей — центров религиозно-философской мысли и искусства ху-

---

[6] Д. С. Лихачев. Культура Руси времен Андрея Рублева и Епифания Премудрого (конец XIV—начало XV в.). М.—Л., 1962, с. 137.

дожества, очагов книжной учености. В них, в частности, складывается светская литература для келейного чтения,[7] через них «христианская книжность этого периода оказывает все большее влияние на жизнь».[8] Новые веяния определили особенно сильное развитие скитничества, распространение монастырей-киновий с общежительным уставом, т. е. связанных с идеологией исихазма и протестом против мирской власти и стяжания. Устанавливается ведущее значение Троицкого монастыря и личности Сергия Радонежского. Он является ярким примером того, что новые «умственные» течения отнюдь не носили «келейный» характер, но были направлены на активное участие в жизни. Как пишет Г. М. Прохоров, «с гуманизмом исихазм неожиданно роднит одна черта: как тот, так и другой величайшее значение придают процессу здешней, земной, а не загробной жизни».[9] И к середине XIV в., по его словам, в юго-восточной Европе складывается тип монаха — общественного деятеля: созерцателя и практика.

Эти новые веяния, новые идеи находят выражение и в искусстве — особенно в живописи, затем в литературе. Представляется возможным увидеть их воздействие и на музыкально-поэтический жанр — в стихе «Пустыня». То, что в нем сильно и сконцентрированно выражена проповедь уединения, стремления к очищению и обретению духовных ценностей, заставляет предположить возникновение его в эпоху Предвозрождения. Что же касается нотной строки, то косвенным доказательством возможности ее появления на рубеже веков или в первой половине XV в. может быть то, что к этому времени относится возрастание роли музыки в церкви, распевание прежде читавшихся текстов, изменение системы знамен и увеличение их числа. Как пишет С. В. Фролов, «с XV в. начинается новый подъем всей музыкальной культуры Руси, приведший к ее перерождению в XVI в.».[10]

Обратимся непосредственно к стиху и его особенностям.[11]

Подобно притчам, которыми насыщена Повесть, стих — вставной эпизод. Однако если они столь же повествовательны, как и обрамляющий их текст, то стих выделяется как единственная вставка — эмоциональный отклик, где прямая речь в то же время представляет собой риторическое обращение. Так, текст сочетает в себе несколько функций: и прямого моления, и описания природы, и характеристики исихастского состояния, и, наконец, утверждения сквозной идеи Повести, сконцентрированной в поэтическом образе Пустыни. Сила художественного воздействия здесь возрастает благодаря эмоциональной приподнятости.

Сейчас невозможно установить, обладал ли словесный текст самостоятельным бытием или же возник сразу как интонационное единство, в котором музыкальная компонента родилась из порыва к обострению тонуса высказывания. В поэтической строке нет явных признаков стиховости, хотя ощущается известная ритмичность, впрочем, нерегулярная. Вслушиваясь в течение речи, можно заметить преобладание строк определенной протяженности: чаще это семи- и восьмисложник, иногда с присоединением (трижды) четырехсложника (соответственно на 26 строк 7 и 6 раз). Особенно важны окончания строк, трехсложные (—!— 8 раз) и четырех-

---

[7] Г. М. Прохоров. Келейная исихастская литература . . . в библиотеке Троице-Сергиевой лавры с XIV по XVII в. — ТОДРЛ, т. XXVIII. Л., 1973, с. 317—324.

[8] Д. С. Лихачев. Культура Руси времен Андрея Рублева и Епифания Премудрого, с. 150.

[9] Г. М. Прохоров. Исихазм и общественная мысль в Восточной Европе в XIV в. — ТОДРЛ, т. XXIII. Л., 1968, с. 93.

[10] С. В. Фролов. Старейшая певческая рукопись Древлехранилища Пушкинского Дома. — ТОДРЛ, т. XXXI. Л., 1976, с. 385.

[11] Для анализа взят образец, опубликованный С. В. Фроловым в статье «Из истории древнерусской музыки (ранний список стихов покаянных)» (Культурное наследие древней Руси (Истоки. Становление. Традиции). М., 1978).

сложные (— !— — 9 раз, ! — — — 5 раз), благодаря одному, двум или трем безударным слогам придающие речи закругленность и плавность. Быть может, перед нами еще одна попытка упорядочения произносимой речи, подобно тому, как это присуще, например, жанру похвальных слов.

Приими мя, пустини,
яко мати чадо свое
во тихое и безмолвное
недро свое.
Не брани, пустини,
страшилищи своими
отобегошаго от лукавныя
блудница мира сего.
О прекрасная пустыня,
веселая дубравица!
Возлюбих бо тя
паче царескых чертогъ
и позлащенных полат.
И пойду по красному
твоему опелению,
различных цветец твоих
дыхающе от воздуха
малым ветрецемъ,
движущи ветвие твое кудрявое.
И буду яко худъ зверь,
един скитаяся
и бегая человек,
и многомятежныя сея жизни,
и седя плача и рыдая
во глубоком и диком
недре твоемъ.

Музыкальная строка вносит свой ритм в крупном плане повторов, особенно ощутимый в постоянных кадансах некоторых строк. Например, один из кадансов заключает строки 4—8—10—15—19—20—26. Впрочем, различение функционально сходных моментов роспева (например, всех заключений или начал строк) довольно сложно, так как основой движения музыкальной мысли является сцепление и перетекание друг в друга небольших мотивов, так называемых попевок, исходно интонационно близких, что еще более усиливается благодаря их постоянному варьированию.

«Плетение» образует ткань, изменчивую и в то же время постоянную. Однако в этом неторопливом течении есть и свои подъемы, узловые моменты — таков возглас «О», с широким захватом более высокого регистра, внутренним распевом. Второй раз завоевывается напряженная вершина в строке «И пойду...». Наконец, эмоциональным центром и средоточием наиболее интенсивного мелодического движения, достижением наиболее высокого уровня с более смелыми ходами, расширением диапазона становится строка «и бегая . . .». Здесь сливаются наивысшая точка смыслового развития текста и вершина мелодического развертывания, создавая общую кульминацию на высоком тонусе напряжения.

Ее уравновешивает следующая строка, в которой вновь появляется внутрислоговой распев («рыдая»), опускающийся значительно ниже господствовавшего до сих пор уровня. Так достигаются удивительное совершенство и законченность стиха, в котором проявилось замечательное чувство целого и пропорциональности его частей.

Необходимо, однако, заметить, что о музыкальной стороне стиха мы можем судить по образцу относительно позднему — 70-х гг. XVI в., т. е. по явлению, относящемуся ко времени особенно интенсивного развития знаменного роспева в целом. В самом стихе отмечают и влияние народной лирической песни, которая складывается в это время.[12] Таким образом, музыкальный облик стиха, конечно, не отражает особенностей музыкального искусства XV в.

Значит ли это, что он не дает ничего для понимания взаимодействия двух искусств? Конечно, нет. Во-первых, перед нами цельный образец, пусть и более поздний. Во-вторых, изменения шли в совершенно ясном для нас направлении, о котором мы судим, в частности, сравнивая эту — наиболее древнюю — редакцию с целым рядом образцов XVII и XVIII вв.[13] В них еще более значителен внутрислоговой распев (например, высок

[12] С. В. Фролов. Из истории древнерусской музыки, с. 171.

[13] В настоящее время мы работаем над вопросом о вариантности бытия распевов (по нотолинейным рукописям XVII в.) на основе украинских ирмологионов.

процент фит), появляется дополнительный раздел — молитва.[14] Не совсем ясно упорное стремление к перекомпоновке текста и новому его расположению (перестановка строк, изменение некоторых оборотов при сохранении смысла). В-третьих, запись и крюками, и квадратной нотой показывает основную тенденцию: однонаправленность развития обоих компонентов, с совпадением узловых моментов. Отсюда следует, что какой бы ни была нотная строка наиболее древнего образца, она должна была отреагировать на четко проведенную драматургическую линию текста — от «тишины» прекрасной природы к напряженному душевному состоянию.

«Пустыня» составляет часть большого массива *читаемой* литературы. Особая звуковая организация подобных текстов неоднократно была замечена исследователями, в частности К. Тарановским. О значении этой стороны древнерусской литературы писал Г. М. Прохоров: «. . .ритмические интонационно-смысловые „удары" в началах строк и „параллелизм" соседствующих синтаксических конструкций, то есть ритм интонационных „фраз", не должны были минуть внимания и чувств слушателей».[15] Сравнивая «Пустыню» с другими образцами, в которых проявились поэтические закономерности, следует признать невысокий уровень стиховости в ней. Можно высказать гипотезу, что распевание компенсировало отсутствие такой меры ритмичности, которая проявлялась в литературе только читаемой. Если это так, то можно было бы обнаружить в этом влияние музыки на литературу.[16]

«Пустыня» дает возможность иначе взглянуть и на Повесть. При всей популярности последней она все же принадлежала к кругу чтения образованных людей. Соответственно и распространение ее идеи было ограниченно. «Пустыня» же, конденсируя в себе в поэтических образах те же мысли, переходила в устное бытование, через напев внедрялась в широкие круги, выступая как более демократическая форма. Так, устанавливая созвучность стиха идеям исихазма, можно в то же время определить роспев не только как выход «в мир» общей идеи Повести, но и как адаптацию этого учения.

Тот новый дух времени, который столь концентрированно проявился в русском исихазме и предположительно отражен в рассматриваемом роспеве, находит свое выражение и в литературе, и в живописи. Один и тот же период рождает искусство Андрея Рублева и Повесть о Петре и Февронии Муромских, столь близкие «Пустыне» своим стилем «психологической умиротворенности».[17] Тишина и погружение в созерцание красоты объединяют и творения великого живописца, и гимн высокой одухотворенной любви, и роспев с его славословием природы в поэтическом описании пустыни. Как новые — предвозрожденческие — черты выступает смягченность колорита, выраженная в стихе в ласкательных формах и выразительных эпитетах («тихое и безмолвное недро», «веселая дубравица», «красное опеление различных цветец», «ветвие кудрявое»). Певучесть мягких округлых линий «Троицы» повторяется в плавных завершениях музыкально-поэтического произведения, соразмерность частей и гармония и в том, и в другом случае создают легкость и завершенность целого. Ничто не поражает, но как бы постепенно втягивает во внутренний мир иконы, роспева, вовлекает в особый замедленный ритм восприятия. И через погружение в художественный образ открывается путь в духовный микрокосмос человека, как бы расширяющийся навстречу несказанной красоте

---

[14] «О Христе, всех царю, не лиши мене царствия твоего».

[15] Г. М. Прохоров. К истории литургической поэзии: гимны и молитвы патриарха Филофея Коккина. — ТОДРЛ, т. XXVII. Л., 1972, с. 131.

[16] Эта важная проблема пока совершенно не разработана. Между тем ее значение, например, для правильного понимания виршевой поэзии несомненно.

[17] Д. С. Лихачев. Культура Руси времен Андрея Рублева и Епифания Премудрого, с. 81.

мира. Удивительным свойством творений Рублева является их безмерность: их образы, не соотносимые ни с каким реальным предметом, не имеют масштабов, сопряженных с обыденным бытием. Отблеск этого, может быть, пал и на стихиру, которая также неисчислима в реальном времени, в сущности — вневременна, постигаема в длительном неспешном созерцании.

Из этого глубокого источника единства лирического миросозерцания рождается близость творений различных искусств. И в этом — главное обоснование гипотезы о создании роспева в XV в. «Новые идеи могли появляться одновременно в богословии, искусстве, литературе, сказываться безотчетно в различных областях культуры».[18] Выступая в контексте ансамбля различных искусств и религиозно-философских учений, скромный роспев сохранил свою свежесть и доныне.

Очарование этим созданием древнерусской культуры приобретает особую глубину благодаря его созвучности веяниям современности, поискам духовных ценностей в углубленном созерцании, в сфере медитации. Так, сквозь мглу тысячелетий все более отчетливо проступают высочайшие вершины человеческого духа, вершины, к которым поднимались наши предки, создавая немеркнущие шедевры и прокладывая путь для своих далеких потомков. На этом пути ясным и тихим светом теплится и роспев «Пустыня».

---

[18] Д. С. Лихачев. Развитие русской литературы X—XVII веков. Л., 1973, с. 99.

Н. С. СЕРЕГИНА

Стихиры Сергию Радонежскому как памятник отечественного песнотворчества

Древнерусское певческое искусство традиционно рассматривается как сфера канонических жанров, воспринятых из Византии. Однако на Руси в XI—XVII вв. возникали циклы песнопений в память о выдающихся деятелях и знаменательных событиях отечественной истории. Они были полем наибольшего приложения творческих сил русских гимнографов и роспевщиков, создавших к середине XVII в. более ста пятидесяти русских певческих праздников.

Из большого числа русских праздников[1] в научной литературе рассматривались немногие: стихиры древнейшего периода — Борису и Глебу, Феодосию Печерскому, князю Владимиру,[2] митрополиту Петру, Владимирской иконе;[3] Леонид Кавелин опубликовал также несколько стихир Сергию Радонежскому по нотолинейному списку начала XVIII в., однако эта работа в музыкальной медиевистике не упоминалась.[4] М. В. Бражниковым расшифрованы два стиха исторического содержания.[5] В. В. Протопоповым опубликованы песнопения на Полтавскую победу.[6] Основная масса песнопений, созданных русскими гимнографами и роспевщиками, сокрыта до сих пор в певческих рукописях, не выявлена, не изучена.

Русские праздники совершались не только в память о прошедших событиях, но и в тревожные дни вражеских нашествий, общенародных бедствий. Именно эта актуальность, направленность на современную общественную обстановку была фактом, стимулирующим развитие древнерусского певческого искусства. Русские праздники были жанром, аккумулировавшим патриотические идеи своего времени, формировали высокий духовный строй русского народа, осуществляли задачу гражданственного, нравственного воспитания.

Прославление святых и икон Богоматери было прежде всего прославлением отечества, эпохальных событий нашей истории. «Творцы и списа-

[1] В древнерусском обиходе слово «праздник» имеет терминологическое значение. Оно относится не только к двунадесятым праздникам (см.: С. П. Кравченко. К вопросу о формировании певческой книги «Праздники». — В кн.: Древнерусская книжность. Резюме докладов на конференции молодых специалистов. ИРЛИ АН СССР. Июнь 1974. Л., 1975, с. 21—22), но и к службам святым, к малым богородичным и господским праздникам. См.: К. Никольский. Словарь названий и молитвословий и песнопений церковных. СПб., 1890, с. 34.

[2] В. М. Металлов. Очерк истории православного церковного пения (период домонгольский). М., 1906, с. 192—213, 220—222.

[3] См.: Стихиры, положенныя на крюковые ноты. Творение царя Иоанна деспота Российского. По рукописи библиотеки Троице-Сергиевой лавры, № 428. Сообщил архимандрит Леонид. — ОЛДП, т. LXIII. СПб., 1886.

[4] Житие преподобного и богоносного отца нашего Сергия чудотворца и похвальное слово ему, написанное учеником его Епифанием Премудрым в XV в. по списку троицкому XVI в. с присовокуплением стихир преподобному Сергию по напеву, именуемому «трезвон», положенных на церковные линейные ноты в начале XVIII в. СПб., 1885.

[5] М. В. Бражников. Новые памятники знаменного распева. Л., 1967.

[6] В. В. Протопопов. Музыка на Полтавскую победу. М., 1973.

тели служб в честь русских святых и церковных событий не отрывались от своего времени и, смешивая в службах жития и прославления святого, отмечали в них исторические этапы русского народа. . . Тексты русских служб могут послужить иллюстрацией к начертанию русской истории».[7]

Не только тексты, но и роспевы, их история, многие моменты их эволюции отразили определенные исторические этапы русской государственности.[8] Русские службы в литературном, а еще более — в музыкальном отношении (вследствие явления многороспевности) представляют огромный интерес как памятники художественные, как явления отечественного песнотворчества, как свидетельства истории. Однако они изучались эпизодически и в основном попутно с памятниками агиографии.[9] Специально изучались лишь службы первым русским святым — Борису и Глебу.[10] Систематическое исследование — обзор, типология и краткая история памятников гимнографии — впервые представлено в книге Ф. Г. Спасского (см. примеч. 7).

Настоящая статья посвящена стихирам Сергию Радонежскому, выявлению состава служб, их истории и некоторым моментам музыкальной текстологии. Песнопения Сергию можно без преувеличения считать одним из самых интересных и значительных циклов в истории отечественных праздников. Здесь уместно вспомнить, что в память и в похвалу Сергию Радонежскому были созданы многие замечательные произведения древнерусского искусства, в том числе «Троица» Андрея Рублева.

Певческие службы Сергию Радонежскому выделяются и по масштабу, и по разветвленной истории роспевов на один текст. Они представляют многие особенности эволюции древнерусского певческого искусства. Службы Сергию отразили и основные этапы становления и укрепления Московской Руси. Древнерусские художественные произведения, посвященные Сергию Радонежскому, нередко служат историческим источником для изучения событий Куликовской битвы и некоторых других моментов русской истории.[11] Песнопения Сергию Радонежскому как исторический источник еще не рассматривались. Среди них есть такие, в которых угадывается тема Куликовской битвы и пророчества Сергием победы в решающем для истории России сражении.

---

[7] Ф. Г. Спасский. Русское литургическое творчество (по современным минеям). Париж, 1951, с. 6.

[8] Об историзме древнерусских песнопений см.: Н. Пальмов. Молебные пения о даровании победы во времена царя Алексея Михайловича. Киев, 1914; В. И. Малышев. Стих «покаянны» о люте времени и «поганых» нашествии. — ТОДРЛ, т. XV. М.—Л., 1958, с. 371—374; Д. С. Лихачев. Канон и молитва Ангелу Грозному воеводе Парфения Уродивого (Ивана Грозного). — В кн.: Рукописное наследие Древней Руси. Л., 1972, с. 10—27; Е. А. Бобков. Древнерусские величания в певческом сборнике XVII в. — В кн.: Рукописное наследие Древней Руси. Л., 1972, с. 305—306; В. Н. Сергеев. Русские песнопения на историческую тему. — В кн.: Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1975. М., 1976, с. 41—43; Г. М. Прохоров. 1) К истории литургической поэзии: гимны и молитвы патриарха Филофея Коккина. — ТОДРЛ, т. XXVII. Л., 1972, с. 120—149; 2) Гимны на ратные темы эпохи Куликовской битвы. — ТОДРЛ, т. XXXVII. Л., 1982, с. 286—304.

[9] В. Ключевский. Древнерусские жития святых как исторический источник. М., 1971; Е. Е. Голубинский. 1) История русской церкви, т. 1. М., 1880; 2) История канонизации святых в русской церкви. М., 1894; И. В. Яхонтов. Жития святых севернорусских подвижников Поморского края как исторический источник. Казань, 1881; Н. Барсуков. Источники русской агиографии. СПб., 1882; В. Яблонский. Пахомий Серб и его агиографические писания. СПб., 1908.

[10] Д. И. Абрамович. Жития святых мучеников Бориса и Глеба и службы им. Пг., 1916.

[11] В. П. Адрианова-Перетц. Слово о житии и о преставлении великого князя Дмитрия Ивановича, царя русьскаго. — ТОДРЛ, т. V. М.—Л., 1947, с. 73—96; Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. М., 1978, с. 177; О. А. Белоброва. О миниатюрах Куликовского цикла в Житии Сергия Радонежского. — ТОДРЛ, т. XXXIV. Л., 1979, с. 243—246; Н. В. Филатов. 1) Изображение «Сказания о Мамаевом побоище» на иконе XVII в. — ТОДРЛ, т. XVI. М.—Л., 1960, с. 397—408; 2) Икона с изображением сюжетов из истории Русского государства. — ТОДРЛ, т. XXII. М.—Л., 1966, с. 277—293.

Как полагают некоторые исследователи, местное почитание Сергия Радонежского началось в Троице-Сергиевом монастыре сразу после его смерти в 1392 г.[12] Ф. Г. Спасский считает, что празднование службы Сергию Радонежскому началось после 1422 г. и совершалось 5 июля, в день обретения мощей.[13] Этот праздник он считает самым ранним. Однако, по нашим наблюдениям, служба обретения мощей в певческих рукописях стала записываться довольно поздно, со второй половины XVI в. Главным считался праздник памяти преподобному Сергию 25 сентября. Так, в одной из певческих рукописей второй половины XVII в. о некоторых



Третья стихира на Великую вечерню из службы Сергию Радонежскому на 25 сентября. Конец XV в. (ГПБ, Кирилло-Белозерское собр., № 629/886, л. 192).

стихирах праздника на 5 июля говорится: «писан в большом празднице».[14] Как «большой» праздник на 25 сентября обозначен и в оглавлении той же рукописи («Оглавление книги сея, иже имат в себе святых избранных трезвонов»).[15]

Самым ранним источником, содержащим указание на празднование памяти Сергия в месяцеслове, по нашим данным, является Устав первой четверти XV в. (БАН, Архангельское собр., Д. 3., л. 52).[16] В разделе на 25 сентября Сергий упоминается в заголовке: «Въ тъй днь преставися препод[о]бный о[те]ць нашъ игуменъ Сергий, великыя обители с[вя]тыя тр[ои]ца». После перечня стихир Ефросинье Александрийской (также празднуемой на 25 сентября) содержится указание на общую службу и разъяснение, как ее составить: [17] «Ведомо же боуди, яко всегда не

[12] Е. Е. Голубинский. История канонизации святых. . ., с. 23.
[13] Ф. Г. Спасский. Русское литургическое творчество . . ., с. 107.
[14] ГПБ, О.I. 232, л. 54.
[15] ГПБ, О.I. 232, л. 2.
[16] Н. Ю. Бубнов, О. П. Лихачева, В. Ф. Покровская. Пергаментные рукописи Библиотеки Академии наук СССР. Л., 1975, с. 192—197.
[17] В той же рукописи (БАН, Архангельское собр., Д.3.) содержатся указания на празднования Владимиру, Феодосию Печерскому и тексты песнопений.

имат с[вя]тый ст[и]х[и]ру самогласну, на Г[оспо]ди възвах, глаголем слава и ныне, богородичен, от подобных еже будет прилежно гласу подобну стихирам, еже в минеи, и на стих[овне] глаголем всегда на слава и ныне от ст[и]хиръ бог[ородичных] сам[о]гласных в ох[тае]». Все это говорит о том, что специальной службы Сергию еще не было создано.

Становление службы Сергию Радонежскому совпало по времени с принятием на Руси Иерусалимского Устава, усложнением обряда богослужения. Устанавливается служба на Великую вечерню, увеличивается число стихир на каждый праздник. Это было вызвано многими историческими причинами: падением Византии, усилением и централизацией Руси, деятельностью Ивана III, освобождением от Ордынского ига, развитием идеи «Москва — третий Рим» и т. д. Все это обусловило обогащение обрядов, не только церковных, но и светских (коронование, прием послов, и т. д.).

Считается, что первым автором службы, как и жития, был Епифаний Премудрый. Затем в середине XV в. ее переработал Пахомий Логофет. Однако принадлежность тех или иных текстов Епифанию точно не определена.[18]

В рукописи последней четверти XV в. Кирилло-Белозерского собрания, 6/1083 [19] содержится два тропаря Сергию. К тропарю «От юности восприял еси» имеется указание «Епифаниево»; к тропарю «Иже добродетелей подвижник» — «Пахомия Сербина».[20]

В служебных минеях конца XV в. появляется полный текст службы Сергию на 25 сентября, выдерживаемый впоследствии на всем историческом протяжении бытования службы.[21] Однако певческое освоение службы — фиксация ее в стихирарях месячных — шло постепенно.

Прежде чем анализировать состав стихир службы в стихирарях последней четверти XV—XVII вв., приведем перечень стихир по минейным спискам раннего периода (сохраняющийся и в дальнейшем).

Малая вечерня

Стихиры на Господи воззвах, подобен «Преподобне отче»:

Преподобне отче, душу свою с телом очистив. . .
Явися богоблаженне мудрая пленница. . .
Преподобне отче, телесныя страсти. . .

Слава 6 гласа «Приидите иночествующих множество». . . Подобен «Ангельскы»:

От матерних пелен. . .
Богомудре Сергие аще последи. . .
Яко во высоких чертозех. . .

Слава 8 гласа «Преподобне отче Сергие, мира красоты». . .

Великая вечерня

Стихиры на Господи воззвах, подобен «Все упование»:

Мирский мятеж преподобне оставль. . .

---

[18] В. Яблонский. Пахомий Серб и его агиографические писания, с. 154—162.

[19] Полное описание см.: М. Д. Каган, Н. В. Понырко, М. В. Рождественская. Описание сборника XV в. книгописца Ефросина. — ТОДРЛ, т. XXXV. Л., 1980, с. 144—172.

[20] Л. 196. — В описании рукописи (ТОДРЛ, т. XXXV) эти записи на полях не отмечены.

[21] ГБЛ, ф. 304, № 116, 136; ГИМ, Чудовское собр., № 151, 152; ГПБ, Соловецкое собр., № 518/537. — В списке ф. 304, № 116 имеется запись на поле (при заголовке службы): «Иеромонах Пах[омий]».

Преподобне отче кто исповесть. . .
Преподобне отче Сергие, ты врач душам и телом явися. . .
Богомудре Сергие, славу маловременную. . .

Ины стихиры, подобен «Терпяще мучения»:

Терпяще мучения. . .
Зряще яко наслаждение скорби. . .
Отверго тленныя ризы. . .

Слава 6 гласа «Иже по образу»* (звездочкой помечены общие для многих служб стихиры).

Лития

Приидите празднолюбцы. . .
Преподобне и богоносе Сергие, любви ради Христовы. . .
Слава на литию 6 гласа, «Русская убо». . .
Слава 6 гласа «Приидите иночествующих» (здесь обычна ремарка «писано на малую вечерню»).

Утреня

Стихиры на стиховне, подобен «Небесным чином»:

Наста богоносе. . .
Чювства и страсти телесныя. . .
Блаженне Сергие, основание положив. . .

Слава 8 гласа «Инок множество» *
Стихира по 50-м псалме, глас 6: «Иже на земли ангела». . .*
Стихиры на хвалитех, подобен «Зван свыше»:

Егда божественное звание
Воссия днесь пресветлая
Богоносе и преблаженне отче Сергие

Слава 2 гласа «Преподобне отче, измлада воздержанию» *. . .
Слава «Преподобне отче, во всю землю изыде».*

Существуя уже в последней четверти XV в. в служебных минеях, в певческие рукописи этот состав стихир проникает не сразу. Самым ранним из обнаруженных источников является добавление на поле пергаментной рукописи XIV в. (ГБЛ, ф. 113, № 3), сделанное не раньше второй половины XV в. В разделе на 25 сентября приписана слава 6 гласа «Приидите иночествующих множество». Она записана без нотации, но фиты в ней проставлены. Эта стихира, а также еще одна слава «Преподобне отче Сергие, мира красоты» (8 гласа) записываются ненотированными в прибавлениях к стихирарю [22] либо нотированными, также в прибавлениях, в разделах нестабильного состава, в разделах на 25 сентября; состав стихир варьируется — славы, некоторые группы стихир на подобен.[23]

В стихирарях рубежа XV—XVI вв. нередко содержится от восьми и более стихир Сергию,[24] а в некоторых фиксируется полный состав стихир службы.[25]

---

[22] ГБЛ, ф. 304, № 441, л. 121—121 об.; № 440, л. 137 об.

[23] ГБЛ, ф. 304, № 418, л. 402 об.; ГПБ, QI—94, л. 242; ГБЛ, ф. 304, № 408, л. 195 об.; № 412, л. 224 об.; № 410, 431, 417; ГПБ, собр. Погодина, № 392, л. 193; Кирилло-Белозерское собр., № 653/910, 662/919, 656/913; Соловецкое собр., № 276/277, 277/284; ГБЛ, ф. 379, № 12.

[24] ГБЛ, ф. 304, № 419, № 409, № 438; ГПБ, Кирилло-Белозерское собр., № 616/837; собр. Титова, № 3636; БАН, Устюжское собр., № 70.

[25] ГБЛ, ф. 304, № 416, № 420, № 442; ГПБ, Соловецкое собр., № 690/758; Кирилло-Белозерское собр., № 629/886.

Заголовки этого времени — краткие (как и в других службах): «Сергию», «Преподобному Сергию», «Преподобного игумена Сергия», «Сергию чюдотворцу», «Преставление отца нашего Сергия чюдотворца» и др. Стихиры Сергию, фиксируемые в стихирарях последней четверти XV—начала XVI в., где еще очень мало стихир отечественным святым, значительно выделяются своей общерусской патриотической направленностью, особенно если учесть, что службы Борису и Глебу в это время записываются в наикратчайшей редакции — одна—три стихиры, вместо 14 стихир полной редакции XII в. (ГПБ, Софийское собр., № 384), что существенно снижает удельный вес ее в это время. Стихиры Сергию составлены по образцу славлений типа «Приидите. . . радуйся», стереотипны по форме, но содержат выражения, придающие им высокое патриотическое звучание, выделяющие службу Сергию как особо значительную в контексте всего стихираря рассматриваемого периода. Например: «Радуйся, преславне Сергие, отечеству си преславный светилниче. . .», «Светилник многосветлый руския земли, чюдесми яко же второе солнце сияя».

Последовательность стихир в службе Сергию на 25 сентября типична для всех певческих циклов годового круга: чередование нескольких стихир на один подобен — и одной стихиры самогласной. Три (или четыре) стихиры на подобен слагались по образцу греческих песнопений, заимствованных из Византии с принятием христианства. Мелодия таких стихир основывается на известном стереотипе, текст также подчинялся образцу (в тех случаях, когда сочинялся к службе заново) либо заимствовался неизменным. Например, три песнопения на подобен «Терпяще мучения» («Терпяще мучения», «Зряще яко наслаждение скорби», «Отверго тленныя ризы») использовались во многих службах начиная от первых памятников. Три стихиры на подобен «Преподобне отче» восходят к службе Феодосия Великого, а затем, через службу Феодосия Печерского, были использованы во многих певческих циклах.

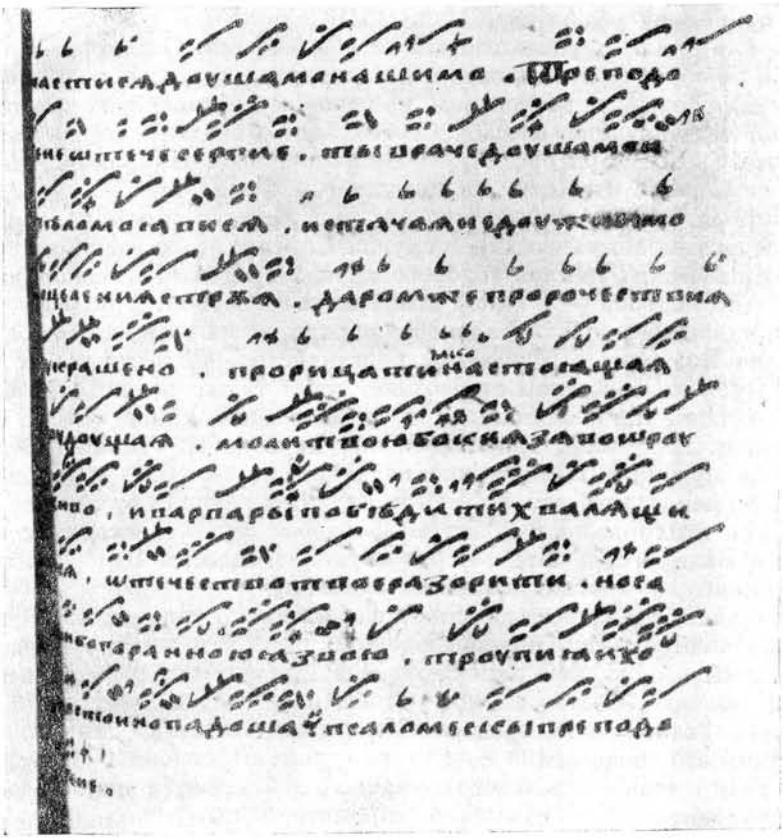
Песнопения, сложенные на один подобен, имеют традиционный роспев. Они различаются лишь приспособлением напева к тексту, вариантным расширением и сужением напева-образца при помощи речитатива, перестановок попевок. Состав знаков роспева на подобен несет в себе нечто характерное, стабильное, представляющее как бы «лицо» данного напева. Более всего это свойственно начальной строке песнопения. В последней трети стихир (точке «золотого сечения») наблюдается наибольшее расхождение, обновление музыкального материала.

Степень каноничности музыкального материала в разных подобнах также различна. Наибольшим изменениям подвержен музыкальный материал четырех стихир Великой вечерни, на Господи воззвах, подобен «Все упование», 6 гласа. Текст их был создан специально к службе Сергию, в напеве со временем происходили отступления от стереотипной формулы самоподобна, появлялись новые певческие редакции. По содержанию среди этих стихир (см. наш перечень стихир службы) особенно выделяется третья — «Преподобне отче Сергие, ты врач. . .», представляющая едва ли не самый большой интерес в службе Сергию с исторической точки зрения. Она отражает исторический факт — предсказание Сергием победы русских войск в Куликовской битве и содержит краткие, но выразительные штрихи, живописующие эту победу. Приводим текст полностью:

Преподобне отче Сергие,
ты врач душам и телом явися,
источая недужным исцеления струя,
даром же пророчествия украшен,
прорицати яко настоящая будущая,
молитвою князя вооружив,
варваров победити,
хвалящихся отечество твое разорити,
но сами богопораженною язвою
трупия их достойно падоша.

Текст этой стихиры встречается решительно во всех списках, за исключением стихирарей, содержащих славники без подобнов. Он имеет прямые переклички с литературными памятниками Куликовского цикла, с житием Сергия Радонежского.[26]

Основной тип роспева четырех стихир Великой вечерни на подобен «Все упование», сохраняющийся до XVII в., основан на следовании самоподобну. Но в целом принцип роспева здесь несколько отличается от



Третья стихира на Великую вечерню из службы Сергию Радонежскому на 25 сентября. Середина XVI в. (ГБЛ, ф. 304, № 414, л. 351).

обычного роспева на подобен, следующего стереотипу. Все четыре песнопения не выглядят близнецами. Все они в значительной мере свободны в использовании исходного материала и опираются на подобен в основных моментах формы. Именно с роспевами четырех стихир на подобен «Все упование» в службе Сергию Радонежскому происходит наибольшее число превращений.

Основной тип роспева на подобен «Все упование» в знаменной нотации сохраняется на протяжении всего исследуемого периода (конец XV—начало XVIII в.).[27]

С середины XVI в. к основному составу стихир добавляются те же четыре стихиры на Великую вечерню, но с иным роспевом. Они озаглавливаются: «Стихиры преподобному Сергию, ино знамене». Этот тип ро-

[26] Ср.: Н. Тихонравов. Древние жития преподобного Сергия Радонежского. М., 1982, с. 50, 70.

[27] ГПБ, Кирилло-Белозерское собр., № 629/886, 592/849, 594/851, 616/873, 675/932, 652/909; Соловецкое собр., № 277/289; О.І. 238; ГБЛ, ф. 304, № 420, 414.

спева содержится в рукописях «Стихорал клирошанина Иева Лупанда»,[28] 1555—1560 гг., «инока Елисея Вологжанина, на Москве за посадом на Симанове в 1558 г.»,[29] «Стихарал Юрьева монастыря великого Новгорода старца Исайя Борода» [30] — до 1569 г., а также в рукописи 1584—1598 гг.[31] с пометой: «те ж, иное знамя». Характерно, что все они представляют во многих отношениях значительный интерес — это стихирари полного состава, включающие наибольшее число стихир и праздников своего времени. Составленные после соборов 1547 и 1549 гг., на которых были установлены новые русские праздники, они отражают этап наиболее интенсивного развития отечественных служб.

Третий тип роспева характерен для второй половины XVI—XVII в.[32]

Четвертый и пятый тип роспева — XVII в. — по существу представляют один тип и различаются введением или, напротив, изъятием фитных формул в стихире «Преподобне отче Сергие, ты врач. . .». В некоторых списках фитный вариант имеет помету «бол», т. е. Большой роспев.[33]

Шестой тип роспева найден пока только в одном списке последней трети XVII в.[34]

Седьмой тип роспева представляется совершенно особым, так как ему не найдено аналогов, как и многим песнопениям данной рукописи, принадлежащей перу роспевщика Лонгина (Логина).[35] Здесь содержатся пометы «Э», «Зах», «Зах верх».

Помимо перечисленных семи типов знаменного роспева в последней трети XVI в. возникает роспев, фиксируемый путевой нотацией. Он отличается стабильностью на протяжении своего существования — рукописи последней трети XVI—первой половины XVII в.[36]

Кроме этого, встречается и иной тип путевого роспева. Так, в рукописи первой половины XVII в.[37] четыре стихиры Сергию имеют усложненный вариант путевого роспева, с путевыми фитными начертаниями. Эти стихиры имеют помету «Самогласны», что говорит о замене принципа композиции на подобен. Помета «Самогласны» при этих стихирах, сложность роспева, его резкое отличие от распространенной типовой редакции заставляют думать, что это роспев авторский, сочиненный в первой половине XVII в. Таким образом, цепочка обновлений стихир на один подобен приводит к смене самого принципа роспева — к роспеву по принципу «самогласна».

Распространенный тип роспева, фиксируемый путевой нотацией, в середине XVII в. исчезает. Одновременно в списках со знаменной нотацией возникает добавочный раздел, содержащий четыре стихиры на Великую вечерню с пометой «Путь».[38]

---

[28] ГБЛ, ф. 304, № 414.

[29] ГПБ, Кирилло-Белозерское собр., № 652/909.

[30] ГБЛ, ф. 113, № 240.

[31] БАН, Строгановское собр., № 44.

[32] ГПБ, Кирилло-Белозерское собр., № 665/922, 681/938, 617/874; собр. Титова, № 2989.

[33] ГПБ, Кирилло-Белозерское собр., № 670/927 («Бол»), 538/840, 602/859;Соловецкое собр., № 690/751, 690/754; собр. Погодина, № 378; О.I.40, О.I.42, О.I.232; ГБЛ, ф. 304, № 449; ф. 379, № 34, 63.

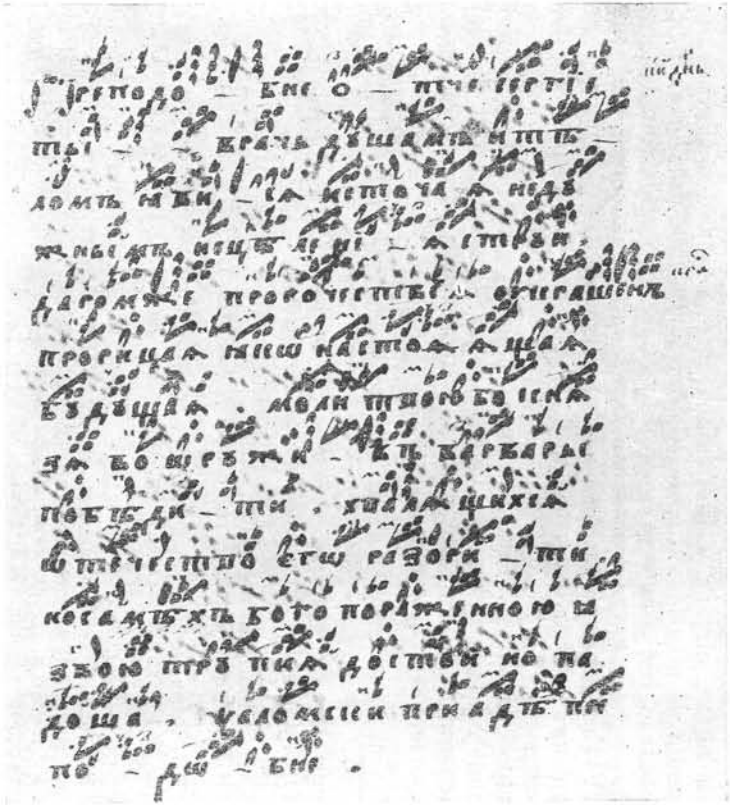
[34] ГПБ, О.I.41.

[35] ГБЛ, ф. 304, № 428. Рукопись конца XVI в. (бумага 1583 г., Heawood, № 2556). О ней см.: Стихиры, положенныя на крюковые ноты. . . О роспевщике Лонгине см.: И. Мансветов. Церковный Устав (типик) и его образование и судьба в греческой и русской церкви. М., 1885.

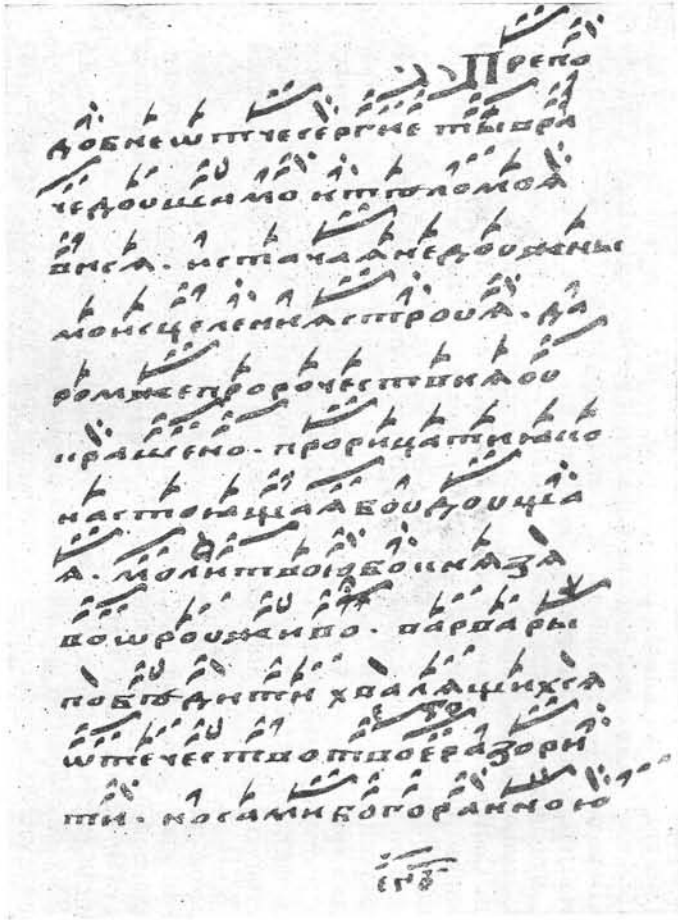
[36] ГБЛ, ф. 304, № 416, 426, 427, 449; ф. 173, № 231; ГПБ, Кирилло-Белозерское собр., № 618/875, 622/879, 623/880, 659/916, 660/917, 684/941, 674/931, 671/928, 685/942, 681/938; собр. Титова, № 2989; Соловецкое собр., № 690/763.

[37] ГПБ, Соловецкое собр., № 277/292.

[38] ГПБ, Соловецкое собр., № 690/753; Кирилло-Белозерское собр., № 673/930; ОЛДП, О.226; ГБЛ, ф. 379, № 75.



Третья стихира на Великую вечерню из службы Сергию Радонежскому на 25 сентября. Конец XVII в. (ГБЛ, ф. 379, № 75, л. 29).

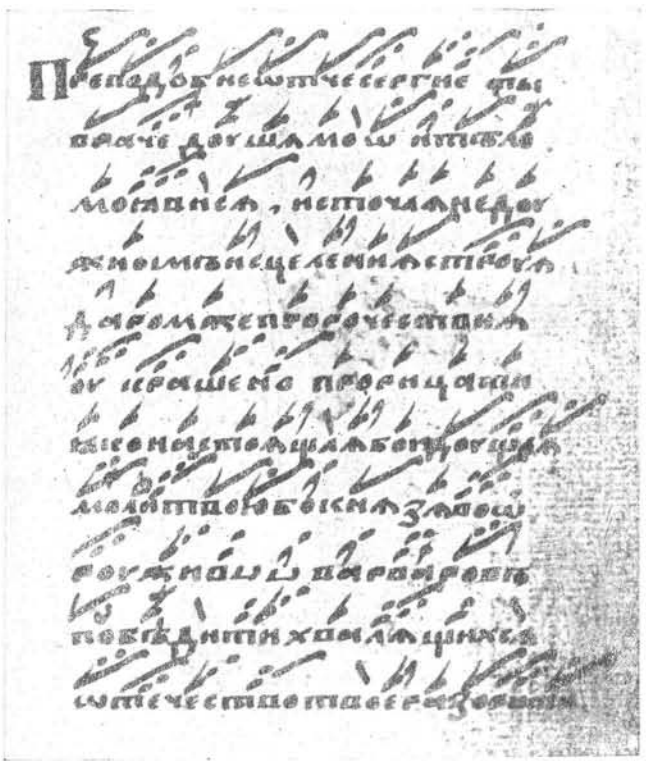


Третья стихира на Великую вечерню из службы Сергию Радонежскому из ркп. роспевщика Логгина. Конец XVI в. (ГБЛ, ф. 304, № 428, л. 45).

Таким образом, четыре стихиры на Великую вечерню, и в том числе стихира о пророчестве Сергия, имеют разнообразное певческое претворение при уставной традиции роспева их на подобен.

Путевая редакция стихир нередко входит в полные путевые сборники, но может встречаться и выборочно, в стихирарях знаменной нотации. Встречаются и полные службы демеством, в демественной нотации.[39]

Вторую группу песнопений составляют славники — наиболее торжественные стихиры. Для них характерны образы восхваления, восторжен-



Третья стихира на Великую вечерню из службы Сергию Радонежскому на 25 сентября. Путевая редакция. 2-я четв. XVII в. (ГБЛ, ф. 304, № 449, л. 58).

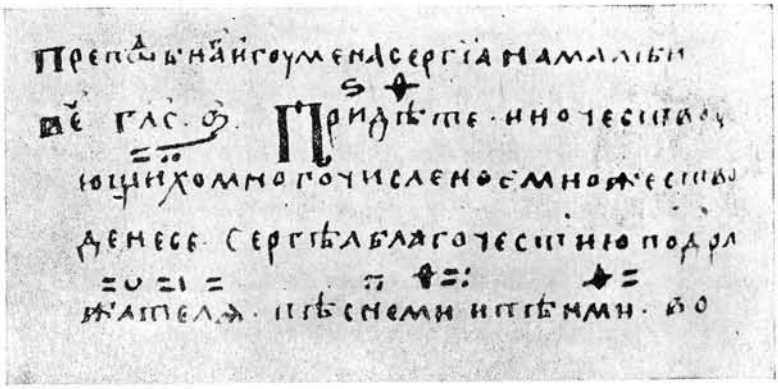
ного панегирика и в целом — масштабность содержания. Это выражается в более крупной, чем в стихирах на подобен, форме стиха, в обилии фитных украшений. Если в стихирах на подобен чаще воспеваются христианские, мученические подвиги святого, то в песнопениях славы в тексте усиливается тема общественного звучания — прославления святого как «светильника русской земли», воспеваются русские города, акцентируется тема защиты Родины от врагов, выдвигается на первый план идея соборности, единения людей.

Одни песнопения славы входят неизменными в службы разным святым. Это «Иже по образу», «Иже на земли ангела», «Иже добродетелей подвижник», «Инок множество», «Преподобне отче, во всю землю изыде»,

[39] ГБЛ, ф. 379, № 83, л. 77 — демественный стихирарь, где в разделе службы Кириллу Белозерскому имеется запись: «Иже по образу писан на 25 сентября, Сергию». Начало этой рукописи не сохранилось, но по аналогии с сохранившимися разделами можно утверждать, что полная служба Сергию демеством здесь была. В рукописи ГБЛ, ф. 228, № 38 содержится полная служба Сергию, двухголосие, нотация демественная (*рукопись указана Г. Пожидаевой*); БАН, Романченко 17 — *Трехголосие*.

«Преподобне отче, измлада в добродетели». По насыщенности конкретными деталями и по степени торжественности они уступают самогласным стихирам, составлявшимся к службе.

Собственно Сергиевыми стихирами являются славы «Приидите иночествующих множество», «Преподобне отче Сергие, мира красоты» и «Русская убо и преосвященная церковь». Именно они встречаются в наиболее ранних списках, т. е. были роспеты первыми в службе Сергию. Это и понятно — стихиры на подобен пелись по обычаю и поначалу менее нуждались в записи, чем стихиры, составленные к новой службе впервые. Однако было бы преувеличением говорить, что стихиры самогласные сочинялись заново к новой службе. Они составлялись по образцу стихир на славление из более ранних служб, имеют типологически сходное содержа-



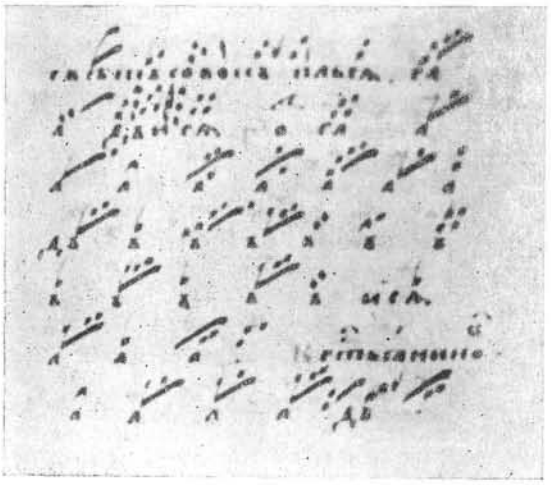
Стихира Сергию Радонежскому. Вторая половина XV в. (ГБЛ, ф. 304, № 408, л. 195 об.).

ние и одну типовую структуру. Сходные по строению и функции стихиры содержатся в службах Борису и Глебу («Приидите восхвалим чюдотворцу и мученику»), Феодосию Печерскому, князю Владимиру («Придите сътецемся вси»), Успению Богородицы («Придите всекрасное успение») и мн. др. Степень различия самогласных стихир гораздо больше, чем стихир на подобен. Однако в них много общего — прежде всего структура стиха. Общие опорные точки — начальный призыв «Придете» (или подобный ему) и три возгласа «радуйся»; на них и строится песнопение. Указанные опорные точки (и несколько иных), как правило, роспевались фитами.

Типовая структура стиха выявляется при сравнении многих стихир на славление. Опора на конструкцию при составлении песнопения проявляется в некоторых списках, где имеются еще не все певческие знаки. Так, в списке ГБЛ, ф. 304, № 408, л. 195 запечатлен процесс роспева песнопения по традиционной схеме: в нем проставлено несколько певческих знаков, главным образом фиты на словах «Приидите», «Радуйся» (трижды). Характерно, что знаковый состав стихиры «Приидите, иночествующих» в знаменной нотации оставался стабильным на протяжении всего периода существования за редкими исключениями, такими как в списке первой половины XVII в. ГПБ, Кирилло-Белозерское собр., № 617/874, а также путевой редакции песнопения. Особую редакцию составляет, как уже говорилось, и список ГБЛ, ф. 304, № 428, принадлежащий Лонгину. Большинство знаков, проставленных в списке ф. 304, № 408, сохраняются впоследствии, в поздних списках. Стабильность знаменного роспева «Приидите иночествующих» очевидна.

Стихира «Приидите иночествующих» была одной из важнейших в службе Сергию. Она исполнялась на Малую и на Великую вечерни. В некоторых списках есть указание исполнения ее на литии. Исполня-

лась она также и в службе на 5 июля (см. ниже). В обиходниках встречается описание торжественного обряда целования иконы праздника, в котором принимал участие сам государь; он проходил под пение этой стихиры: «А на всенощной поставят праздник (т. е. икону Сергия, — *Н. С.*) посреде церкви на целование. . . и крылошане на целование поют слава. Приидите иночествующих. Архимандрит ходит к целованию всем собором. А у раки чюдотворцевы станут два диякона со свещами, а праздник поставят среди церкви, а пономарь болшой со свещею. Архимарит



Фита Федора Крестьянина в стихире «Приидите иночествующих» Сергию Радонежскому. Третья четверть XVII в. (ГПБ, Соловецкое собр., № 690/753, л. 3).

облачится в ризы со всем собором, и взем кадило, и кадит чюдотворцову раку, и потом праздник; и потом поидет государь к чюдотворцу и празднику».[40]

Драматургия славника «Приидите иночествующих» основана на возрастающем чувстве ликования. Это выражается в фитных нагнетаниях на слова «Приидите», «песньми», «пенми», «радуйся», «чистейшему», «ангелы», «восхвалим». Фита на третьем слове «радуйся» — кульминационная точка стихиры, самый большой ее роспев. Это сквозит в более сложном начертании третьей фиты, а при появлении розводов становится очевидным. Особому — кульминационному значению третьего «Радуйся» имеется дополнительное подтверждение: в уже упоминавшемся списке (ГБЛ, ф. 304, № 408) в едва обозначенном роспеве на третье «радуйся» приходится два знака фиты. Во второй половине XVII в. в этом участке песнопения появляется второй, дополнительный вариант розвода фиты. В четырех обнаруженных нами списках он имеет помету «Крестьянинов», а в одном — близкий вариант роспева без таковой пометы и фитного начертания.[41] В указанных четырех списках помимо основного, весьма протяженного (26 знаков) розвода дается второй розвод — фиты Федора Крестьянина, в 49 знаков. Помета «Крестьянинов» без розвода встречается в одном из указанных списков при таком же начертании фиты на слове «Радуйся» в стихире «Русская убо и преосвященная церковь».[42]

В службах русским святым это редкий случай указания авторства —

[40] Церковно-исторический месяцеслов Свято-Троицкой Сергиевой лавры. М., 1850. См. также: ГПБ, Кирилло-Белозерское собр., № 740/997, 744/1001.

[41] ГБЛ, ф. 379, № 34, 75; ГПБ, Соловецкое собр., № 690/753; О.I.232; БАН, тек. поступл., № 295, л. 9 об.

[42] ГПБ, Соловецкое собр., № 690/753, л. 13.

пусть даже не целого песнопения, а его фрагмента. Известен фитник Федора Крестьянина,[43] содержащий фиты октоиха; в нем фиты с подобным начертанием или розводом нет. Нет подобной фиты и в картотеке М. В. Бражникова,[44] и в его исследовании «Лица и фиты знаменного роспева», готовящемся к изданию в Ленинградском отделении издательства «Музыка». Таким образом, в обнаруженных списках мы имеем новый образец творчества выдающегося русского композитора-роспевщика второй половины XVI в. Федора Крестьянина.[45]



Фита Федора Крестьянина в стихире «Приидите иночествующих» Сергию Радонежскому. Конец XVII в. (ГБЛ, ф. 379, № 75, л. 25).

Служба Сергию Радонежскому, сложившись в основном в полной редакции во второй половине XV в., в преобладающем большинстве списков выдерживается вполне единообразно; по своему составу она не меняется, могут лишь отсутствовать некоторые стихиры, что не дает особых, самостоятельных редакций, поскольку стереотип — канва самого действа — оставался неизменным, стереотипны членения и внутри разделов. Однако в некоторых случаях обнаруживаются единичные стихиры, встречающиеся редко и представляющие собой своего рода «прибавошные» песнопения (самого термина по отношению к ним нам не встретилось). Таковы очень интересные по содержанию стихиры, посвященные теме исихастской философии:

Божественного зрака твоего доброту. . .
Денесе скипетро царя. . .
Смотрения таину сокровеную. . .[46]

Встречаются отдельные добавления:

Добродетелей твоих преподобне отче. . .[47]
На небо текущее. . .[48]
Окрепл разумом божественным. . .[49]

---

[43] ГПБ, собр. Погодина, № 1925.
[44] ГПБ, ф. 1147.
[45] О творчестве Федора Крестьянина см.: М. В. Бражников. Федор Крестьянин. Стихиры. М., 1974; З. М. Гусейнова. К вопросу об атрибуции памятников древнерусского певческого искусства. — В кн.: Источниковедение литературы Древней Руси. Л., 1980, с. 191—203; С. В. Фролов. «Большой роспев» Федора Крестьянина на текст праздничной стихиры. (Опыт музыкально-текстологического исследования). — ТОДРЛ, т. XXXVI. Л., 1981, с. 295—307.
[46] ГИМ, Чудовское собр., № 61, 1560 г. — О связи Сергия с течением исихазма см.: Г. М. Прохоров. Келейная исихастская литература в библиотеке Троице-Сергиевой лавры с XIV по XVII в. — ТОДРЛ, т. XXVIII. Л., 1973, с. 317—324.
[47] ГИМ, Синодальное Певческое собр., №123, конец XVI в.
[48] ГПБ, Кирилло-Белозерское собр., № 592/849, XVI в.
[49] ГБЛ, ф. 304, № 409, последняя треть XV в.

Очень интересным представляется и то, что стихира Сергию на подобен «Терпяще мучения» встречается в подборках покаянных стихов.[50] Текст ее вполне стереотипен, но характерно упоминание имени Сергия, не оставляющего сомнения в первоисточнике этого «покаянного» стиха.

Кратко охарактеризуем некоторые особенности роспевов стихир, не вошедших в нашу разработку песнопений службы, но имеющих особые пометы при стихирах или иной вид нотации (в отличие от знаменного).

Стихиры на подобен «Терпяще мучения»: в записи знаменной нотацией со знаком «Э» — ГПБ, Кирилло-Белозерское собр., № 629/886, конец XV—начало XVI в.;

«Иной» роспев на тот же подобен (3 стихиры) — ГПБ, О.I.42, первая половина XVII в.

Три стихиры на подобен «Зван свыше» — «ин перевод» — ГИМ, Синодальное Певческое собр., № 123, конец XVI в.

Особая редакция стихир: подобен «Все упование» (4 стихиры), подобен «Терпяще мучения» со знаками «Э, зах»; «Приидите празднолюбцы» со знаком «Э»; «Русская убо» со знаками «зах, Э» — ГБЛ, ф. 304, № 428.

Путевые редакции стихир: «Преподобне отче Сергие, мира красоты», «Русская убо», стихиры на подобен «Все упование», стихиры на подобен «Терпяще мучения» — ГБЛ, ф. 304, № 449.

Стихира «Иже по образу» (общая) (путевая нотация) — ГПБ, Кирилло-Белозерское собр., № 623/880, 674/931, 622/879; Соловецкое собр., № 690/753; Путевая нотация со знаком «Э» — ГБЛ, ф. 173, № 231; знаменная со знаком «Э» — ГПБ, Кирилло-Белозерское собр., № 617/874; знаменная с пометой «путь» — Кирилло-Белозерское собр., № 673/930; ГБЛ, ф. 379, № 75; ГПБ, Кирилло-Белозерское собр., № 772/1029.

«Инок множество» (общая) — нотация знаменная со знаком «Э» — ГБЛ, ф. 304, № 416, конец XV в.; путевая — ГПБ, Кирилло-Белозерское собр., № 618/875, 685/942; Соловецкое собр., № 590/763; Кирилло-Белозерское собр., № 622/879, 674/931 — путевая с пометой «Э» — Кирилло-Белозерское собр., №579/836; знаменная с пометой «путь» — Кирилло-Белозерское собр., № 602/859, 772/1029; Соловецкое собр., № 690/754; ГБЛ, ф. 379, 75.

«Преподобне отче измлада в добродетели» (вар.: воздержанию) — путевая нотация: ГБЛ, ф. 304, № 449; ГПБ, Кирилло-Белозерское собр., № 671/928, 674/931.

Кроме рассмотренной службы на 25 сентября начиная со второй половины XVI в. в певческих рукописях фиксируется служба обретению мощей на 5 июля. Состав ее поначалу нестабилен, вариативен. Иногда это стихиры из службы на 25 сентября, записанные в разделе на 5 июля, например 4 стихиры на подобен «Все упование», в путевой нотации.[51] Появляются стихиры, специально созданные к этому празднику:

Слава 6 гласа Многосветлый светилениче. . .

По 50 псалме Разбойником нахождение ко граду монастырскому. . .

Камене драгый было еси пречестене. . .[52]

На Господи воззвах:

Великая крепость терпения твоего. . .
Сергие преподобне величестено. . .
Любове Христа ради едина. . .
Верою возопием ти. . .

---

[50] ГПБ, собр. Погодина, № 380, конец XVI—начало XVII в.; ГБЛ, ф. 304, № 432, первая половина XVII в.

[51] ГПБ, Кирилло-Белозерское собр., № 684/941.

[52] ГПБ, QI—488; Кирилло-Белозерское собр., № 586/843; БАН, Строгановское собр., № 44, конец XVI в.

На стиховне:

Господу помолися преподобне Сергие. . .
В чюдесех великого и преславного. . .
Оуже бо весегда молитися Сергие. . .

На хвалитех:

Тесным путем шествовало еси. . .
Пресветлому житию твоему. . .
Ангелескими повелении. . .
Мирскаго пристрастия. . .[53]

Этот состав встречается довольно редко и не целиком, а варьируется.

Первый список полной и основной редакции службы на 5 июля появляется в конце XVI в. Приводим его:

Малая вечерня

Подобен «Небесным чином»:

Небесным чином радование. . .
Иже на небеси человеко божие. . .
Свыше на небеси ангели радуются. . .

Слава 6 гласа «Приидите вси концы земнии». . .
На стиховне: Подобен «Дом Евфратов»:

Дом духа святого. . .
Приидите вернии радуются. . .
Приими пение чад своих. . .

Слава и ныне, глас 2: Вышнии лицы богородице дево. . .

Великая вечерня

Подобен «Зван свыше»:

Егда прежде рождества твоего прииде заченшая тя. . .
Егда божие рачение наиде на тя. . .
Егда божественное звание. . .
Егда приспе время еже к богу отшествия твоего. . .

Слава 8 гласа «Приидите все вернии рустии соборы». . .
Лития:

Приидите священных соборы. . .
Днесь веселится небо свыше. . .
Наста днесь светлое торжество. . .

Слава 6 гласа «Приидите празднолюбцы» . . . (из службы на 25 сентября)
Слава 6 гласа «Приидите иночествующих». . . (из службы на 25 сентября)

Утреня

На стиховне:

Дал еси украшение церкви. . .
Дал еси державу необориму. . .
Дал еси благочестивому царю. . .

Слава 8 гласа «Инок множество» . . . (из службы на 25 сентября)
По 50 псалме: Преподобне отче, мира красоты (из службы на 25 сентября)
На хвалитех:

---

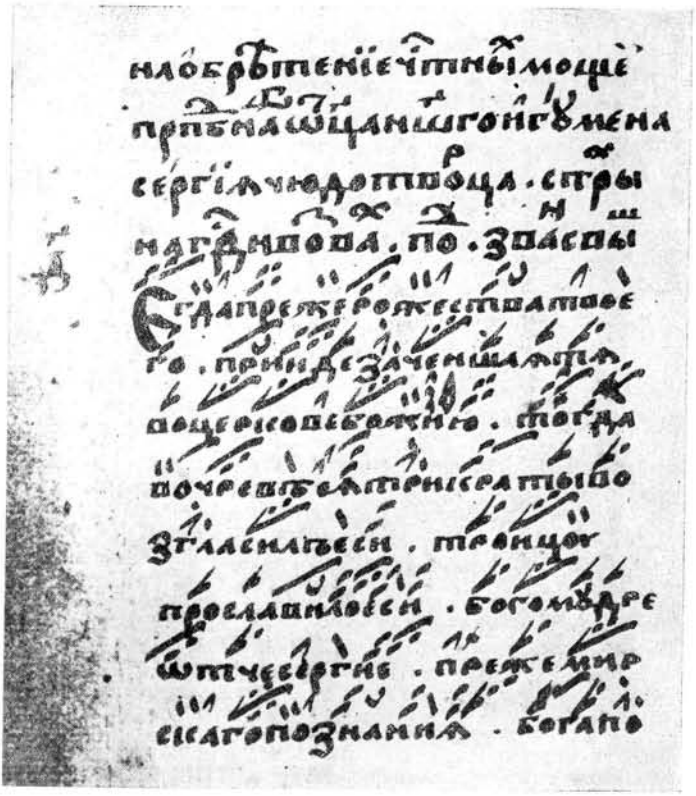
[53] ГПБ, Кирилло-Белозерское собр., № 586/843.

Подобен «Яко добля». . .
Яко звезда многосветлая. . .
Яко светилник многосветлый. . .
Яко цвет благовонен. . .

Слава 6 гласа «Днесь вернии христоименитии». . .[54]

В некоторых списках встречаются добавления, не вошедшие в типовой состав:

Преподобне отче не дало еси сна своима очима. . .
Преподобне отче дало еси. . .
Инокомо законо положенико. . .
Освящено быво богоме. . .
Преподобне отче ото юности. . .[55]



Стихира Сергию Радонежскому из службы на обретение мощей (5 июля). 2-я четв. XVII в. (ГБЛ, ф. 304, № 449, л. 188 об.).

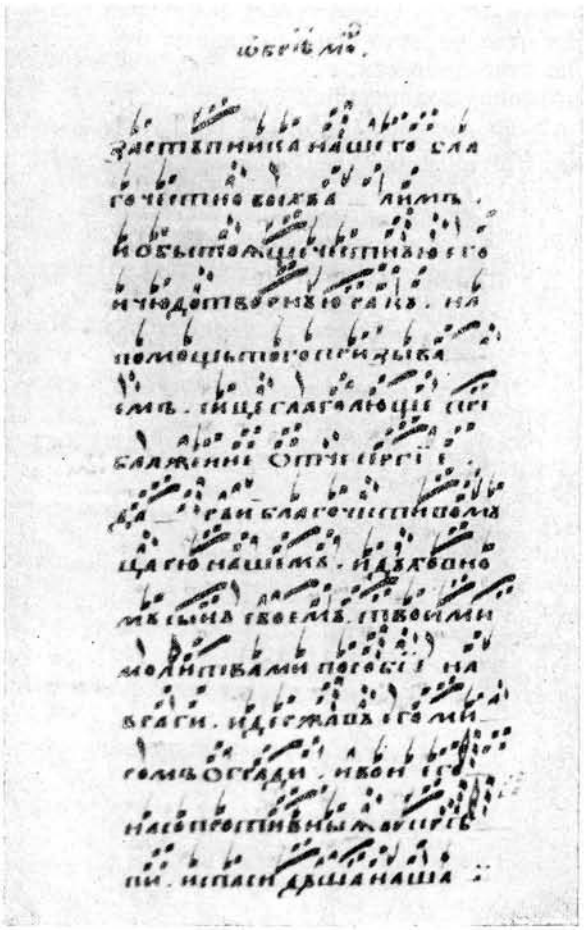
В службе на обретение мощей увеличивается число стихир повествовательного жанра, но повествовательность здесь своеобразная: она основывается на элементах жития Сергия, передачи его чудес — и даже чудес «до рождества» и посмертных. Такова стихира «Егда прежде рождества», повествующая о том, как младенец Сергий «вопил» во чреве матери; стихира о посмертном заступничестве «Разбойникъмъ нахождение». Служба на 5 июля имеет бо́льшую панегирическую направленность, в ней

[54] ГПБ, Кирилло-Белозерское собр., № 586/843; 0I—238, начало XVII в.; Соловецкое собр., № 690/753, конец XVII в.; Кирилло-Белозерское собр., № 772/1029, начало XVIII в.

[55] ГБЛ, ф. 304, № 449.

усиливается тема прославления России, «утверждения» и ограждения от врагов, дарования побед «на сопротивныя». Культ Сергия Радонежского получает все более гражданственную направленность — он почитается как один из главных заступников русской земли.

Музыкальная интерпретация стихир на 5 июля менее подвержена изменениям, нежели стихир на 25 сентября. Некоторые самогласные



Стихира Сергию Радонежскому из службы на обретение мощей (5 июля). Третья четверть XVII в. (ГПБ, Соловецкое собр., № 690/753, л. 42 об.).

стихиры имеют варианты «ин». Так, слава 8 гласа имеет вариант «ино знамя» («Придете вси вернии рустии соборы»).[56]

Во второй половине XVII в. службы Сергию становятся едва ли не самым масштабным циклом песнопений из всех русских служб. Кроме двух указанных праздников встречается краткая служба Сергию на 14 августа. Она совершалась вместе со службой Успения Богородицы, приходившейся (предпразднество) на то же число. Поэтому стихиры Сергию содержат отсвет высшей праздничности, выраженной в музыкальной символике славы:

---

[56] БАН, Вятское собр., № 9, середина XVII в.; ГБЛ, ф. 379, № 57, до 1669 г.; БАН, тек. поступл., № 295, начало XVIII в.; № 297, первая половина XIX в.

Предпразднеству пения святого успения. . .
В кимвалех возгласим, во песнех воскликнем. . .
Апостольский личе преславне. . .[57]

В рукописях второй половины XVII в. встречаются специальные подборки песнопений Сергию, стремящиеся охватить все стихиры на все его праздники. Например, рукопись 01—41 содержит стихиры на 25 сентября, 5 июля, 14 августа, два нотированных канона, тропари, седальны и другие песнопения, некоторые в двух певческих интерпретациях.

В XVIII в. состав стихир в службах Сергию, если судить по певческим рукописям, уменьшается: в основном они фиксируются в стихирарях, содержащих одни славники.[58] Встречаются нотолинейные списки одноголосные,[59] а также отдельные голоса многоголосных служб Сергию, комплекты партесных концертов.[60] В целом, однако, служба Сергию Радонежскому начинает свертываться, обедняться, сводиться к нескольким славам, чаще — общим для многих служб. В издании «Круга церковного знаменного пения» в разделе праздников святым великим помещены три общие славы Сергию.[61] Это свидетельствует о том, что Сергий, единственный из русских святых, в это время приравнивался к святым «великим», что, по-видимому, отражало более раннюю тенденцию.

Таким образом, основной корпус песнопений Сергию Радонежскому сформировался и бытовал на протяжении двух веков — с конца XV по XVII в. Более поздний период не дал существенных дополнений, как текстовых, так и музыкальных. Службы Сергию были виднейшим циклом песнопений, представлявшим отечественные традиции гимнографии и певческого искусства.

---

[57] ГПБ,Соловецкое собр., №690/753, 690/761; 01—41.

[58] ГБЛ, ф. 379, № 76; БАН, тек. поступл., № 654; ГБЛ, ОР, № 15; Рогожское собр., № 772; БАН, Поморское собр., № 19.

[59] ГИМ, Синодальное Певческое собр., № 219; ГПБ, собр. Титова, № 921, 2996; БАН, Архангельское собр., № 74; ГПБ, Соловецкое собр., № 277/281; Археологическое собр., № 9, О—231.

[60] ГИМ, Синодальное Певческое собр., № 667/669.

[61] Круг церковного знаменного пения, ч. V. СПб., 1885.

А. Л. ГОЛЬДБЕРГ,* Ю. П. АББАКУМОВ, А. С. БЕЛОНЕНКО, В. Г. КАРЦОВНИК

Трактат о музыке Юрия Крижанича

В обширной отечественной литературе о Юрии Крижаниче до сих пор не освещалась его музыкальная деятельность. Между тем, как удалось выяснить в последнее время югославским ученым, музыка занимала значительное место в его жизни и литературном творчестве.

С церковным пением и теорией музыки Юрий Крижанич познакомился еще в ранние годы учебы в Загребе, а позднее в Риме, в коллегии св. Афанасия.[1] С 1653 по 1657 г. он служил капелланом в основанной ораторианцами церкви св. Джироламо в Риме.[2] Перу Крижанича принадлежит ряд оригинальных музыковедческих трудов, при этом два из них были опубликованы еще до его приезда в Россию.[3] Существует предположение, что Крижанич был композитором,[4] его теоретические труды позволяют утверждать, что он владел искусством контрапункта. Среди знакомых Крижанича в Риме был ученый-полигистор А. Кирхер, автор знаменитого трактата «Musurgia universalis» (Рим, 1650),[5] любители музыки

* Подготовка трактата Юрия Крижанича «О музыке» к публикации стала последней работой в жизни советского историка А. Л. Гольдберга (1922—1982), одного из крупнейших современных исследователей жизни и творчества хорватского ученого. Сам большой поклонник музыки, А. Гольдберг давно уже отметил интерес главного героя своих изысканий к музыкальному искусству (см., например, его статью «Неизвестное сочинение Юрия Крижанича „О превертве беседа“», опубликованную в 19-м выпуске Научного бюллетеня ЛГУ в 1947 г.). А. Л. Гольдберг успел начать подготовку текста памятника и его перевода к печати. Он сличал микрофильмы рукописи и писарской копии трактата, составил список упоминаемых в трактате музыкальных инструментов, начал изучать литературу вопроса. Труд А. Л. Гольдберга был продолжен авторами настоящей работы. Вступительная статья написана А. С. Белоненко, перевод трактата «О музыке» осуществлен Ю. П. Аввакумовым. Комментарии составлены Ю. П. Аввакумовым, А. С. Белоненко, В. Г. Карцовником. Перевод сочинения и комментарии к нему базируются на тех же принципах, что и опубликованный текст «Политики», переведенный и прокомментированный А. Л. Гольдбергом. См.: Ю. Крижанич. Политика. Подгот. к печати В. В. Зеленин. Пер. и коммент. А. Л. Гольдберга. М., 1965, с. 701—702.

[1] A. Vidaković. «Asserta musicalia» (1656) J. Križanića i njegovi ostali radovi s područja glazbe. — RAD Jugoslavenske Akademije Znatnosti i Umjetnosti. 337, 1965, knj. 337, str. 50; I. Golub. Crkveno pjevanje u Grčkom zavodu sv. Atanazija u Rimu za vrijeme J. Križanića. — Sveta Cecilija, 1969, Nr 2, str. 50—51.

[2] I. Golub. Juraj Križanić glazbeni teoretik 17. stoljeća. Zagreb, 1981, str. 57.

[3] Asserta musicalia nova prorsvs omnia et a nvllo antehac prodita. In Academico congressu propugnanda. A Georgio Crisanio. Romae, 1656; Novum instrumentum ad cantus mira facilitate componendos. Romae, 1658.

[4] Это предположение (см.: I. Golub. Juraj Križanić. . ., str. 54) спровоцировано следующей фразой из челобитной Крижанича царю Федору Алексеевичу от 9 октября 1676 г.: «Осмое. Еще Государь, будет изволиши приказать, и я готов Твоему Величеству Полатную и Воинскую предивну музику в кратко время доспеть: или иним учителем путь к ней показать. Всяки иноземци почудется. Не обретает бо ся сей образец инде: но мое ест изобретение». Цит. по: С. А. Белокуров. Юрий Крижанич в России. М., 1903, с. 262.

[5] См.: I. Golub. 1) Contribution à l'histoire des relations de Križanić avec ses contemporains. — In: Juraj Križanić (1618—1683). Russophile and Ecumenic Visionary. Ed. by Th. Eekman and A. Kadić. The Hague-Paris, 1976, p. 93—119; 2) Juraj Križanić glazbeni teoretik. . ., str. 67—73.

архитектор В. Спада,[6] географ Л. Гольштейн,[7] испанский полигистор И. Карамуэль (Лобковиц), автор музыкально-теоретических трудов.[8] Среди музыкантов, композиторов и певцов, которых знал или мог знать Крижанич, были Дж. Кариссими, Р. Мишели, Л. Монтини, А. Спанья, С. Дуранте.[9] Имеются сведения о том, что Крижанич принимал деятельное участие в диспутах на музыкальные темы.[10] В музыкально-теоретическом труде португальского короля Иоанна (Жоао) IV, композитора, теоретика и музыкального публициста, сохранились пометы Крижанича.[11] Крижанич был знаком с самыми заметными явлениями современной ему западноевропейской мысли о музыке: с трудами М. Мерсенна, Дж. Дони, А. Кирхера, с классическим наследием — от учения о мелодии античных теоретиков до «Установления гармонии» Дж. Царлино.[12]

Юрий Крижанич несомненно слышал григорианский и протестантский хоралы, византийское калофоническое пение, римскую ораторию; он мог слышать в Риме органные фантазии Дж. Фрескобальди, в Царьграде наблюдать экстатичные ритуальные танцы турецких дервишей. Он знал юнацкие и гайдуцкие песни своей родной «Иллирии», слышал белорусский кант и украинских лирников и кобзарей. Он хорошо был знаком с музыкой, принятой в армиях Священной Римской империи, Оттоманской Порты и Речи Посполитой, знал бытовую музыку европейского города.[13] В России Крижанич познакомился с одноголосным знаменным пением, «красным демеством», ранним русским многоголосием («строчным» пением), с партесным концертом. Трудно представить себе европейского ученого музыканта в XVII в., который обладал бы таким богатым опытом слуховых впечатлений от живой музыки.

Предлагаемая вниманию читателей публикация текста и перевода трактата Юрия Крижанича «О музыке» дает возможность познакомиться с самым пространным и в своем роде итоговым сочинением хорватского ученого.

Трактат вошел в состав большой рукописи, писанной рукой Крижанича, содержащей в себе незавершенный труд его, известный под названиями «Беседа о правлении» или «Политичные думы».[14] Трактат «О му-

---

[6] I. Golub. 1) Juraj Križanić glazbeni teoretik. . ., str. 76—79; 2) Contribution à l'histoire. . ., p. 129—137.

[7] I. Golub. 1) Contribution à l'histoire. . .., p. 137—144; 2) Juraj Križanić i niegovi suvremenici (A. Kircher — J. Caramuel — N. Panajotis — L. Holstenius — V. Spada). — Historijski zbornik, Nr 27—28, Zagreb, 1974—1975, str. 275—288.

[8] I. Golub. 1) Juraj Križanić's «Asserta musicalia» in Caramuel's newly discovered autograph of «Musica». — International Review of the Aesthetics and Soziology of Music. Institute of Musicology. Zagreb. Academy of Music, Vol. IX, 1978, Nr. 2, p. 219—278; 2) Juraj Križanić glazbeni teoretik. . ., str. 101—118.

[9] Ibid., str. 67, 123—125, 126, 127, 129—133, 175—177, 186—188.

[10] I. Golub. Jurai Križanić's «Asserta musicalia». . ., p. 232—234, 237.

[11] I. Golub. Juraj Križanić glazbeni teoretik. . ., str. 79—100.

[12] О круге источников, служивших Юрию Крижаничу в его музыковедческих изысканиях, см.: A. Vidaković. «Asserta musicalia». . .,str. 67—68.

[13] Существует предположение, что Крижаничу с августа 1648 г. по март 1650 г. удалось побывать в Амстердаме, Лондоне, Париже, Венеции, Флоренции и Вене. См.: Л. М. Мордухович. Из рукописного наследства Ю. Крижанича. — ИА, № 1, 1958, с. 156.

[14] Это главное литературное творение Крижанича до сих пор не имеет полного источниковедческого описания. Созданное между 1663 и 1666 гг. в Тобольске, оно хранится ныне в ЦГАДА (ф. 381, ед. хр. 1799). Там же хранится писарская копия и фотокопия рукописи (ф. 184, № 1405). При подготовке текста к печати мы пользовались микрофильмами подлинника и копии. Наиболее полное описание состава рукописи, палеографические данные о ней см. в следующих трудах: Ю. Крижанич. Русское государство в половине XVII века. Рукопись времен царя Алексея Михайловича. Открыл и издал П. Бессонов. Приложение к № 1—6 журнала «Русская беседа». М., 1859 (см. вступит. статьи П. Бессонова ко всем выпускам); А. Л. Гольдберг. Сочинения Ю. Крижанича и русская действительность XVII в. Диссертация на соиск. учен. степ. канд. исторических наук. Л., ЛГУ, 1950 (см. I гл.); В. В. Зеленин. Рукопись «Политики». — В кн.: Ю. Крижанич. Политика, с. 695—700. См.

зыке» представляет собой законченный, сравнительно мало правленный автором текст. Он помещается на страницах 564—597 (постраничная нумерация Крижанича) рукописи и является фрагментом большого раздела «О политических ересях и тайнах».[15] Его можно читать как отдельное, самостоятельное сочинение, однако по своему содержанию, концепции, по контексту он неразрывно связан с общим замыслом не только указанного раздела, но и всей «Беседы о правлении».[16]

О том, что трактат «О музыке» писался в соответствии с общим планом всего труда, красноречиво свидетельствует главная тема трактата — организация института профессиональной музыки в России; эта тема логично вытекает из основной идеи «Политики», идеи преобразования России, ее государственного управления, экономики, военного искусства, просвещения.[17]

По нашим сравнительным наблюдениям тексты «Политики» и трактат «О музыке» имеют различного рода связи между собой. Так, в незавершенном разделе «О строях войска» второй части («О силе») «Политики» есть ряд параграфов, посвященных военной музыке, которые дословно совпадают с текстом трактата «О музыке», в частности при цитировании словаря Г. Кнапского.[18] В том же разделе «Политики» есть перечень тем и глухая отсылка на ряд источников, которые найдут место в трактате «О музыке».[19] Существенным нам представляется и тот факт, что в тексте

также: Л. М. Мордухович. 1) Из рукописного наследства Ю. Крижанича. . .; 2) Новое издание «Политических дум» Ю. Крижанича. — Советское славяноведение, 1967, № 6, с. 75—78. — Библиографию публикаций «Политических дум» (или «Политики», как называют труд ученые исследователи) см. в кн.: Juraj Križanić (1618—1683). Russophil and Ecumenic Visionary. . ., p. 330—331. См. также публикации отдельных фрагментов и трактатов, входящих в состав рукописи: Л. М. Мордухович. 1) Неопубликованный трактат Юрия Крижанича. — Советское славяноведение, 1966, № 2, с. 66—70; 2) Из рукописного наследства Ю. Крижанича. . .; 3) Юрий Крижанич о «рабстве». — ТОДРЛ, т. XXXIII. Л., 1979, с. 142—155; I. Golub. Novo i staro. Preveo Ivan Golub. — Glas Koncila, 1972, 16 (236), 1.

[15] Весь раздел посвящен критике негативных, с точки зрения Крижанича, сторон общественной и государственной жизни России, отдельных явлений ее экономики, идеологии, культуры. По определению самого Крижанича, «ереси политические суть заблуждения, противные политическому благоразумию, те коими разрушается честь и добрая слава наций, утрачивается временное благополучие» (Русское государство в половине XVII века. . .. с. 250). Сравнительное описание перечня глав в указателе к этому разделу и реального состава его дано П. Бессоновым в предисловии к 6-му выпуску «Русского государства. . .» (с. III—IV). Там же см. публикацию первых пяти «политических ересей».

[16] Отсутствие подробного, полистного описания рукописи породило спор, является ли она сборником (подобного взгляда придерживался А. Л. Гольдберг) или одним незавершенным произведением (см., например, упоминавшуюся ранее статью Л. М. Мордуховича «Новое издание „Политических дум“ Ю. Крижанича» . . ., с. 75—76). Не имея возможности познакомиться с рукописью de visu, мы высказываем в дальнейшем свои предположения относительно этой проблемы, основываясь только на текстологических наблюдениях.

[17] О содержании «Политики» Юрия Крижанича, его исторических, политических, религиозных, научных взглядах и проектах реформы государственной и общественной жизни России существует обширная литература на русском и иностранных языках. Библиографию см. в упоминавшейся ранее книге Juraj Križanić (1618—1683). . ., p. 329—352 (доведена до 1972 г.). Историографию вопроса см.: А. Л. Гольдберг. 1) Историческая наука о Ю. Крижаниче. — Учен. зап. Ленинградского Гос. ун-та, 1949, 117, с. 84—119; 2) Юрий Крижанич в зарубежной историографии (1940—1970 годы). — История СССР, 1976, № 1, с. 201—205; 3) Juraj Križanić u ruskoi historiografii. — Historijski zbornik, 1966—1967, Nr. 19—20, str. 129—140; 4) Juraj Križanić in Russian historiography. — In: Juraj Križanić (1618—1683). Russophile and Ecumenic Visionary. . ., p. 51—69.

[18] Словарь польского филолога XVII в. Г. Кнапского был одним из наиболее часто цитируемых Крижаничем источников его «Политики». Он мог пользоваться «Полоно-латино-греческим тезаурусом» 1621 или 1643 г. издания.

[19] «См. о спартанцах, фиванцах, об Александре, Эпаминонде, Фемистокле, Алкивиаде, Птоломее, о римлянах у Дони, стр. 36, 37, 38, 39. Об Александре см. у Плутарха стр. 307 и 391, 392» (цит. по: Ю. Крижанич. Политика. . ., с. 77, русский перевод — с. 432). Цитаты из Дони (о них см. в наших комментариях) вошли в текст трак-

трактата «О музыке» есть прямое указание на его связь с другими разделами «Политики». Во второй части трактата, названной «Вопросами», в третьем пункте вопроса 2, есть следующее указание: «Мы уже говорили в другом месте, что военные упражнения германских юношей совсем не похожи на серьезные военные занятия». Под этим «другим местом» скорее всего можно подразумевать параграф «Немецкие упражнения — пустое занятие и для битв бесполезны» из «Воинской науки немцев», входящей под 13-м номером в раздел «О политических ересях и тайнах».[20] Если это так, то отсылка лишний раз свидетельствует в пользу гипотезы П. Бессонова о единстве всего этого раздела.[21] Однако не исключено также, что под «другим местом» Крижанич имеет в виду следующую фразу из 4-го раздела («О воинах») второй части («О силе») «Политики»: «А воинских игр и журавлиного шага, заведенных немцами, нам не следует добиваться и допускать, ибо [это] понапрасну смущает людей и отрывает их от работы».[22] В таком случае возможно с известной долей осторожности полагать, что трактат «О музыке», как и весь раздел «О политических ересях и тайнах», составляет одно целое с остальными разделами рукописи и его место (опять-таки, как и всего раздела «О ересях») предполагалось после основного текста «Политичных дум», в виде расширенного комментария к затронутым в основном тексте темам.

Изучение публикуемого трактата, оценка его места в эволюции европейской мысли о музыке и значения его для русской музыкальной культуры — дело будущего. Здесь мы ограничимся лишь беглыми первичными наблюдениями и предварительными замечаниями.

Следуя давней традиции европейской мысли, восходящей к «Государству» Платона, «Политике» Аристотеля, к сочинению Августина «О граде божием», Крижанич отмечал большое значение музыки в жизни человека и общества и считал музыкальное искусство полезным для государства. Поэтому он относит музыку к кругу «политических» проблем, т. е. проблем управления обществом. Он пишет: «Платон был прав, относя музыку к числу тех дел, которые требуют особой заботы при управлении народом, и считая, что правители должны тщательно рассматривать, какая музыка должна быть разрешена, а какая запрещена». В своем трактате Крижанич преследует цель — показать реальную картину исторической и современной ему музыкальной жизни и выбрать те роды музыки, какие необходимы для благоустроения русского государства.

В соответствии с этой целью выбирается круг вопросов [23] и строится форма трактата, состоящего из двух частей — «Повествования» и «Вопросов». В «Повествовании» Крижанич дает свое определение музыки и на многочисленных примерах и фактах описывает различные виды и жанры музыкального искусства, раскрывает функции и показывает роль этого искусства в общественной и государственной жизни. Большое место в первой, нарративной, части уделено рационалистической критике «заблуждений», «ересей» относительно природы музыки и ее воздействия на душу человека. В частности, Крижанич подвергает сомнению мифологические и средневековые представления о магической и терапевтической

тата «О музыке», причем без указания на источник. Отметим следующий факт: процитированная фраза из «Политики», так же как и предшествующие ей цитаты из словаря Г. Кнапского, приводится Крижаничем на латинском языке, на котором будет написан трактат «О музыке», в то время как для основного текста «Политики» он использует изобретенный им «всеславянский» язык.

[20] См. с. 517 рукописи «Политики».

[21] По мнению Л. М. Мордуховича, Крижанич первоначально «задумал начать свой труд с „политических ересей“ (см. ЦГАДА, ф. 184, № 1406). Работая над произведением, он меняет план и помещает „Раздел о политических ересях и тайнах“ на с. 149 рукописи» (Л. Мордухович. Юрий Крижанич о «рабстве». . ., с. 143).

[22] Ю. Крижанич. Политика. . ., с. 80, русский перевод — с. 435.

[23] Они обозначены Крижаничем в заголовках параграфов и вынесены на поля рукописи.

функциях музыки, идеи генезиса музыки, развиваемые в рамках философии пифагореизма и неоплатоников, мистическую концепцию «божественного происхождения» музыки и ряд других идей, восходящих к античному и средневековому учению о музыкальном этосе.

Если в утилитаризме Крижанича заметна традиция предшествующих ему современных «политик», то в его взглядах на природу музыкального искусства отразилось воздействие традиционной христианской аксиологии, особенно в ее позднекатолической, контрреформационной редакции,[24] а также строго рассудочного, логизирующего «картезианства». Отсюда — предпочтение «логоса» «мелосу», определение гедонизма как основы музыки,[25] проповедь умеренности.[26]

Далеко не всякую музыку Крижанич считает необходимой. Как ученый-гуманист он не всегда воспринимает безыскусственную народную песню, бытовую городскую музыку, отрицательно относится к явлениям низовой музыкальной культуры.[27]

В описательной части трактата обращают на себя внимание не столько многочисленные примеры, щедро заимствованные из литературных источников,[28] сколько личные наблюдения автора над реальной музыкальной жизнью его времени. Эти свидетельства современника особенно ценны тем, что Крижанич, будучи профессиональным ученым-музыкантом, много странствовал и имел возможность сопоставлять различные музыкальные культуры.[29] Его по праву можно считать одним из родоначальников сравнительного музыкознания, опирающегося не столько на нарративные источники и теоретические трактаты, сколько на живые впечатления. В этом отношении трактат «О музыке» стоит в ряду тех музыковедческих трудов, которые обозначили новую веху в истории европейской мысли о музыке, переход ее от спекулятивного метода к эмпирическим наблюдениям над реальной музыкальной практикой.

Путем рациональной критики, опирающейся на сформулированные им эстетические критерии, Крижанич показывает, какие жанры и виды музыкального искусства целесообразны, с его точки зрения, для русского государства, исходя из его политических, военных, идеологических и религиозных потребностей и целей. Во второй половине трактата и заключении Крижанич предлагает свой проект создания профессиональной

---

[24] О воздействии на эстетические взгляды Крижанича римско-католической теологии эпохи контрреформации см.: I. Golub. Juraj Križanić glazbeni teoretik. . ., str. 58—61.

[25] «Музыка не побуждает, да и не может побудить к искреннему раскаянию и благочестию, ибо всякая музыка по природе своей призвана услаждать» («О музыке», Повествование 5).

[26] «Достоинством музыки является то, что разум может удерживать ее в пределах умеренности, так же как питье вина и прочие удовольствия» (там же).

[27] См. текст трактата, вопр. 3, гл. 8.

[28] Для Крижанича был характерен метод компиляции: ученый «просто вставлял в свои книги целые фрагменты из сочинений других авторов» (А. Л. Гольдберг. Сочинения Ю. Крижанича и их источники. — Вестник истории мировой культуры, 1960, № 6, с. 130). В трактате «О музыке» почти все примеры из античной истории и литературы заимствованы из трактата Дж. Дони «De praestantia musicae veteris libri tres» (Florentiae, 1647). Однако компиляция или цитирование не дают представления о всем круге источников, число которых у Крижанича в Тобольске было ограничено. В памяти Крижанича оставались хорошо усвоенные им тексты Священного писания, богослужебных книг, трудов Платона и Аристотеля, апостола Павла и Августина. Прямые и завуалированные цитации обычно содержали в себе общеизвестные, переходящие из одного сочинения в другое исторические анекдоты, басни, легенды и факты, заимствованные из античных классиков. Это было в своем роде литературным этикетом европейского музыковедения со времен первых гуманистов. Однако ни компиляции, ни приводимые на память слова и мысли апостола Павла, ни цитаты из «Тезауруса» Г. Кнапского не могут умалить оригинальной мысли Крижанича.

[29] Многообразие и непохожесть музыкальной практики разных народов произвели настолько сильное впечатление на Крижанича, что заставили его задуматься над вопросом, который станет центральной проблемой исторического музыкознания XVIII—XIX вв., — почему музыка разных народов столь различна? (см. Вопрос 2).

музыки, сообразующийся с его грандиозным планом преобразования русского государства, которое должно было, по его замыслу, стать оплотом и объединяющим началом славянского мира.[30] В заключительных параграфах трактата обращают на себя внимание музыкально-органологические наблюдения и сведения, попытка систематизации музыкальных инструментов.[31]

Для отечественного музыкознания наибольший интерес, естественно, представляет вопрос о месте и значении трактата Крижанича для русской музыкальной культуры. Написанный на латинском языке и вошедший как фрагмент в незавершенное сочинение, сохранившееся в единственной рукописи, он скорее всего был известен ограниченному кругу лиц.[32]

Тем не менее нельзя полностью исключать знакомство с этим трактатом деятелей русской музыкальной культуры или отрицать непосредственные контакты их с Юрием Крижаничем. Такие контакты можно предполагать, судя по кругу лиц, с которыми был лично знаком Юрий Крижанич. Среди них — Симеон Полоцкий,[33] Епифаний Славинецкий,[34] Паисий Лигарид,[35] Николай Спафарий,[36] протопоп Аввакум,[37] поддьяк Феодор Трофимов,[38] тобольский и сибирский митрополит Симеон (впоследствии Корнилий).[39] После отъезда Крижанича из России ряд его сочинений и книг из личной библиотеки стали достоянием целого ряда видных государственных деятелей начиная с царя. Рукописи и книги Крижанича числились в библиотеках В. В. Голицына,[40] Сильвестра Медведева,[41] возможно, митрополита Сарского и Подонского Павла.[42] Не говоря

---

[30] О так называемом панславизме Юрия Крижанича см.: А. Л. Гольдберг. Идея славянского единства в сочинениях Юрия Крижанича. — ТОДРЛ, т. XIX. М.—Л., 1963, с. 373—390. — См. также упоминавшийся ранее доклад И. Голуба «Križanič théologien. Sa conception ecclésiologique des événements et de l'histoire».

[31] При чтении рукописи возникают известные трудности в толковании названий музыкальных инструментов, приводимых у Крижанича. Дело в том, что начиная с ранних гуманистов в европейской музыкальной органологии сложилась традиция обозначать целые группы различных инструментов одним понятием, как правило, восходящим к названию того или иного античного инструмента. Крижанич придерживается этой традиции, заставляя порой ломать голову над терминологическими загадками. Так, он называет различные виды деревянных духовых инструментов как античности, так и нового времени собирательными именами «tibia» или «aulus». Ряд терминов пока не удалось объяснить и прокомментировать. Кроме того, Крижанич приводит ряд названий народных инструментов, совершенно неизвестных науке, например «серби» или «кривичи».

[32] О судьбе рукописи «Политики» существуют различные мнения. Так, первый исследователь творчества Юрия Крижанича П. Бессонов считал, что труды ученого были широко известны в России и оказали большое влияние прежде всего на русскую политическую мысль. К этой точке зрения близок современный югославский ученый И. Бадалич (см. его статью «Юрий Крижанич — предшественник Посошкова». — ТОДРЛ, т. XIX. М.—Л., 1963, с. 400—402). К подобному мнению скептически относился А. Л. Гольдберг (см. его комментарии к «Политике», с. 703).

[33] См.: С. А. Белокуров. Юрий Крижанич в России, с. 180.

[34] Там же.

[35] Паисия Лигарида Юрий Крижанич знал еще по коллегии св. Афанасия в Риме, где они вместе учились. См.: С. А. Белокуров. Юрий Крижанич в России, с. 138—139, примеч. 38.

[36] О встрече Юрия Крижанича с Николаем Спафарием в Тобольске см.: там же, с. 226—229.

[37] Там же, с. 198. — Эпизод беседы с Аввакумом Крижанич приводит в своем «Обличении на Соловецкую челобитную». В Тобольске Крижанич встречался еще с одним из расколоучителей, попом Лазарем. См.: там же, с. 198.

[38] Там же, с. 187, 198.

[39] Там же, с. 200—201.

[40] П. Бессонов. Юрий Крижанич. М., 1870, с. 23—24.

[41] Там же.

[42] Там же, с. 134—135; С. А. Белокуров. Юрий Крижанич в России, с. 292. — А. Л. Гольдберг оспаривает версию Бессонова о том, что означенная в описи книгам митрополита Павла «Политика венгерская или чесская» принадлежала перу Крижанича (см. его комментарий к Предисловию «Политики», с. 703). Если все-таки версия Бессонова верна, то для музыкальных историков она очень важна, так

о том, что почти каждый из названных здесь деятелей внес свой личный вклад в русскую музыкальную культуру — или письменными трудами, или покровительством,[43] с ними общались практики и идеологи русской музыки, такие как Николай Дилецкий, Иоанникий Коренев, Василий Титов и другие певчие дьяки, безвестные русские композиторы и теоретики.[44] Однако дело даже не в личных контактах. Юрий Крижанич писал свой трактат «О музыке» не как сторонний наблюдатель, а как активный участник самых важных событий русской музыкальной жизни. Вместе с Симеоном Полоцким и Паисием Лигаридом он участвовал в полемике с идеологами раскола, откликнувшись на злободневные вопросы церковно-певческой реформы: исправление богослужебных певческих книг «на речь» и введение партесного пения.[45] Сама постановка вопроса о заведении на Руси профессиональной музыки в его трактате «О музыке» была вызвана насущными проблемами русской художественной культуры.

Трактат «О музыке» — один из наиболее фундаментальных трудов, возникших в России в переходный период истории ее музыки второй половины XVII в. В нем наиболее полно и последовательно сформулирована концепция «мусикийского художества», обосновывающая новую музыкальную практику.[46]

Мы надеемся, что публикация трактата «О музыке» послужит толчком для начала исследования музыкальной деятельности Юрия Крижанича в России.

как митрополит Павел возглавлял известную вторую комиссию по «знаменной справе» (см.: С. В. Смоленский. Азбука знаменного пения (Извещение о согласнейших пометах) старца Александра Мезенца (1668-го года). Казань, 1888, с. 46).

[43] О музыке писали Симеон Полоцкий (см. его «Жезл правления»), Паисий Лигарид (см. его «Опровержение челобитной попа Никиты»), Николай Спафарий (см. его «Книгу избраную вкратце о девятих мусах и о седмих свободных художествах»), о церковном пении им возражали поп Лазарь, поддьяк Федор, Аввакум. (См.: Материалы для истории раскола за первое время его существования, т. 4, ч. 1. М., 1878; ч. 2. М., 1879).

[44] См.: В. В. Протопопов. Николай Дилецкий и его русские современники. (К истории музыкальной культуры XVII в.). — Советская музыка, 1973, № 12, с. 82—93.

[45] Проблему исправления певческих книг он затронул в своих сочинениях «О превертве беседа» (см.: А. Л. Гольдберг. Неизвестное сочинение Юрия Крижанича. . ., с. 47—51) и «Обличение на Соловецкую челобитную» (см.: Ю. Крижанич. Собр. соч., т. 1, вып. 3. М., 1893). О партесном пении см. Вопрос 1 в трактате «О музыке».

[46] О концепции «мусикийского художества» и знании о музыке типа Нового времени см.: А. С. Белоненко. История отечественной мысли о древнерусском певческом искусстве. Автореф. канд. дис. Л., 1982, с. 12—13.

NERESIS POLITICA 16

DE MUSICA NARRATIO

Musica est sonus artificiosus delectativus *c. 564*

1. De Musica primum scire debemus; quid sit ipsa Musica. Qualis sit, sive ad quid idonea: Et utrum bona, an mala sit. Deinde vero explicabimus, quam multiplex fuerit eius usus apud varios populos, tum antiquis, tum modernis temporibus: et quas tentationes, [а]quae beneficia,[а] ipsa causare soleat in hominibus.

Quaeritur ergo: quid est Musica? Et respondetur: Musica est sonus [б]idoneus arte concinnatus, idoneus ad delectandum[б]. Perficitur autem Musica[в] tum voce humana, tum variis Instrumentis musicis. Cantus autem Avium non sunt musici, tum quia carent arte; tum quia vix habent in se aliquid quod possit delectare auditum.

Est apta ad delectationem, laetitiam et ad curas ludicras

2. Quaeritur secundo: Qualis, et ad quid idonea est Musica? Respondetur: Ad nihil aliud est apta Musica, nisi ad causandam Delectationem, Laetitiam, et Curarum oblivionem. Hoc est, Musica, praesertim[г] quando est vehementior, et quando invenit hominem dispositum, facit ut homo usum rationis quodammodo[д] amittat, [е]sive ut[е] [ж]ratio sopiatur, ad[ж] modicum tempus: et[з] ut obliviscatur omnium seriarum rerum, et intendat iocis, clamoribus, saltibus[и], ac nugis. Item pro[к] temporum et rerum coniunctura,[л] Musica facit ut sensus hominis obfundantur et obsurdentur, quo minus possit de rebus suis cogitare, et ut[м] minus metuat, facilisque in praeliis et in pericula[н] morbi ruat. Et si quis a natura satis propensus est ad furorem bellicum[о] illum Musica vehementer etiam [п]citra necessitatem[п] praelii a mente alienat, et ad furorem commovet.

Non sufficit ad faciendum verum Martis Furorem

[р]Idque idoneo putarunt[р] quod cum aliquando Timoteus quidam Thebanus tibicen concitatissimam quamdam melodiam caneret, Alexander ab epulis prosiliens arma conjicerit, et in adstantes [с]quasi amens[с] insilierit. Ego autem[т] puto hoc esse fabulosum [у]et non credo Alexandrum, qui et ipse peritus musicus, et vir sapiens erat, ita dementari potuisse a Musica[у]. Si enim Musica talem vim haberet: sine dubio // non soli Alexandro, sed etiam *c. 565*
aliis[ф] levioribus ipso hominibus id aliquando [х]et ipsi Alexandri saepius[х] contigisset.

Ira, Desperatio, Dementio furiosa et Pugnandi[ц] necessitas, ista sunt quae hominem cogunt et rapiunt ad mortis pericula subeunda. Musica autem non habet tantam vim sed solum in tempore et loco, ubi milites ipsa necessitate inevitabili coguntur ad pugnam; Musica idonea suo clamore absorbet aliquo modo ipsorum mentem

---

[а–а] *В ркп. над строкой.* [б–б] *В ркп. над строкой вместо зачеркнутого* suavis artificiose ita accomodatus, ut possit delectare aures. [в] *В ркп. над строкой.* [г] *В ркп. над строкой.* [д] *В ркп. над строкой.* [е–е] *В ркп. над строкой вместо зачеркнутого* ad. [ж–ж] *В ркп. на поле.* [з] *В ркп. над строкой.* [и] *В ркп. над строкой вместо зачеркнутого* et. [к] *Далее в ркп. зачеркнуто* rerum. [л] *Далее в ркп. зачеркнуто* ut. [м] *В ркп. над строкой.* [н] *В ркп. над строкой.* [о] *Далее в ркп. над строкой*: (ut aliqui putarunt). [п–п] *В ркп. над строкой вместо зачеркнутого неразб. слова.* [р–р] *В ркп. над строкой вместо зачеркнутой неразб. фразы.* [с–с] *В ркп. над строкой.* [т] *В ркп. над строкой.* [у–у] *В ркп. приписано на нижнем поле.* [ф–ф] *В ркп. над строкой.* [х–х] *В ркп. над строкой.* [ц] *В ркп. над строкой.*

et curas, ne possint attentius cogitare de seipsis. ᵠet ut facilius obliviscantur timorisᵠ. Ideoque Musica milites non impellit, sed tamen hortatur, et excitat ad proelium. Nemo enim inquam per solam musicam commotus fuit, ut cumᵚ altero serio depugnaretᵚ.

Non apta ad causandum luctum, aut lacrimas

3. Potestne Musica commovere ad Tristitiam, Luctum, et Lacrimas?

Respondetur: Non potest: omnis enim Musica delectat: delectatio autem non movet ad veramᵻ tristitiam. Et si forte aliqui homines fleverunt prae gaudio: etiam hic affectus non potest fieri per Musicam. Id est, nec lugubres, nec gaudiosae lacrimae excitantur. Faeminae in obitu suorum virorum solent facere quasdam lamentationes et exclamationes, quae videntur versibus seu carminibus quibusdam esse similes. In iis observandum: quod, si luctusᵌ est vehemens, lamentationesᵎ nullum habebunt musicum ritmum. Si autem dolor est mediocris, aut fictus; tunc ritmus poterit esse musicus: sed sciendumᵃ, quodᵃ,ᵃ cantus ille fiat ad quaerendam consolationem doloris, non ad augendum doloris.

Praeficae autem mulieres, et tibiciones, qui voce et tibiis nenias ᵇconcinunt in funeribus, nec in seipsis sentiunt, nec in aliis commovent ullum verumᵇ dolorem, sed neniae illae fiunt ad ᵍdelectandum acᵍ alliciendum populum, ut fiat maior concursus et celebritas pompae. Eodem modo faciunt poetae, qui in suis tragediis recitant ᵈclarorum hominum casusᵈ miserabiles, et commovent homines ad commiserationem, adeo ut aliqui etiam ad lacrimas commoveantur. Omnia tamen ista sunt ficta
c. 566 sive hipocritica: et // commiseratio illa non est dolor, sed potius gaudium. Habent enim (:ut inquit Cicero:) praeteriti doloris secura recordatio delectationem: et hominibus casus alienos sine dolore intuentibus, etiam ipsa misericordia est iucunda. Quem enim nostrum ille moliens apud Mantineam Epaminondas non cum quadam miseratione delectat? Cic. lib. 15. ep. 12. ᵉEt Ovidius cecinit: est quaedam flere voluptasᵉ.

Pitagorae error: vim medicam inesse Musicae

4. Valde igitur deceptus fuit, et alios decipiebat Pitagoras, quando docebat: Magnam quandam arcanam ac divinam vim esse in Musica. Fuit autem iste Pitagoras filosofiae et Musicae inventor et simul magus: ideoque talia mendacia fingebat, ut hominibus mirabilis esse videretur. Ipse excogitavit quasdam melodiarum species, quibus certas corporis animique aegritudines sanari perhibebat. Et ipsius sectatores eandem superstitionem postea retinuerunt: semper antequam dormituri decumberent, et mane cum surrexissent, cantiones suas decantabant, et instrumenta personabant: magica superstitione existimantes, id sibi ad salutem et ad omnem vitae prosperitatem plurimum prodesse.

Platonis error: vim modestiae inesse Musicae

5. Plato etiam et multi Graecorum plus tribuebant Musicae, quam revera in ipsaᶖ virium et efficientiae sitᶖ. Putabant enim in Musica plurimum virtutis esse,

---

ᵠ⁻ᵠ *В ркп. над строкой вместо зачеркнутой неразб. фразы.* ᵚ *В ркп. над строкой.* ᵛ *В ркп. добавлено над строкой.* ᵻ *В ркп. над строкой.* ᵌ *В ркп. над строкой.* ᵎ *Далее в ркп. зачеркнуто слово.* ᵃ *Далее в ркп. зачеркнуто.* ᵃ,ᵃ *В ркп. над строкой.* ᵇ *В ркп. над строкой.* ᵇ *В ркп. над строкой.* ᵍ⁻ᵍ *В ркп. над строкой.* ᵈ⁻ᵈ *В ркп. над строкой* ᵉ⁻ᵉ *Вписано позднее между строк.* ᶖ⁻ᶖ *В ркп. над строкой.*

non solum ad causandam[з] lasciviam et ad dissolutionem ac corruptionem morum; verum etiam aiebant, Musicam [и]quandam modestam[и] habere vim ad refrenandas cupiditates, ad inducendam modestiam, ad emendandos et ad bene componendos mores. Ideoque dividebant musicam in Dissolutam[к] Diastalticam et Modestam[л] Systalticam: ut postea dicemus. Verum in hoc turpiter errabat Plato. Manifesta enim experientia hominibus constat: musicam non habere ullam vim ad coercendos cupiditates. Sed tota vis Musicae (:sicut praediximus:) est Delectare, Hilarare et Relaxare mentes. Hilaritas autem et Relaxatio curarum, aliquando solet esse intra terminos Modestiae; aliquando vero et multo saepius, fit Immodeste, ac lascive. Et ad Lasciviam quidem[м] ac Immoderantiam multum potest Musica: ad Modestiam autem[н] nihil juvat; // sed Ratio Recta sola coercet et motus lascivos, et simul musicam, ne sit nimium soluta, neve cogat homines transgredi modestiam. *c. 567*

[о]Musica nec movet, nec potest movere ad veram Compunctionem aut Pietatem. Quia omnis[п] Musica ex essentia sua est Delectativa: et si non est Delectativa, non est Musica. Compunctio autem et contritio cordis est Contristativa Corporis, quamvis possit postea in effectu esse Delectativa et Laetificativa animae. Laetificare autem et Contristare: Delectare et Modestia efficere et contraria et in uno subiecto stare non possunt[о].

Satis igitur est laudis Musicae, quod ipsa[р] possit a [с]ratione[с] coerceri intra terminos modestiae, quemadmodum et Vini potus, et reliquae delectationes sensuum. Quod autem ipsa posset[т] pravos motus coercere, et rationem ipsam juvare, ac quodammodo fingere, hoc est falsum et nimium.

Recte tamen Plato sensit in eo, quod Musicam numeravit inter illas res, quae in populorum regimine maxime procurandae sunt. Et quod rectores solicite dispicere debeant: Quatenus et qualis Musica admittenda, et qualis repudianda sit. Dicit enim: Non posse musicae formam immutari, sine morum (:et consequenter sine reipublicae:) perturbatione. Hoc est, si admittatur Musica Dissoluta et omnibus libera.[у] Recte ergo tum Plato tum alii illius aetatis sapientes in hoc sentiebant: multumque interesse iudicabant, cuiusmodi Harmoniarum; Modorum ac Melodiarum genera auctoritate publica reciperentur.

Gentiles putarunt demones delectari Musica

6. Sacerdotes gentilium edocti a Pitagora, ab Orfeo, et ab aliis magis existimabant suos demones (:quos in idolis colebant:) delectari cantibus musicis. Ideoque in sacrificiis suorum idolorum concinebat carmina in laudem idolorum, tum vocibus, tum citaris, aliisque instrumentis. Sed et in hoc fuit error. Non enim demones delectabantur cantibus illis vocum aut instrumentorum; sed delectabantur impietate et stultitia miserorum ho-

---

[з] *В ркп. над строкой.* [и–и] *В ркп. над строкой.* [к] *В ркп. над строкой.* [л] *В ркп. над строкой.* [м] *В ркп. над строкой.* [н] *Далее в ркп. зачеркнуто* ipsa. [о–о] *В ркп. на нижнем поле с. 566.* [п] *В ркп. над строкой.* [р] *В ркп. над строкой.* [с–с] *В ркп. над строкой.* [т] *Так в ркп.* [у] *Далее в ркп. зачеркнуто два слова.*

minum, qui illo modo gaudentes ac cantantes ipsis demonibus in potestatem se tradebant.

Putarunt, per Musicam rapi mentes ad contemplandum et amandum Deum

7. Tibias quoque inflabant vehementissime ad eum finem: ut illo strepitu homines obsurdarentur et fierent quodammodo insensati, ac extra se raperentur, omniumque privatarum curarum obliviscerentur; et soli inanium[Ф] deorum reverentiae vacarent. Simili superstitione hodie tenentur mahometani. Ipsorum enim religiosi versant se in circum velociter ac diu, ad sonitum
c. 568 citarae, donec vertigine correpti concidant. // Et dum eo modo insensati jacent; putant se per id pie[x]ac sancte[x] Deum colere, et rebus divinis recte esse intentos.

Graeci nimium Musicae dediti

8. Antiqui Graeci super omnes gentes erant Musicae dediti, ac nihil pene agebant sine Musica. Cum enim ingenio, auribus, ac voce praeter ceteros mortales pollerent: cum linguam haberent ad omne genus canticorum aptissimam: cumque vitae futurae ignari, et praesentibus solum deliciis intenti essent, haec potissimo fuit ipsorum occupatio, cum feriati essent, ut totos[ц] dies vino, choreis, cantibusque vacarent. Igitur[ч] ad Sacrificia, ad Ludos populares (:de quibus supra diximus:)) [ш],ad Tragedias, ad Comedias, ad Funera, ad Convivia,[щ] ad Nuptias[щ], in Navibus, in Exercitibus, in Legationibus, et in omnibus publicis et privatis pompis adhibebant Musicam.

Epaminondas in epulis canit: Themistocles nescit; Alcibiades spernit

9. Imo adeo [ы]erant leves[ы], et infatuati circa Musicam, ut summi duces principesque in conviviis citara et voce canerent neque turpe[э] id sibi esse censerent. Cicero enim sic scribit: Summam, inquit, erudicionem graeci sitam censebant in nervorum vocumque cantibus. Igitur et Epaminondas [ю](:dux Tebanorum:)[ю] fidibus praeclare cecinisse dicitur.Et Temistocles (:dux Atheniensium:) aliquot ante annos cum in epulis recusasset liram, est habitus indoctior.

Idem Epaminondas (:ut tradidit Ateneus:) tenebat duos magistros, qui eum Tibiis canere docebant. Et hoc profecto mirum videri debet in viro tantae auctoritatis; minus tamen mirum fit in Tebano: eo quod Tebani a primis suae urbis exordiis Tibiarum cantui semper plurimum intenti erant.

Notabilius autem hoc apparet in Atheniensibus: qui licet Minervam deam (:tibiarum contemptricem:) praecipue colerent, impenso tamen studio Tibias perdiu exercuerunt: usque videlicet ad Alcibiadem. Minerva enim (:ut est in fabulis:) Tibiam aliquando ori admoverat, ac protinus abiecit eo quod animadvertisset, cum magna et turpi oris diductione inflari. Alcibiades vero quamquam ab initio a Pronomo Tebano in tibiarum cantu institui voluerat; postea tamen vel laborem pertaesus,
c. 569 vel suam // illam Minervam aemulatus, Tibias et Tibiarum studium abiecit: et, cum esset Atheniensium nobi-

---

Ф *В ркп. над строкой.* [x–x] *В ркп. над строкой.* [ц] *В ркп. над строкой вместо зачеркнутого* gentes. [ч] *В ркп. над строкой вместо зачеркнутого* posterea. [ш] *Далее в ркп. над строкой написано и зачеркнуто* ad Legationibus. [щ–щ] *В ркп. приписано на поле.* [ы–ы] *В ркп. над строкой вместо зачеркнутого* leves erant. [э] *Далее в ркп. зачеркнуто* sed pulchram. [ю–ю] *В ркп. над строкой.*

lissimus, aspernabile imposterum apud Atticam iuventutem tibiarum studium reddidit.

De Socrate, de Ptolomeo Aulete, de Filippo, et Alexandro

10. Socrates, quamquam erat filosofus, et morum ac gravitatis magister, circa Musicam tamen iam senex deliravit. Cum enim esset iam senior, a Damone artem musicam, et a Conno cantum citarae discere non erubuit. Duo item Ptolomaei, reges Egipti, similiter delirabant. Alter enim ipsorum cum[я] aliquando pertinacius et ambitiosus de peritia citarae cum Stratonico citaredo contenderet; respondit Stratonicus: Aliud est rex sceptrum, aliud plectrum. Alter autem Ptolomeus Auletes,[IIIa] penultimus Alexandrinorum rex, usque adeo additus erat cantui tibiarum, ut [б]exinde et[б] cognomen Auletae obtinuerit, quo a ceteris Ptolomeis distingueretur.

Filippus Macedonum rex, cum aliquando cum quodam fidicine de pulsandorum fidium arte disceptaret, videbatque sibi hominem probe refellere. At citaredus renidens dixit: Dii melius faxint, o rex: nec adeo miser sis, ut haec me melius scias. Itaque Filippus agnovit deinceps suum errorem: et cum aliquando Alexandrum filium, adhuc adolescentem, suavissime canere audivisset, merito eum corripuit, dicens: Non te pudet, o fili, tam belle canere.

Alexander vero posteaquam adolevit, probe sciebat, quarum rerum deberet se praebere spectatorem, et quarum certatorem, suaque manu actorem.[в] Meditabatur assidue, ut strenuus armis evaderet: ceteras autem artes honori habendas, non etiam aemulandas, censebat. Artifices eius[г] aetate erant multi et praestantissimi: hos ille maximis praemiis auctorabat, ut proinde Plutarchus scripserit: Artifices praestantissimos qui tum fuerunt, non tam sub Alexandri tempus, quam propter Alexandrum fuisse tales. Itaque venustatem artificium amplectebatur; ad imitationem vero eorum sese non aplicabat.

De Ioanne rege Lusitanorum, de Ferdinando Cesare, de Stratone, de Hetruscis *c. 570*

11. Nostra aetate Iohannes 4 Portugallorum rex fuit solus Musicae[д] addictus. Composuit duo cantica, et libellum brevem // quo disserit de Sonis, et de arte musicae.[е] Et alium libellum[ж], quo defendit modernam Musicam contra quemdam antiquae Graecorum Musicae laudatorem. Cantica et prior libellus impressus est Romae, posterior Venetiis: sine nomine auctoris.

Ferdinandus etiam 3 us Germanorum Cesar composuit unum alterumve canticum: ac nescio an non etiam Gallorum rex Ludovicus XIII.

Cum occisus esset Darius Persarum rex in eius gaza repertae sunt 329 mulieres, quae callebant Musicam.

Halyades Lydiae rex in exercitu habuit fistulatores, fidicines et tibiones.

Strato quidam Sidonius, quamquam privatae conditionis homo luxu et magnificentia regibus non cedebat.

[я] *B ркп. над строкой.*

[IIIa] *B ркп. над строкой.* [б-б] *B ркп. над строкой.* [в] *Далее в ркп. зачеркнуто слово.* [г] *Далее в ркп. неразб. слово.* [д] *Далее в ркп. зачеркнуто* deditus. [е] *Далее в ркп. зачеркнуто* quae Romae impressa sunt, me attendente ac corrigente impressuram. Composuit. [ж] *Далее в ркп. зачеркнуто* Venetiis impressum.

Cantores multi, plurimaeque mulieres, omnem Musicam callentes, inflandaeque tibiae ac saltandi peritae, assidue eum cenantem oblectabant.

Tusci Italiae populi ad tibiarum sonum pugilatu exercebantur.

Romanorum Tibicines et Cantica antiqua

12. Apud Romanos in omnibus pene publicis actibus adhibebantur Tibiae. Eiusmodi actus sunt Sacrificia, Nuptiae, Funera, Triumfi, Legationes, Convivia, Ludi teatrales, Comediae, et quod praecipuum est Militum processio, Classicum ad proelium et Receptus a proelio. [3]In longis etiam Navibus per Tibiarum simfoniam remiges incitabantur, et ipsa remigatio regebatur. Et (:ut scribit Pedianus:) Simfoniaci servi apellabantur: per quos remigibus celeuma canebatur: et per altam vocem, id est ore prolatam, et per citaram. [И]Laudantur et moderni[И] Anglorum nautici aulaedi: sed ego[К] eos canentes non audivi[3].

[Л]Erat etiam[Л] Romae Collegium Tibicinum, publico sumptu sustentatum. Et ista quidem[М] fiebant illis temporibus, quando[Н] Romani in summam potentiam excreverant. Antiquissimis autem temporibus mos epuli tum fuit: ut illi, qui accubabant, canerent ad tibiam clarorum virorum laudes atque virtutes. Pueri etiam in conviviis canebant easdem laudes maiorum et voce, et cum tibicine. //

Croatorum et Serborum mos canendi in conviviis

c. 571 13. Apud Croatos et Serbos adhuc nobis pueris viguit aliqua istius Romanae consuetudinis imitatio. Vidi enim convivio assidentes nobiles ac militares viros: et[О] post terga ipsorum stantes milites, qui canebant praedictas maiorum laudes. Unus quispiam alta voce decantabat unum versum, et tibiam alternatim flabat alterum versum, uno cum timpanista modice percutiente timpanum. Inter plebeios autem homines aliquis ex conviviis, mensae assidens, canit canticum aliquod antiquum. Omnia autem illa cantica continent laudes Marci Cralevitii, Novaci Debeliaci, Milosti Cobilitii et aliorum quorundam heroum, qui vivebant ante 300 annos, quando Turci illos regiones subegerunt. Quia vero lingua nostra Sclavinica prorsus inepta est ad omne genus carminum: ideo Serbi et Croati canunt tardissima voce: et semper eundem versum bis repetunt: et carmina sunt omnino inepta, et nullam carminum, seu musicae aut poeticae legem habentia. Imo quot fere sunt verba aut sillabae, tot sunt errores contra poesim.

Spartanorum Musica militaris

14. Inter legislatores, qui variis urbibus aut gentibus leges scriptas tradiderunt, nullus censetur fuisse Licurgo praestantior. Ipse dedit Spartanis tales leges, quae formabant vitam strenuam[П] et gravibus ac bellicosis dignam. Itaque Spartani nihil fere aliud, quam fortitudinem, tolerantiam, bellicamque laudem magni faciebant. Nullum superflui et effeminati luxus usum habebant: non filosofiae, non matematicae, non retoricae,

---

[3–3] *B ркп. приписано на нижнем поле.* [И–И] *B ркп. над строкой вместо зачеркнутых слов.* [К] *B ркп. над строкой.* [Л–Л] *B ркп. над строкой вместо зачеркнутых слов.* [М] *B ркп. над строкой.* [Н] *B ркп. над строкой вместо зачеркнутого* et. [О] *B ркп. над строкой.* [П] *B ркп. над строкой вместо зачеркнутого слова.*

non poeticae, non comediarum aut quarumcunque otiosarum artium, studiis delectabantur. Breviter graviterque loqui amabant: longos sermones odiebant. Musicam tamen, quamvis videatur esse una ex otiosis artibus, amabant: et musicos artifices magno in pretio habuerunt. Verumtamen semper solicite providebant atque studebant, ut incorrupta, idonea, seu moderata conservaretur Musica: utque non (:sicut apud alias gentes:) luxuriae subserviret; sed militari // gloriae, fortitudini, atque constantiae. Idcirco in festis ac ludis suis, non feminarum choros (:ut ceteri Graeci:), non permixtos feminis viros (:ut nunc[P] Germani:), sed armatas virorum saltationes, ad castrensis musicae sonum usurpabant. In acie vero curabant, ut semper quam praestantissimos Tibicines haberent: quorum efficaci et ad furorem concitato cantu incitabantur ad pugnam. *c. 572*

Apud Ungaros est quaedam Saltatio, quae apellatur Haidonica. Liricen Liram praecinit et miles quispiam saltat pedibus contractis, ita ut sedere videatur et interea nudam frameam celeriter vibrat ac gesticulatur. Haec et aliae huiusmodi saltationes non sunt militares,[C] nec Spartanis similes, sed mimicae.

[У]Romani sobrii et graves; Graeci ebriosi et leves[У]

15. Bizantini autem (:ut scripsit Elianus[T]:) dies noctesque in popinis et ganeis ad tibiarum, citararum ac lirarum sonum. Similiter faciebant ceteri Graeciae populi omnes, exceptis Spartanis. Hinc apud Romanos semper Graeci Ebrietatis et Levitatis vitio notabantur: et proverbiis pungebantur. Cum enim Romani vellent dicere de quispiam homine, quod esset ebriosus, levis, intemperans, quodque in tabernis[Ф] et ganeis vitam ageret; dicebant de eo: Iste Graecatur: id est Graecorum more ebriose, lascive et leviter vivit.

Semper enim Romani antiquiores, quamvis essent gentiles, gravitatem morum et sobrietatem solicite conservabant: quam etiamnum omnes Itali, et Hispani, cum multa laude, et cum aliarum gentium admiratione, egregie conservant. Quamvis enim apud ipsos maxima sit vini optimi copia: quamvis in omnibus vicis sint tabernae: quamvis nulla sit prohibitio musicae, nulla in ebrios poena constituta: nusquam tamen in[X] tabernis auditur ulla musica: nusquam in plateis apparet homo ebrius.

Graeci vero sicut olim cum essent gentiles, ita etiam posteaquam facti sunt Christiani, semper ebrietati et levitati atque tabernali bacchationi // dediti erant supra modum. Hodie autem vivunt sub disciplina[Ц] sobriae nationis Turcorum: ideoque parcius bacchantur, nec audent sic tabernis tantos strepitus Musicae et chorearum facere. *c. 573*

Musica Tabernalis Germanorum et aliorum

16. Musica Tabernalis a Graecis transivit ad Germanos et ab iis eam dedicerunt Cehi, Lehi, et postremo Alborusi ac Boristenitae, omnes vici oppidorum ibi

---

[P] *В ркп. над строкой.* [C] *Далее в ркп. зачеркнуто* sed mimicae. [T] *Далее в ркп. зачеркнуто* sicut et plerique alii. . . (*неразб.*). [У–У] *В ркп. на поле ниже зачеркнутого первоначального названия параграфа* De gravitate et sobrietate Romanorum; levitate et ebrietate Grecorum. [Ф] *Вместо зачеркнутого* popinis. [X] *Далее в ркп. зачеркнуто* popinis. [Ц] *Далее в ркп. зачеркнуто два слова.*

pleni sunt tabernis: tabernae autem omnes personant liris, citaris et utriculis. In tali rerum statu, quales possint aut debeant esse mores hominum, facile est colligere: nempe corruptissimi ac perditissimi.

Turcorum Musica simplex

17. Turci (:quantum adhuc ego scire potui:) valde simplicem habent Musicam. Citaram duarum chordarum pulsitant:[ч] nimis autem exquisitam et [ч]nimis suavem[ч] Musicam reprobant. Rex quidam Gallorum dono miserat ad regem Turcorum unum chorum suorum musicorum. Hoc rex Turcorum donum remisit, dicens: Si isti musici adeo suaves et effeminati, apud me assidue[ш] permanerent, omnes mei viri militares fierent feminae.

Praemia musicorum magna apud Graecos

18. De praemiis quae olim apud Graecos dabantur musicis, multa narrantur a scriptoribus (:ut ait Donius:) quae vix credibilia videntur. Amibeus quidem citaredus habitabat Athenis prope teatrum: et is nunquam in teatrum canendi causa prodiit, quin Atticum talentum in singulos dies acciperet. Vespasianus imperator erat alioqui parcus, at Svetonius scribit in eius vita: ipse tamen in ludis quibusdam exhibitis, Apollinari tragedo 400: Terpno Diodoroque citaredis 200: aliis 100: aliis 40 sestertia, et multos coronas aureas dedit.

Hodie apud reges Europaeos Castrati Cantores Magnis praemiis auctorantur: ita ut 30, 40 aut etiam plures aureos in menas singulos accipiant; propter vocis et artis praestantiam. Caeteri vero musici mediocribus stipendiis sustentantur, ita ut non ditescant.

Musicae usus in variis actibus

19. Quaeritur: In quibus actibus sive negotiis solet aut potest Musica adhiberi? Respondetur: 1°, in exercitu
c. 574 terrestri: 2°, in exercitu navali: // 3°, cum Legatis nostris, qui foras mittuntur: 4°, in susceptione [ш]Legatorum peregrinorum[щ]; 5°, in nuptiis: 6°, in conviviis:[ы] 7°, quidam principes [э]in Europa[э] et alicubi etiam privati homines divites, quotidie ad quotidiana[ю] prandica adhibent timpana, et tubas, aut liras, et citaras; exceptis paucis quibusdam diebus: 8°, Germani in turribus civitatum tempore prandii, et tempore cenae, faciunt inflari tubas ductiles: 9°, in Tabernis et ganeis; 10°, in Funeribus; 11°, in Ecclesiis; 12°, in Sacris Supplicationibus aut Processionibus; 13°, in Triumfis: 14°, in Comediis: 15°, ad elliciendos emptores, quando merces venduntur sub hasta aut ubi fit deceptio, quae dicitur olla fortunae. Ex his omnibus, quid imitandum quidve vitandum sit; postea dicetur.

Instrumenta musica quam varia sint

20. Instrumenta musica sunt varia.

1°. Instrumenta Flatoria sunt: Tibia, Fistula, Flautus, Ascaulus, Fisaulus, Tuba etc:

2°. Instrumenta Arcisona sunt: Lira minor, mediocris et maior ac Lira mendicorum Germanorum, quae sonatur per rotam pice illitam etc:

3°. Instrumenta Plectrisona, quae digitis aut plectro capuntur, ex loreis chordis, sunt haec: Kobza, Pandura, Tiorba, Chitarra Hispanica et Chelis varia, et Harpe etc:

[ч–ч] *В ркп. над строкой.* [ш] *В ркп. над строкой.* [щ–щ] *Вместо зачеркнутого* peregrinorum legatorum. [ы] *Далее в ркп. зачеркнута фраза.* [э–э] *В ркп. над строкой.* [ю] *В ркп. над строкой.*

4°. Instrumenta Plectrisona, ex chordis aereis, sunt Kobza Turcica, Domra, Gitara Germanica, Virgicimbalum, Clavicimbalum sive Clavicandium etc:

5°. Instrumenta Strepera et inertia sunt: Timpanum, Campana et Sistra seu Cimbala orientalium. //

QUAESTIONES DE MUSICA

1. Utrum in Ecclesiis debeat adhibere Musica

Judaeis minora, Christianis majora praecepta data *c. 575*

1. In lege antiqua usurpabantur in templo Domini tubae, citharae, psalteria, et varia instrumenta. Et Psalmi Davidici compositi sunt in versibus ad leges musicas, sive poeticas: ita ut sint apti ad cantandum ⁸voce et instrumentis⁸ in Lingua Hebraica. Sed ex hac causa non possumus inferre, quod nunc in ecclesia Christi expediat adhibere Tubas, Citaras, Fisaulos, aut alia quaecunque musica instrumenta. Quia (:ut ait Sanctus Augustinus, tract. 10 in Joan: fer: 2 post dominicam 4am quadrigae:) sacrificia populo Judaeico (:pro eius carnalitatem, et corde adhuc lapideo:) talia data sunt, quibus teneretur, ne ad idola difflueret: et immolabant sacrificia boves, oves, et columbas.

Item libro 1 de sermone Domini in monte, sub initium, ait: Mons intelligitur significare maiora praecepta iustitiae: quia minora erant quae Judaeis data sunt. Unoque tamen Deus per sanctos profetas et famulos suos secundum ordinatissimam distributionen temporum, dedit minora praecepta populo, quem adhuc timore alligari oportebat, et per Filium suum maiora populo, quem caritate iam liberari convenerat. Cum autem minora minoribus, maiora maioribus dantur: ab eo dantur, qui solus novit congruentem suis temporibus generi humano exhibere medicinam. In festo omnium sanctorum.

Commonere in canticis, cantare in cordibus

2. Paulus ad Efesios 5, 19, scribit: Nolite inebriari vino, in quo est luxuria: sed implemini Spirito, loquentes nobismetipsis in psalmis, et hymnis, et canticis spiritualibus: cantantes et psallentes in cordibus vestris Domino. Et ad Coloss.: 3, 16: Verbum Christi habitet in vobis abundanter, in omni sapientia: docentes, et commonentes nosmetipsos psalmis, hymnis, et canticis spiritualibus; in gratia cantantes in cordibus vestris Domino.

Ego nunc in Sibiria existens non habeo prae manibus historiam evangelicam: ideoque nihil certi audeo affirmare. Divinando tamen et per coniecturam loquendo puto: quod temporibus apostolorum, et postea primis atque secundis centum annis (:quando Christiani omnes ad martiria quaerebantur, et quando pene omnes fideles profetabantur et taumaturgi erant:) quod tunc // nulla *c. 576* erant a Christianis composita cantica. Puto igitur Paulum in praeallegatis locis loqui de psalmis Davidicis: et de canticis Profetarum (:inter quae est[IVa] etiam canti-

---

⁸–⁸ *B ркп. над строкой.*

[IVa] *B ркп. над строкой вместо зачеркнутого* sunt.

cum[б] Deiparae et[в] canticum Simeonis et Zachariae:) et de aliis communibus Judaeorum canticis ad Dei laudem compositis et in synagoga cantari solitis. Puto inquam[г] a Christianis nulla tunc adhuc fuisse cantica composita. Ideoque advertendum est, quomodo Paulus loquatur in utroque loco: ait enim, Loquentes, Docentes, et[д] Commonentes in Canticis: Cantantes autem in Cordibus Deo. Quasi diceret: Canticis profetarum, potestis uti ad commonitionem et ad consolationem spiritualem, et ad doctrinam, Cantare autem Deo laudes Corde potius expedit, quam Voce seu[е] Cantu vocali.

[ж] Cecilia virgo canebat organis [ж]

3. Postea tamen quam multiplicati sunt Christiani, ceperunt componere Cantica spiritualia: quae et in oratoriis (:ubi possibile erat:) et in privatis domibus canerentur. Nam de sancta Cecilia in eius vita legitur, et ecclesia in eius officio hic[3] canit: Cantantibus organis Cecilia virgo in corde suo soli Domino decantabat, dicens: Fiat Domine cor meum immaculatum, ut non confundar. Cantabat autem privatim domi suae; non in ecclesia. Instrumentum ad quod canebat: ego puto fuisse Citaram, aut Lyram. Legitur tamen ibidem: Cilicio Caecilia membra domabat: Deum gemitibus exorabat. Itaque non nimium inherebat cantui et sono instrumentali (:quippe Cilicium et gemitus non concordant cum musica:) sed certis tantum temporibus, modice aliquid, et modestissime ad Dei laudes decantabat.

[и]Cecilia virgo semper evangelium Christi gerebat in pectore: et neque diebus neque noctibus vacabat a colloquiis divinis et oratione. Expansis manibus orabat ad Dominum, et cor eius igne celesti ardebat.

Notandum est, quod ex quibusdam Antifonis, et Responsoriis in festo Sanctae Ceciliae recitari solitis, et male intellectis, pictores pingunt sanctam Ceciliam cum organo claviculario: et per hoc valde decipientur homines. Legitur autem de ea sic: Cilicio Cecilia membra domabat: Deum gemitibus exorabat: Biduanis et triduanis ieiuniis orans commendabat Domino, quod dicebat et cantantibus organis in corde suo soli Deo decantabat dicens: Fiat Domine cor meum et corpus meum immaculatum, ut non confundar. Hoc est, Dum in nuptiali pompa cantarent organa musicorum, Cecilia virgo in corde suo (:non voce, neque organis:) soli Deo (:non hominibus, neque sibi:) decantabat, hoc est orabat: Fiat Domine corpus meum immaculatum. Nam quod quaeso commune esse potest organicae musicae cum Cilicio, et triduanis ieiuniis, et assiduis lacrimis[и].

4. Post tempora Constantini, quando Christiani ceperunt libere habere ecclesias, introduxerunt in ecclesia, tum propria cantica Christiana, tum etiam psalmos Davidicos. Qui in lingua Graeca et Latina non sunt apti ad cantandum: attamen patres invenerunt quemdam rudem simplicemque modum, quo possent psalmi quali-

---

[б] *В ркп. над строкой вместо зачеркнутого* cantici. [в] *В ркп. над строкой.* [г] *В ркп. над строкой.* [д] *В ркп. над строкой.* [е] *В ркп. над строкой вместо зачеркнутого слова.* [ж–ж] *Заголовок параграфа зачеркнут в ркп. автором.* [3] *В ркп. над строкой.* [и–и] *В ркп. на боковом поле.*

tercunque adaptare ad cantandum. Quod autem[к] cantores // in duos choros divisi sint, quodque psalmos alternatim decantent, hoc (:nisi fallor:) primum excogitatum et factum fuit ab Arianis. Et quia patres orthodoxi iudicarunt rem esse bonam et idoneam, non sunt veriti vel Arianos in re bona imitari. Itaque longo tempore in ecclesia duravit cantus iste divisus in duos choros, prout et nunc durat. Sed cantus erat univocus: ita ut omnes cantores una voce cantarent: sine ullis [л]consonantiis, et sine[л] instrumentis. Postea circa annum Domini 701 (:ni fallor:) sanctus Joannes Damascenus composuit varia cantica spiritualia: quae canuntur in ecclesia Orientali: et alii pontifices ante illum et post illum, composuerunt alia, quae etiam exstant, et canuntur. *c. 577*

[м]Musica Vocalis suavior in Ecclesia inducta[м]

5. Cum successu temporum (:nescio quando, et a quo:) in ecclesia Orientali introducta est in ecclesia Symfonia Vocalis.[н] Hoc est, ut cantores non omnes una voce canerent: sed ut alius gravius, alius acutius caneret secundum consonantias Musicas. Canunt nimirum, ad duas Lineas, sive per intervallum[о] quartae. Vel ad tres lineas, sive per intervallum Quartae, et Octavae: Vel per primam, Quintam, et Octavam vocem. Huiusmodi cantus fuit valde usitatus postremis regni Graeci temporibus: et facit valde suavis: [п]prout describitur in historia concilii Flor[п]. In ecclesia autem Romana, usque ad annum 900, permansit semper cantus Unisonus, quem evocant Choralem, seu Firmum. Illo autem aevo vixit quidam monachus ordinis sancti Benedicti, nomine Guido Aretinus. Iste invenit sex elementa musica Idiometrica[р], (:haec nimirum, Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La:) et per haec effecit, ut quod antea difficillimum erat, postea fieret facillimum: scilicet Cantica unisona in carta perscribere, et ex carta facile decantare.

Musica instrumentalis in ecclesiam inducta *c. 578*

6. Hoc fundamento posito, postea Germani:[с] adinvenerunt facilem modum componendi // et canendi cantica[т], Duabus, Tribus, Quatuor, Quinque, Sex[у]et pluribus[у] diversis vocibus. Et invenerunt Cimbalum polyplectrum et Fisaulos: omnia ex Guidonis principiis. Cum ergo res ista adeo nova, adeoque omnibus mirabilis[ф]appareret: inrepsit[ф] in ecclesias, non tam approbantibus, quam[х] conniventibus pontificibus. Scilicet primo Consonantiae Multosonae sensim[ц] introductae sunt.[ц] Et quia difficile[ч] cantores permanent in consonantia, nisi adsit instrumentum ad quod effendant: ideo postea introducti sunt etiam[ш] phisauli. Post fisaulos vero, cum lapsu temporum, subintroierunt etiam lirae, citarae, tibiae, et quae libet instrumenta.

Licentia et abusus musicorum in ecclesia

7. Hoc saeculo provenit ars musica apud Europaeos ad summum gradum, ita ut altius[щ]ascendere non[щ] posse videatur. Simul etiam licentia musicorum et cantorum

---

[к] *Далее в ркп. зачеркнуто слово.* [л–л] *В ркп. над строкой.* [м–м] *В ркп. на поле вместо зачеркнутого* Consonantia musicalis morum aliarum in ecclesia. [н] *В ркп. над строкой вместо зачеркнутого слова.* [о] *В ркп. над строкой вместо зачеркнутого* distantias. [п–п] *В ркп. на поле.* [р] *Далее в ркп. зачеркнуто слово.* [с] *Далее в ркп. зачеркнуто слово.* [т] *Далее в ркп. зачеркнуто слово.* [у–у] *В ркп. над строкой.* [ф–ф] *В ркп. над строкой вместо зачеркнутых слов.* [х] *Далее в ркп. зачеркнуто.* [ц–ц] *В ркп. над строкой вместо зачеркнутых слов.* [ч] *В ркп. над строкой вместо зачеркнутого слова.* [ш] *Далее в ркп. зачеркнуто слово.* [щ–щ] *В ркп. над строкой вместо зачеркнутого* surgere.

excrevit in nimium ita ut multi boni viri conquaesti sint et conquaeruntur de tali abusu, tum in libris suis, tum in ecclesiasticis congressibus et consiliis. Et nuper[ы] anno (:ni fallor:) 1657, papa Alexander VI (!) edidit unam bullam, qua[э] praecipit musicis, ut cessent a levibus et indecoris melodiis in ecclesia decantandis. Verum prava consuetudo, et licentia hominum levium, ac imperitorum, in tantum invaluit, ut videatur non[ю] posse corrigi. Ideoque certum [я]mihi esse videtur[я]: Si in ecclesia Romana non fuissent pridem[va] recepti fisauli, et alia instrumenta; quod hoc tempore non reciperentur. Imo si possent commode eiici forte[б] eiicerentur. Coram ipso sane pontifice in eius capella, nulla instrumenta personant: sed canitur[в] solus cantus vocalis, ad varias consoc. 579 nantias. Et ille ipse cantus // compositus est antiquo, rudi, et nullam [г]pene mollem[г] suavitatem continente modo. Habet ille cantus congruentem ac debitam gravitatem: sed hoc in eo est incommodi, quod voces sint confusae, et non facile[д] intelligatur quid canatur seu dicatur.

Canticum Terere, et alii abusus

8. Non solum [е]in occidentali ecclesia[е] musici, artis periti, in instrumentalibus et[ж] in vocalibus consonantiis; sed etiam in [з]orientali ecclesia[з] quilibet musicae[и] imperiti et simplicissimi cantores[к] ommittant multas levitates, et ineptias in cantu ecclesiastico. Scilicet, dum quispiam solus[л] canit, qui vel mediocriter sonoram vocem habet, complacet sibi in voce, et vana leviter molliterque intorquet vocem contra decorem verbis divinis debitum. Non attendit quid canat, neque quam devote et quam modeste deberet canere, sed solicitus est, ut quam suavissime vocem inflectat, et ut quam cupidissime ab hominibus audiatur. Et in istum errorem labuntur interdum etiam ipsi sacerdotes, qui sacris[м] altaribus adstant, et sacram liturgiam celebrant: praesertim, qui pulcras voces habent. Denique nescio quo spiritu et[н] quo consilio inducti excogitarunt cantica quaedam vocalia, in quibus nullae Dei laudes, et nullae preces continentur; sed sunt verba quaedam nihil significantia: scilicet, Terere tere, Terere tere. Fortasse haec excogitarunt, ut haberent, quod ebrii canerent: quando non possunt[о] sacra verba legere.

Capucinorum cantus sine cantu

9. Tanta est fragilitas nostra, ut quocunque nos convertamur, ubique vitium prolabamur. Sive enim sacra cantica instituantur cum instrumentis musicis, sive absque illis: sive cum arte musica, sive absque arte: sive cum pluribus vocibus, sive unica voce: semper homines inveniunt occasionem, ut a spiritu ad carnem, et a pietate ad sensualitatem deflectant. Hanc rem attentius considerarunt viri quidam sancti: et ut peccandi occasionem, et vanitatem amoverent a suis ecclesiis; omnem musicam amoverunt.

[ы] *Далее в ркп. зачеркнуто слово.* [э] *Далее в ркп. зачеркнуто слово.* [ю] *В ркп. над строкой вместо зачеркнутого слова.* [я–я] *В ркп. над строкой вместо зачеркнутого* est.

[va] *В ркп. над строкой.* [б] *В ркп. над строкой.* [в] *В ркп. над строкой.* [г–г] *В ркп. над строкой.* [д] *В ркп. над строкой.* [е–е] *В ркп. над строкой.* [ж] *В ркп. над строкой.* [з–з] *В ркп. над строкой.* [и] *В ркп. над строкой.* [к] *Далее в ркп. зачеркнуто.* [л] *В ркп. над строкой.* [м] *В ркп. над строкой.* [н] *В ркп. над строкой вместо зачеркнутого* aut. [о] *Далее в ркп. зачеркнуто* facile.

Tales sunt ordines[п] Religiosorum // qui appellantur Capucini, et[р] Carmelitani, et[с] quidam alii. Isti enim decantant Psalmos Davidicos, et cetera omnia sacra cantica voce clara, tarde, bene intelligibiliter et sine omni musica, et[т] musicae similitudine: et consequenter sine omni aurium illecebra. Et ita nulla est occasio, ut quis cantor aut[у] auditor, possit aliqua sensuali delectatione et vanitate capi. *c. 580*

Melodia, Consonantia, et Ritmus, quid sint

10. Sciendum enim est: quod musicae ars et suavitas in tribus rebus consistit.

1°, Ut in una voce, sive in uno instrumento, soni qui successive fiunt, non omnes sint aequales; sed ut[ф] unus Acutior, alter Pravior, secundum proportionem et artem, sibi mutuo succedant. [х]Sicut fit, quando in Tibia (aut Tuba) graves acutique soni proferentur[х]. Et in hoc consistit melodia.

2°. Ut in duabus pluribusve vocibus (sive instrumentis) simul et eodem tempore, diversi concordes soni concinantur. Sicut fit, quando in citara (sive in fisaulo) plures chordae fistulaeve uno tempore impelluntur. Et in hoc consistit Consonantia.

3°. Ut soni, qui successive procedunt, alii sint breviores, alii longiores. Et in hoc consistit Ritmus: ita ut una sillaba trahatur tempore[ц] longiore, altera brevius citiusque pronuncietur. Itaque Capucini cantant sine omni Melodia, sine Consonantia, et sine Ritmo. Omnia enim verba decantant iuxta unicam chordam. Sicut incipiunt primam sillabam, ita recitant omnes reliquas usque ad finem: et nullam acutius graviusve pronunciant. Item omnes sillabas pronunciant sub aequali temporis mensura: nullam faciunt longiorem brevioremve ceteris. Atque hoc modo habent musicam sine musica, et cantum sine cantu: et libere manent a[ч] distractionibus, quae hominibus accidunt ex vanitate musicae, et ex titillatione aurium. //

Qui non habet, non quirat: qui habet, non abiiciat musicam *c. 581*

11. Quid ergo dicemus? Omnemne musicam debemus arcere ab ecclesiis? Nullo modo. Oportet enim scire: quod varii sint status et vocationes hominum: et plures possunt esse fines. [ш]sive causae[ш], [ш]ob quas alii possunt[щ] recte adhibere musicam; et aliae sunt causae, ob quas alii recte eandem repudiant[ы]. Si Musica nullo modo posset esse apta ad aliquid boni in ecclesia praestandum: certe nec David coram arca Domini, nec Cecilia sancta ad preces, cecinissent organis: neque Patres sancti instituissent, aut composuissent[э] ulla cantica. Musica ergo est ex illis rebus quibus possumus et ad bonum, et ad malum (:sed multo[ю] facilius ad malum) uti: quemadmodum est et Vinum, Mercatura, Mulieres, Praetura, et alia. Et malitia musicae non est in ipsa musica: sed in nostra fragilitate, et[я] concupiscentia. Sequamur ergo nos[via]

[п] *Далее в ркп. зачеркнуто слово.* [р] *Далее в ркп. зачеркнуто* qui. [с] *Далее в ркп. зачеркнуто слово.* [т] *В ркп. над строкой вместо зачеркнутого* aut. [у] *Так в ркп. вместо зачеркнутого* sive. [ф] *В ркп. над строкой.* [х–х] *В ркп. между строками.* [ц] *В ркп. над строкой вместо зачеркнутого слова.* [ч] *Далее в ркп. зачеркнуто несколько слов.* [ш–ш] *В ркп. над строкой.* [щ–щ] *В ркп. неразборчиво.* [ы] *Далее в ркп. зачеркнуто.* [э] *В ркп. над строкой.* [ю] *В ркп. над строкой.* [я] *Далее в ркп. зачеркнуто слово.*
[via] *В ркп. над строкой.*

consilium Pauli apostoli, ubi loquitur de Mulieribus[б]: 1 Cor. 7.27. Alligatus es uxori? Noli quaerere solutionem. Solutus es ab uxore? Noli quaerere uxorem. Qui habent musicam instrumentalem aut symphioniacam in ecclesia: ne quaerant eam eiicere. [в]Si ita sibi spiritualiter expedire iudicant[в]. Qui non habent musicam[г] in ecclesia: ne quaerant eam inducere[д]. Item sequamur consilium Pauli, quod suadet super cibis: ad Rom: 14.3.

Qui habet, non habentem non spernat; Qui non habet, habentem non iudicet

Is, qui manducat, non manducantem non spernat: Vet gui non manducat, manducantem non iudicet. Is, qui Instrumentis et Symfoniis ad Dei laudem utitur, non utentem non spernat, et is qui Symfoniis non utitur, utentem non iudicet. Unusquisque in sui sensu abundet.

Causae, cur Musica in ecclesiam inducta sit

12. Causae, propter quas videntur[е] cantica spiritualia esse composita, et Cantus, seu Musica in ecclesiam introducta, sunt nimirum haec:

1°, Cum idololatrae in suis idolicis templis haberent magnum strepitum[з] instrumentorum musicorum; voluit etiam Moises et David instituere in templo Dei multi-
c. 582 tudinem instrumentorum: // ideo, Ne Judaei[и] ad idola diffluerent: Sic enim loquitur Sanctus Augustinus: Vide supra hoc quaest: 1. num: 1.

2°, Patres autem sancti pro christianis composuerunt et induxerunt pia cantica: Ne homines fragiles taedio afficerentur ex longa lectione sacrarum scripturarum, neve dormitarent; sed ut excitarentur modesto cantu, ad contemplationem rerum divinarum.

3°, Ut laudes Dei per cantum clarius praedicarentur: et ut per melodiam altius memoriae imprimerentur.

4°, Cantica adhibentur in ecclesiis: ut cum gaudio spirituali (:quod habent sancti[к] super operibus Dei:) coniungatur etiam quoddam gaudium corporale, castum et modestum. Hoc modo canebat Deo David, et sancta Cecilia.

5°, Adhibetur in ecclesiis suavior musica: ad hoc, ut homines frigidi, et de sua salute non soliciti, quique alias ex devotione et amore Dei non venirent ad ecclesiam; veniant[л] saltem ad auscultandam musicam. Et ut per istam illecebram attracti ibidem audiant praedicationem paenitentiae. Ob hanc causam Jesuitae, et sacerdotes Oratorii (:qui toti sunt intenti conversioni animarum[м]:) adhibent musicam suaviorem, in suis ecclesiis et oratoriis. Homines enim illecti suavitate musicae influunt frequenter[н] ad ecclesiam: et ibidem post musicam auscultant praedicatorem, qui eos ferventer exhortatur ad agendam paenitentiam peccatorum. Istae quidem sunt causae bonae et sufficientes, propter quas musica potest licite in ecclesia adhiberi, et non potest omnino condemnari[о].

[б] *Далее в ркп. зачеркнуто слово.* [в–в] *В ркп. над строкой.* [г] *В ркп. над строкой вместо зачеркнутого* eam. [д] *Далее в ркп. над строкой написано и зачеркнуто несколько слов.* [е] *Далее в ркп. зачеркнуто слово.* [ж] *Далее в ркп. зачеркнуто* Cantaret. [з] *Далее в ркп. зачеркнуто слово.* [и] *Далее в ркп. зачеркнуто несколько слов.* [к] *Далее в ркп. зачеркнуто слово.* [л] *В ркп. переправлено из* venirent. [м] *В ркп. над строкой вместо зачеркнутого* paenitentium. [н] *В ркп. над строкой вместо зачеркнутого слова.* [о] *В ркп. зачеркнута фраза.*

Causae, cur aliqui musicam ab ecclesia excludant

13. Aliis[н] autem sunt causae, et altiores[р]; quae suadent, ut musica ad ecclesias non admittatur, [с]ubi non est admissa[с]. Sicut enim bonum est[т] Nubere; sed melius et perfectius est Non nubere: ita videtur res esse etiam cum musica.

1°. Quia quicunque recte considerat fragilitatem et miseriam praesentis mortalis et plenae peccatis vitae, facile animadvertet, Nullum esse in hac vita tempus gaudendi, sed totum esse tempus lugendi, et paenitentiam agendi. Atqui, ut ait Scriptura, Musica in luctu est[у] importuna narratio. Qui tamen nulla haberet peccata, nec indigeret paenitentia,[ф]ille videtur posse uti[ф] sacra et modesta musica[х] sicut faciebat sancta Cecilia[VIIа] // *c. 584*

2°,[б] Quia patres sancti composuerunt sacra cantica, non pro hominibus perfectis, sed pro fragilibus et peccatoribus ut eos a somno qualitercunque exaltarent. Homines autem, qui vere Deum amant, non indigent melodiis, ut memoria ipsorum excitaretur aut confirmaretur ad contemplandas Dei laudes. Imo homines spirituales, sive perfecti, non tam adiuvantur, quam potius perturbantur per cantum, in contemplatione rerum divinarum.

3°, Musica ab ecclesiis arcetur quia per eam multae levitates, vanitates, et varii abusus committuntur: quemadmodum superius commemoratum est.

Ob has tres causas Capucini et Carmelitani recte fecerunt: quod non solum suaviorem musicam, verum et iam omnem cantum, a suis ecclesiis excluserunt.[б] Cum enim ipsi Perfectiorem vitae statum profiteantur: et cum incumbant non ad praedicandam, sed ad faciendam paenitentiam: musica, pro ipsorum vitae instituto, non videtur esse idonea.

Musica suavior non inducenda in ecclesia, ubi non est

14. Concludendo dicimus: In Russiacam ecclesiam non est bonum[в] inducere musicam instrumentalem, neque Figuralem,[г] quae fit per altas voces in variis consonantiis secundum recentem artem. Et sic censemus

1°, propter proxime dictas tres spirituales causas.

2°, quia talis mutatio non posset fieri sine magno labore et sumptu, neque sine magna clericorum[д] perturbatione et tumultu: et interea nullum exinde devotionis incrementum fieret. //

3°, Quia cum ista[е] inductione multi homines, qui nunc applicantur ad bellum, et ad laborem manuum, musicae sese addicerent: et otiosam[ж] vitam agerent[з] et reliquo populo graves essent. *c. 585*

4°, Quia in Germania [и]et in quibusdam aliis regionibus[и] ab antiquis temporibus iam[к] omnia compita, omnesque tabernae, personabant strepitu musico, et lascivis

---

[н] *Далее в ркп. зачеркнуто* Aliae. [р] *В ркп. над строкой вместо зачеркнутого* potentiores. [с–с] *В ркп. над строкой.* [т] *В ркп. над строкой.* [у] *В ркп. над строкой.* [ф–ф] *В ркп. над строкой вместо зачеркнутых слов.* [х] *Далее в ркп. зачеркнуто* quale habebat sancta Cecilia.

[VIIа] *После этого в ркп. приписано* Vide fol. 584. *Последующий текст на л. 583 и в начале листа 584 по указанию Крижанича следует перенести выше:* Hoc refer ad fol. 407 ad finem marginis. [б] *Перед этим в ркп. указано:* Hoc refer ad finem folii 582. [в] *Далее в ркп. зачеркнуто* neque consultam. [г] *В ркп. над строкой вместо зачеркнутых слов.* [д] *В ркп. над строкой.* [е] *В ркп. над строкой вместо зачеркнутого* tali. [ж] *Далее в ркп. зачеркнуто.* [з] *Далее в ркп. зачеркнуто* per quas reliquos populos aggraverentur. [и–и] *В ркп. над строкой.* [к] *В ркп. над строкой.*

choreis: et ideo non adeo mirum absurdumve esse videbatur, quod ibi musica ad ecclesiam assumpta est. Hic porro in tabernis rara aut nulla auditur musica, et nullae apparent publicae choreae: si autem musica hic induceretur in ecclesias, protinus propagaretur et extra ecclesias, et repleret omnes tabernas. Absurdum autem esset; si ex ecclesia prodiret tanta occasio scandalorum.

5° denique, si nihil aliud obstaret, Lingua ipse nostra est omnino inepta ad musicam: sicut mox consequenter dicemus. In lingua Latina sunt quaedam cantica sacra, valde pulcra. Quidam in Alba Russia acceperunt quaedam ex illis, et loco verborum Latinorum subscripserunt Sclavinica: et in hoc valde ridiculos se ostenderunt. Eadem enim melodia cum verbis Latinis decantata auditur suavissime[Л]; cum verbis autem Sclavinicis ita est grata auribus, quam si quis[М] ferruginosos cardines commoveret.

Quaestio 2ª

Cur[Н] apud varias gentes valde diversa est musica

Varietas melodiarum ex varietate linguarum

Respondetur: varietas melodiarum, imstrumentorum, et totius musicae, procedit ex varietate vocum, et Ingeniorum: et maxime ex varietate Linguarum. Quaedam enim linguae sunt aptae ad has, quaedam ad alias, quaedam ad nullas fere melodias. Quatuor autem sunt species melodiarum: °Ariarum, Notarum, Modorum°:

I°, Aesichastica melodia, est Temperata, Gravis[П], Tranquilla[Р]. 2° [С], Enthusiastica melodia, est Vehemens et Concitata, et compositae. 3°, Diastaltica melodia, est Laeta, et Exsultans: Curranta[Т]. 4°, Systaltica melodia, est Maesta et Flebilis. 5°, Tranquilla Laeta. 6°, Tranquilla maesta. 7°, Laeta Vehemens. Galiarda. 8°, Mesta Vehemens. Duae autem sunt combinationes contrariae, [У]et impossibiles[У]: nempe Tranquilla et Vehemens, Laeta et Maesta. //

Quae linguae quando apte sint ad musicam

c. 586 2. Latina lingua inter omnes maxime est apta, aut ut sic dicam, sola est apta ad Tranquillam Melodiam. Habet enim accentus paucissimos, et maxime simplices. ac regulatos: et vocales pariter paucas, et simplices; [Ф]et nullos diftongos[Ф]. Ideoque maxime est idonea ad Tranquillam melodiam: quae maxime regulariter procedit; enthusiastica autem melodia nunc tardissimos, nunc velocissimos; nunc Gravissimos nunc Acutissimos sonos fundit absque regula, et quasi cum quodam furore. Et haec est causa: quod nulla Europaeorum lingua sit ita idonea ad concinendos in ecclesia (:per Figuralem[Ц] seu Regularem Symfoniam:) Psalmos Davidicos[Ч], aliosque sacras cantiones; sicut est Latina.

Graeca autem [Ш](:propter varietatem ac multitudinem suorum accentuum, vocalium et diftongorum:)[Ш] est idonea ad melodiam[Щ] Enthusiasticam. Et notandum est:

[Л] *Далее в ркп. зачеркнуто слово.* [М] *Далее в ркп. зачеркнуто несколько слов.* [Н] *В ркп. над строкой вместо зачеркнутых слов.* [°–°] *В ркп. на поле.* [П] *В ркп. над строкой.* [Р] *Далее в ркп. зачеркнуто* Aria, Nota. [С] *Цифра «4» в ркп. переделана в цифру «2».* [Т] *В ркп. над строкой.* [У–У] *В ркп. над строкой.* [Ф–Ф] *В ркп. над строкой.* [Ц] *В ркп. зачеркнуто* et Regularem. [Ч] *Далее в ркп. зачеркнуто слово.* [Ш–Ш] *В ркп. над строкой.* [Щ] *В ркп. над строкой.*

quod lingua Latina nullo modo potest adaptari ad melodiam Enthusiaticam. Romae enim in ecclesia sancti Athanasii Graeci suavissime canunt enthusiastice: et musici Romani saepe conati sunt eos imitari in sua Latina, aut Italica lingua: sed nihil unquam efficere potuerunt. Eodem modo, si quis vellet linguam Graecam[ы] applicare ad illas melodias, quibus Romani concinunt Psalmos Davidicos: nihil proficeret.

Turcica lingua adaequat [э]ac etiam[э] superat Graecam in Enthusiastica melodia. Habent enim Turci Vehementissima cantica: unde et proverbium Graecum processit: Romeos psaltikos, Turkos tragubis. id est, Graecus est bonus [ю]cantor in ecclesia: Turcus bonus cantator cantionum mundanarum. Puto autem et Arabicam linguam satis enthusiasticam esse; quamquam de hoc non ausim certi quid affirmare: quia semel tantum audivi cantum Arabicum in fano quodam Turcico.

Germanica lingua penitus est inepta ad omnem Tranquillam, et ad Enthusiasticam melodiam: et solum est apta ad breves[я], concisas, leves [viiia], choreales, sive saltatorias melodias[б]. Germani habent infinitas cantiones, sacras et profanas: sed tamen omnes illae habent melodiam concisam: et quaecunque habent aliquam gratiam, omnes habent melodiam saltatoriam. Aliquae autem // sunt ibi cantiones, quae imitantur melodiam tranquillam: sed illae nullam habent gratiam. Et si quis vellet psalmos Davidicos in lingua Germanica concinere sive in Romanorum Tranquilla, sive in Graecorum enthusiastica melodia; nihil magis esset ridiculum. c. 587

Ungarica Lingua habet aliquam aptitudinem ad Mestam et Vehementem melodiam: sed verba habet parum suavia.

Gallica lingua habet similem aptitudinem Melodiae cum Graeca: sed verba sunt[в] suaviora Graecis.

Italica autem et Hispanica linguae ad nullam pene melodiam habent satis aptitudinis. Vix unum aut alterum carminum genus possunt edere, in melodia Tranquilla.

Nostra vero Sclavinica lingua adhuc minus habet aptitudinis: ita ut nullum carminum genus in ea adhuc non fuerit factum; et ut puto fieri nequit, quod alicuius pretii esse posset. Quoscunque enim ego versus hactenus audivi apud Dalmatos, Croatos, Lechos, et Cechos, omnes sunt pleni crassis erroribus: et indigni nomine Versuum sive carminum.

Lingua Germanica et Sclavinica ineptae ad consonantiam Hesich

3. Itaque nationes quaedam habent linguas aptas ad versus, et ad cantum: et tales praecipue sunt, lingua Turcorum, Graecorum, et Ungarorum. In his enim linguis sunt multi et varii accentus[г], et melodiae valde affectuosae facile componuntur, et compositae sunt plurimae.

Lingua vero Germanorum est[д] apta Ritmicis (:seu similiter cadentibus:) versibus: et concisis, leviterque saltantibus, ac nullum longum aut intensum affectum servare potentibus canticis. Et sicut alibi diximus, quod omnia Germanorum Juvenilia seu Militaria exercitia,

---

[ы] *Далее в ркп. зачеркнуто слово.* [э–э] *В ркп. над строкой.* [ю] *В ркп. над строкой.* [я] *В ркп. над строкой вместо зачеркнутого слова.* [viiia] *В ркп. над строкой.* [б] *В ркп. над строкой.* [в] *Далее в ркп. зачеркнуто слово.* [г] *Далее в ркп. зачеркнуто* et facile. [д] *В ркп. над строкой.*

nihil omnino valent ad seria belli opera: ita etiam musica seu melodia Germanorum ad nihil aliud est idonea, nisi ad consuetas[е] ipsorum choreas, quas quotidie frequentant cum feminis in Nuptiis, in Popinis, in Conviviis, Privatim in domibus et campis; praesertim[ж] in Nundinis, et usque adeo in ipsis spiritualibus[3] conventibus; quando
c. 588 scilicet veniunt ad ecclesias ad obti // nendas indulgentias. Veniunt nimirum ex pluribus villis ad unam aliquam ecclesiam, ac crucibus vexillatis, et cum liris, continuo in via cantantes. Post officia Divina discumbunt [и]ad prandia[и] in popinis: moxque consurgunt ad liras, ad ascaulos, et ad choreas cum feminis.

Latina lingua est aptissima ad decantandos psalmos, et alia cantica ecclesiastica, in soluta oratione sine versibus, et in simfonia musica, sive in Motellis in Melodia Hesichastica. Germanica ad hoc prorsus nihil valet: et nullum Motellum in ea fieri aut cantari potest: et si cantaretur esset risu dignum.

Idem sentire debemus de nostra lingua. Et hinc dignoscuntur valde exiguum indicium habuisse illi, qui in Alba Russia sub[к] notis et melodiis super verba Latina pridem compositis deleverunt verba Latina, et subscripserunt Sclavinica: contra omnem prosodiae et musicae rationem.[л] Cantica illa nihilo sunt gratiora, quam siquis limis fabrilibus ferrum limaret. Donius certe fol: 74 acriter reprehendit illos, tanquam fatuos, qui prius componunt melodiam, ac deinde conquirunt verba. Non enim sola Consonantia rariarum vocum, non solus Ritmus musicus, habet vim ad afficiendum suavitate animum; verum etiam sensus ipse verborum in primis: deinde aptitudo verborum, quae[м] in prosodia et in resonantia reperitur: plurimum habet momento ad commovendos animos ciendosque affectus hominum. Talis autem aptitudo accentuum, et suavis resonantia sillabarum nusquam apparet in tota nostra lingua Sclavinica: sed potius omnia sunt Sigmatismi aliisque durioribus stri-
c. 589 doribus plena //

Quaestio 3

Quomodo utendum Musica, extra ecclesiam

In exercitu sint Tibiae, et Melodiae Affectuosae

1. Primo certum est: quod in exercitu merito adhiberi debeat Musica: propter causas omnibus notas. Tantum quaestio est: quae instrumenta, et quales melodiae magis expediant in nostris exercitibus.

Germanorum lingua habet breves, leves, et subitaneas melodias: et ad tales melodias idonea est Tuba campalis: ideoque Germani plurimum studium ponunt in Tubis, et in earum cantu excellunt alios populos. Porro ad graves, affectuosas, mirabiles, et enthusiasticas melodias Tibiae sunt idoneae; et Tubae Germanicae [н]una cum lingua Germanica[н] nihil valent. Item Tibiae facile et diu, Tubae autem difficillime, et non diu inflari possunt.

[е] *Далее в ркп. зачеркнуто слово.* [ж] *В ркп. над строкой.* [3] *В ркп. над строкой.* [и–и] *В ркп. над строкой.* [к] *Далее в ркп. зачеркнуто* canticis Latinis pridem compositis. [л] *Далее в ркп. зачеркнуто* Donius fol. 74 scribebat illos. . . falsos, qui prius componunt melodias, ac deinde conquiruunt verba. [м] *В ркп. над строкой.* [н–н] *В ркп. над строкой.*

Nostra Sclavinica lingua nullam habere potest subitam[o], levem, et Germanis similem melodiam. Serborum inconditae cantiones habent aliquam (:licet exiguam:) similitudinem, cum Turcorum gravibus et affectuosis melodiis. Genius noster est magis idoneus ad excogitandam, [п]vel imitandam[п], vel ediscendam melodiam aliquam Tardam, quam ad Subitaneam. Simpliciter ergo dicimus: quod in exercitu multo aptiores, et valde idoneae utilesque sint Tibiae [р]et Affectuosae Enthusiasticae melodiae[р]. Ego putarem: in maximo exercitu Tibias debere esse plurimas: Tubas autem sufficere unam, vel alteram.

Ascaulis utuntur Scoti

2. Audivi, quod in Scotia Hochlandici [с]pedites in bello utuntur[с] Ascaulis Sonorissimis. Si id verum est: puto debere idem[т] probari etiam in nostro peditum exercitu. [у]Sed difficile mihi creditum videtur[у].

Timpana aerea abjicienda

3. Germani in peditatu utuntur Timpanis ligneis, in equitatu aereis. Ego censeo expedire ubique timpana lignea: propter levitatem. Nam et alii populi ita faciunt: et nos non debemus in omnibus imitari Germanos: praesertim ubi aliquid est contrarium nostris bonis institutis. Sicut in hoc casu, equitatus fit tardior: nam vel debet tardius incedere, vel timpanistam deterere // *c. 590*

Surmae subtilissimae non solae adhibendae

4. Lechi habent in equitatu breviculas fistulas, quas vocant surma, quae acutissimum sonum edunt. Et Germani in peditatu utuntur fistulis subtilibus et brevibus. Utraque illae fistulae ineptae sunt: et levitatem ac pusillanimitatem spirant: praesertim si solae sint. Surma potest esse idonea, si [ф]simul canatur[ф] cum Tibia: at Germanica peditum[х] fistula ad nihil est apta.

Legatorum musica qualis esse debeat

5. Quando suscipiuntur legati exterorum, nihil potest esse magnificentius, quam Tibicines bene periti: cum exquisitis Tibiis, et cum melodiis enthusiasticis. Nostris autem Legatis, quos foras mittimus, non expedit addere Tibicines, neque illam aliam musicam. Debemus enim hoc tenere pro regula Reputationis: Quod Legatos non mittimus foras ad ludos, neque ad inanes pompas, sed solum ad tractenda seria negotia. Potest tamen legatus habere penes se aliquos musicos: sed iis uti non debet ad ingressum, aut discessum, nec unquam in publico: sed tantum domi, si quando celebrat convivium.

Regis musica qualis esse debeat

6. Regem decet triplex musica: Tibicines, Tubicines, et Fidicines. Tubicines sufficiunt 4, aut 6, aut ad summum 8: ita ut possint alternatim concinere: duo contra duos: tres contra tres: 4 contra 4.

At Tibicines necessarii sunt plures. Et si possibile est, omnes debent esse artis musicae Ideometricae[ц] periti. Fidicines autem et vocales musici possunt esse pro genio regis: quot et quales rex esse voluerit. In Germania non solum reges, sed etiam principes et alii magnates, solent pene quotidie (:paucis diebus exceptis:) ante prandia curare inflari tubas, et pulsari timpana: quasi ineundum esset praelium contra offas et contra[ч] pocula vino plena. In cubiculis autem eorum[ш] toto tempore prandii pro-

---

[о] *B ркп. над строкой вместо зачеркнутого слова.* [п–п] *B ркп. над строкой.* [р–р] *B ркп. над строкой.* [с–с] *B ркп. над строкой вместо зачеркнутых слов.* [т] *B ркп. над строкой.* [у–у] *B ркп. между строк.* [ф–ф] *B ркп. над строкой вместо зачеркнутого слова.* [х] *B ркп. над строкой.* [ц] *B ркп. над строкой.* [ч] *B ркп. над строкой.* [ш] *B ркп. над строкой.*

strepunt fidicines. Res ista minime decet reges, aut[щ] viros graves ac serios: magnus enim committitur in hoc luxus, et non potest id fieri sine peccato. In festis, nuptiis et[ы] conviviis, recte potest istud fieri: quotidie autem celebrare nuptias et bacchanalia non est prudentium neque
591 piorum, sed insapientium hominum opus. //

Principum musica qualis esse debeat

7. In Germanorum comitiis, et Legationibus, pleri — que omnes principes habent suos Tibicines, et Timpana, et Vexilla. Sed hoc observatur est, si Cesar presens est, nemo audeat[э] in urbem ingredi cum sonitu Tubarum et Timpanorum, et cum apertis Vexillis. In Comitiis autem Ungarorum (:praesente eodem Cesare:) magnates intrant cum sonitu Tibiarum non tamen cum vexillis apertis, neque cum timpanis. Posset ergo etiam in hoc regno concedi: ut principes possent ingredi urbem cum Tibicinibus: non tamen cum[ю] Timpanis, neque cum Vexillis. Ceterorum autem nobilium[я] nomini concedendum intrare [IXa]ullam civitatem[a] cum cantu Tibiarum. Et hoc potest esse insigne principum.

Populi musica qualis esse debeat

8. Qualis denique musica in populo concedenda sit, hoc etiam provideri[б] debet.

I°, Ad nuptias, ad convivia, et privatim in domibus pro libitu, unicuique licitum sit uti musica.

2°, In popinis severissime prohiberi debet musica; et musici, qui deprehenderentur in popinis canentes seu sonantes, severe puniantur.

3°, Germani solent per plateas vagari et bacchari cum musica, de nocte et de die. Hoc etiam severe prohibeatur.

4°, Germani in suis urbibus, supra Turres tenent aliquos comicines, et Tubarum ductilium inflatores: qui quotidie tempore prandii et tempore cenae inflant tubas, ad oblectandum populum. Verum tubae illae ductiles concentum faciunt plane barbarum et ferinum; et nullam omnino habent gratiam, neque suavitatem. Donius, acutissimus musicus, eas merito vituperat et prorsus reprobat. [в]lib. 3. fol. 116в. Praeterea concentus ille in turribus est inanis: quia a paucis auditur: et quia non est conveniens quotidie uti musica ad prandium. Consultum esset in urbe regia, supra turrim sancti Flori, fieri cubiculum calidum, aptum pro Tibicinibus, ut aetate et hieme possent canere. Deberent autem canere non quotidie: sed in maioribus festis: et tempore alicuius
c. 592 laetitiae et ad ingressum legatorum. //

5°. Qui autem, et quales musici permittendi sint tractare musicam in populo: de hoc potest fieri utilis provisio huiusmodi, Quoniam homines nati sunt non ad ludendum aut ad iocandum, neque ad otiandum, sed ad serviendum Deo, ad laborandum, et ad procurandam salutem animarum suarum cum labore et tremore: idcirco a viris strenuis procul esse debent omnes vani ludi, et scurriles inutilesve ioci. Idcirco prohibemus ac proscribimus omnes illae artes, actiones, ludos, musicas,

---

[щ] *В ркп. над строкой вместо зачеркнутого* et. [ы] *В ркп. над строкой.* [э] *В ркп. над строкой.* [ю] *В ркп. над строкой.* [я] *В ркп. над строкой.*

[XIa–a] *В ркп. над строкой.* [б] *В ркп. над строкой вместо зачеркнутого слова.* [в–в] *В ркп. над строкой.*

exercitia ludicra, et homines ludicros, qui homines et quae exercitia mere ludicra sunt; et neque ad sanitatem, neque ad militiam, neque ad ullum serium vitae officium quidquam prodesse possunt.

Verumtamen, quia arcus qui semper intentus manet, rumpitur, aut fit debilis; eodemque modo vita humana, si perpetuo seriis operibus intenta fuerint, succumbit: et recreatione ac remissione interdum indiget: idcirco admittimus et concedimus illa solummodo musicae et exercitiorum genera, quae possunt ad aliquod serium vitae officium esse utilia. Speciatim de Musica declaramus, ac praecipimus. Ut nemini liceat [г]quocunque instrumento[г] musicam profiteri[д], aut exercere in populo (:ad nuptas, ad convivia, aut alibi:) nisi ille idem fuerit peritus etiam canere Tibiis, vel Tubis: ita possit esse utilis non solum ad ludos conviviales, sed etiam in exercitu ad bellum.

6°, Instrumenta idonea et laudabilia admittimus omnia[е]. Talia autem sunt primo omnia quae inflantur: scilicet, Swirali, Surmi, Kriwici, Cornicula, et piscali omnis generis maiores et minores: et Trubi, et Ascauli. Secundo instrumenta quae sonantur cum chordis intestines: ut sunt, Serbi, Gusli, Cheles, Pandurae, Violae, Violini, Kobzae, Harpae. Tertio instrumenta rudia[ж], quae sonantur percussione, et absque // melodia: ut sunt Campanae, et Timpana. *c. 593*

Prohibemus autem omnia instrumenta inepta, seu quae rusticum et inconditum strepitum edunt. Tales sunt: 1°, Tuba ductilis; 2°, Lira rotularis, quali utuntur mendici Germanorum; 3°, Citara Germanica cum chordis aereis; 5°, Cimbalum circassicum cum chordis aereis, quod sonatur duabus[з] virgulis curvatis; 6°, Fisauli, sive Organa, Positiva, Regalia.

Clavicimbalum vero admittitur, quamvis habeat chordas aereas. Quia strepitus nimius chordarum reprimitur per affixos panniculos.

Questio 4ª

De Tibiis

Cnapii locus de Tibiis

1. Ego existimo[и] in rebus politicis, quae ad publicum apparatum, ad ostentationem, [к]ad pompam[к], et ad reputationem regis aut gentis alicuius pertinent, nihil esse praestantius, nihil mirabilius, quam insignem Tibiarum concentum[л]. Idcirco opponam hic primo, quid de Tibiis scribat Cnapius Polonus. Deinde addam, quid scripserit Ioannes Baptista[м] Donius, Italus, acutissimus[н] filosofus et musicus.

Cnapius, sub verbis Pomort, et Sztort, ait: Sztort est genus Tibiae maioris; Pomort vero est ex maximo tibiarum genere, quae magna contentione flatu implentur.

[г–г] *В ркп. над строкой.* [д] *Далее в ркп. зачеркнуто слово.* [е] *Далее в ркп. зачеркнуто слово.* [ж] *Далее в ркп. зачеркнуто слово.* [з] *В ркп. над строкой.* [и] *Далее в ркп. зачеркнуто слово.* [к–к] *В ркп. над строкой.* [л] *В ркп. над строкой вместо зачеркнутого слова.* [м] *Далее в ркп. зачеркнуто слово.* [н] *В ркп. над строкой вместо зачеркнутого* prestantibus.

Tales vidi Varsaviae complures ingentis magnitudinis ex tesauro regio depromptes: et inflari audivi, Stefano rege, Mosci legatum convivio excipiente. Viginti prope erant flatores. Altiores voces tibiis minoribus (:quae appellantur Surmij et Szalamaie:) graviores voces maioribus (quae Sztorty et Pomorty dicuntur:) reddentes. Clavicum hoc vere dixeris. Clavicum quid sit, quaeres. Valtrinus putat fuisse: cum apud imperatorem omnes
c. 594 simul // Tibicines, Comicines, Liticines, ceterique, certe quodam sono canebant. Quod tempore coenae ante praetorem solitum fieri scribit Polibius. Sztort, Tibia magna, rauca, et strepera; similis est forma, artificio, et sono, tibiae maximae, Pomort dictae: quae molem maiorem, et sonum vehementiorem habet.

Tibiarum gratia multa et varia leges apud Solinum, cap. 11; et apud Pollucem, lib. 4, cap. 9, et 10°. Idem scribit Sivos tibiis asperum et validum quid sonare. ᴵᴵHoc usque Cnapiusᴵᴵ. Hodie Ungari in tibiis ceteros populos excellunt, quantum ego scire possum: longe tamen absunt a perfectione priscorum Graecorum tibicinum: quia musicam artemᵖ ignorant, et tibias tam perfectas non habent.

Donii narratio de Tibiis

2. Donius vero lib. 3, fol. III, considerat, qualiter tibialis scientia in tota Europa iam pridem intercideret, ac pene prorsusᶜ abolita sit: eamque rem merito deplorat, dum sic scribit:

Quod si tibialis scientia spectatur, Deus bone quantum hic nos iacemus, atque a veterum praestantia recessimus. Pulcherrima meo animo musicae species non parvo seculi nostri de honestamento iam ferme ad nihilum recidit. Nuper ego Tibicines Romanos (:qui arci Aeliae, et qui Capitolinae curiae subserviunt:) convocavi, ut eorum experimentum facerem: quibus nihil inquam contemptius vidiᵀ, nec scientiae minus, quam numerum egenos. Sed mirandum non est tam imperitos esse Romanos tibicines: nam et rarissime ad concinendum exercitationis causa conveniunt, nec valde frequenter sacris concentibus adhibentur, et tenui admodum salario auctorati sunt. Quo circa tota haec tibicina ars iam ferme hic Romae atque alibi exolevit.

Nam et Florentiae (:ubi paucos ante annos, Gallo
c. 595 quodam // admoderante, satis belle exercebatur:) nunc valde refrixit: et in Gallia Cisalpina (:ubi quondam tibicines magna fama erant:) post tot bella ac pestilentiam paucos iam superesse cognovi. In Britannia quidem etiamnun Auletica valde florere dicitur unde etiam satis boni Cerauli offeruntur (:nescio enim, quo fato, omnis fere cultus ac liberalior disciplina ad Occidentem, imo ad Occasum properat:) sed nequaquam Britannos artifices ad veterum illorum tibicinum gloriam accedere credam: Ismeniae videlicet, Antigenidae, Pronomi, et qui Alexandrum ad conipienda arma propulit Timothei Thebani.

Floruit haec quondam ars cum in Italia, tum maxime in Graecia, praesertim apud Thebanos imo apud omnes

---

° *Далее в ркп. зачеркнуто.* ᴵᴵ⁻ᴵᴵ *В ркп. зачеркнуто позднее.* ᵖ *В ркп. над строкой.* ᶜ *В ркп. над строкой.* ᵀ *В ркп. над строкой вместо зачеркнутого* audivi.

fere non cultiores tamen, sed etiam semibarbaras gentes. De Tuscis quidem nostris memoriae prodidit Aristoteles (:qui omnium prope gentium instituta et mores libris, qui iam non exstant, collegit:) ad tibias pugnare solitos: et servos flagris cedere: atque epulas instruere. Ateneus vero scripsit, pugilum etiam certamen non sine tibicinum accentionibus apud eos fuisse celebratum.

Apud veteres Romanos non modo in sacrificiis, et theatralibus ludis, verum etiam in funeribus, nuptiis, conviviis, comescationibus, atque omnibus prope in rebus tibiae fuerunt adhibitae. Usitatum etiam fuit in Congis navibus simfonia tibiarum remiges incitari. Lacedemonii in aciem prodire solebant ad tibiam. Tota Graecia nulli studio tam attente atque obnoxie incubuit, quam tibiis: adeo ut non puduerit viros suarum civitatum principes serio in iis exerceri: quod de Thebano duce[У] Epaminonda, et de Ptolomeo XI Egipti rege, nuper memorabam, unde tam frequens in Graecorum libris tibicinum et tibiarum mentio occurrit.

Quid quod 60 amplius // earum species apud varios *c. 596*
auctores ego[Ф] observasse videor? Eoque non obscure intelligitur, quam crebro in usu, quantove in pretio fuerint tibiae[Х]: et, quod consequens est, quam apte scienterque tractatae.

Donii scientia de Tibiis

3. De suavitate porro Tibiarum quid plura dicere attinet? Quis est adeo sensuum hebes, ut iis vel mediocriter inflatis non capiatur? [ц]Sive dulcem ac sedatum Pythiarum sonum requirat: sive choricarum, concitatum ac vehementem sive Obliquarum querulum ac lugubrem sive Pallicarum tinnulum atque acutum?[ц]

Nec id mirandum. Nam si ea praecipue laudantur instrumenta, quae humanem vocem propius aemulantur; mutto praestantiores tibiae sunt, quam instructa fidibus organa. Non eo inficias, in conclavibus clausisque locis Nervos quam Tibias iucundius audiri. At in propatulo[Ч] ac[Ш] in locis[Ш] distantibus, iucundiores sunt tibiae. Et, testimonio etiam Artis, ad Commovendos animos haud paulo validiores.

Quantum ad me attinet, nullum ego concentum suaviorem fieri posse puto, quam Choraulorum, si a peritis, atque ut opus esse scienter inflentur: nocturno praesertim tempore, cum omnia silent, atque e longiore distantia. Nimirum hic maxime cantus celestis illos beatarum mentium choros meo animo videtur imitari: miroque quodam ac prope divino dulcedinis sensu auribus illabi: et, ut memet vobis aperiam, multo is mihi suavior graviterque videtur, quam electissimum quodvis scolas a quamlibet egregiis simfoniacis decantatum. Sane // dissimulare *c. 597*
vobis non possum, quam aegriferam, hoc genus organi hodie prope modum exolevisse. Verumtamen fingite nunc animo: peritissimos atque exercitatissimos artifices, et choraulos egregie bonos, electissimosque, eosque

---

[У] *В ркп. над строкой.* [Ф] *В ркп. над строкой.* [Х] *В ркп. над строкой.* [ц–ц] *В ркп. обведено чертой. Может быть, предполагалось перенести фрагмент в другое место?* [Ч] *Далее в ркп. зачеркнуто.* [Ш–Ш] *В ркп. над строкой.*

in plures classes dispertitos secundum potiores ac genuinos modos et harmoniarum species de inde nunc hos, nunc illos permutatis apte vicibus consonantes: quid in toto musicae regno admirabilius, quid divinius animo concipere possemus? An simile quidquam ab hodiernis nostris[щ] concentibus expectabimus? Jurare ausim, raptum in extra se audientium animos, si tale quidpiam exaudiatur. Hactenus Donius.

[щ] *В ркп. над строкой.*

Юрий Крижанич

О МУЗЫКЕ

ПОВЕСТВОВАНИЕ

Музыка — это искусно произведенные звуки, доставляющие наслаждение

1. Сначала мы должны выяснить: что такое музыка? Какова она и для чего пригодна? Полезна она или вредна? А затем мы расскажем, сколь многообразно было ее применение у разных народов как в древности, так и в нынешние времена, а также какие искушения и какие благие побуждения она обычно вызывает.

Итак, спрашивается: что такое музыка? Ответ: музыка — это искусно произведенные звуки, способные доставить наслаждение. Исполняется музыка то человеческим голосом, то на разных музыкальных инструментах. Пение же птиц не является музыкой, как потому, что оно не требует искусства, так и потому, что едва ли есть в нем нечто, способное усладить слух.

Она пригодна для наслаждения, увеселения и развлечений

2. Спрашивается, во-вторых: какова и для чего пригодна музыка? Ответ: ни для чего музыка так не пригодна, как для того, чтобы доставлять наслаждение, веселить и отвлекать от забот. Ведь если музыка будет возбуждающей, а слушатель окажется впечатлительным, то он как бы теряет рассудок: музыка на время усыпляет разум, и человек, забывая все серьезные дела, шутит, кричит, пляшет и занимается прочими пустяками. Кроме того, при некоторых обстоятельствах музыка может притупить и затуманить разум так, что человек, почти не помышляя о себе, меньше боится и с легкостью бросается в битву и в опасности. А если кто-нибудь по своей натуре склонен к боевому пылу, того музыка лишает разума и возбуждает даже больше, чем это необходимо для битвы.

Ее недостаточно, чтобы пробудить настоящий боевой пыл

Говорят, будто однажды, когда фиванский флейтист Тимофей играл какую-то очень возбуждающую мелодию, Александр, прервав пир, схватил оружие и, как безумный, бросился на окружающих.[1] Я, однако, думаю, что это выдумка, и не верю, что Александр, будучи сам искусным музыкантом и благоразумным человеком, мог так обезуметь от музыки. Ведь если бы музыка обладала такой силой, то подобные вещи несомненно случались бы не только с Александром, но и с менее значительными людьми, да и с самим Александром такое бывало бы чаще.

Гнев, отчаяние, неистовое безумие и необходимость сражаться — вот что заставляет человека переносить опасности войны. Музыка же не имеет такой силы; лишь иногда, если воины по необходимости вынуждены вступить в бой, звучание подобающей музыки каким-то образом овладевает их рассудком так, что они не могут слишком много думать о себе и легче забывают страх. Таким образом, музыка не побуждает воинов к бою, а лишь подбадривает их и поднимает дух. Ведь никого, повторяю, музыка сама по себе не побудила к тому, чтобы всерьез воевать с другими.

Она не способна вызвать скорбь или слезы

3. Может ли музыка вызывать печаль, скорбь и слезы? Ответ: не может. Ведь всякая музыка доставляет наслаждение, а наслаждение не способствует истин-

ной скорби. И если даже некоторые люди плачут от радости, то музыка не может к этому привести: она не вызывает ни скорбных, ни радостных слез. Рыдания и вопли, издаваемые обычно женщинами после кончины их мужей, кажутся похожими на своего рода стихи или песни. Можно заметить, что, если скорбь сильна, в рыданиях не будет музыкального ритма. При умеренной или притворной печали ритм их может быть музыкальным, но следует знать, что так поют, чтобы утешиться, а не чтобы усилить скорбь.

Плакальщицы и флейтистки, поющие и играющие траурные мелодии на похоронах, сами не испытывают подлинной скорби и не вызывают ее у других, а их печальные песни предназначены лишь для того, чтобы привлечь народ и собрать большую толпу и многолюдную процессию. Так же поступают и поэты, которые в своих трагедиях описывают несчастья знаменитых мужей и вызывают у людей такое сострадание, что некоторые даже плачут. Однако все это вымышлено и притворно, и такое сострадание не печалит, а скорее доставляет наслаждение. Ведь, как говорит Цицерон, спокойное воспоминание о прошлом горе приносит радость, и людям, беспечно взирающим на чужие несчастья, сострадание бывает даже приятным. «Кого из нас не восхищает, вызывая при этом некоторую жалость, знаменитый Эпаминонд, умирающий под Мантинеей?» (Цицерон, кн. 5, посл. 12). А Овидий сказал: «Есть наслаждение в слезах».

Заблуждение Пифагора: музыка якобы обладает целебной силой

4. Пифагор заблуждался и обманывал других, когда учил, что в музыке есть какая-то великая, таинственная и божественная сила.[2] Был этот Пифагор создателем философии и музыки, а также магом, и поэтому он выдумывал такие басни, чтобы казаться людям чародеем. Он сочинял разные мелодии и утверждал, что с их помощью можно вылечивать болезни тела и души. Это суеверие разделяли потом и его последователи: перед тем, как лечь спать, и, вставая по утрам, они распевали свои песни и играли на музыкальных инструментах, суеверно полагая, что это принесет им здоровье и процветание в жизни.

Заблуждение Платона: музыка якобы обладает сдерживающей силой

5. Платон и многие греки приписывали музыке больше влияния, чем есть на деле. Они считали, что музыке присуща не только огромная сила, порождающая разнузданность и падение нравов, но и сдерживающая сила, которая обуздывает страсти, воспитывает скромность, исправляет и улучшает нравы. По этой причине они делили музыку на развращающую (диастальтическую) и сдерживающую (систальтическую), как будет сказано ниже.[3]

Однако Платон постыдно ошибался. Ведь человеческий опыт показывает, что музыка не способна сдерживать страсти; все, что она может, это, — как мы уже говорили, — услаждать, веселить и отвлекать мысли. Веселье и отвлечение от забот иногда не преступают границ умеренности, но иногда, и гораздо чаще, они приводят к неумеренности и распущенности. Распущенности и невоздержанности музыка во многом помогает, а вот воздержанию нимало не способствует.

Только здравый рассудок сдерживает порывы распущенности и саму музыку, чтобы она не была слишком разнузданной и не побуждала людей выходить из границ умеренности.

Музыка не побуждает, да и не может побудить к искреннему раскаянию и благочестию, ибо всякая музыка по природе своей призвана услаждать, а если она не доставляет наслаждения, то и не является музыкой. Раскаяние же и сокрушение сердца есть телесное самобичевание, хотя и может в конечном счете стать источником духовного наслаждения и радости. Веселиться и сокрушаться, наслаждаться и соблюдать воздержание — вещи противоположные и не могут совмещаться в одном субъекте.

Достоинством музыки является то, что разум может удерживать ее в пределах умеренности, так же как питье вина и прочие удовольствия. Однако отнюдь не верно, что музыка сама по себе может удерживать от дурных действий и в какой-то мере помогать разуму.

Платон был прав, относя музыку к числу тех дел, которые требуют особой заботы при управлении народом, и считая, что правители должны тщательно рассматривать, какая музыка должна быть разрешена, а какая — запрещена. Он говорил: нельзя изменять формы музыки, не внося расстройства в нравы (и, следовательно, в образ правления).[4] Например, если разрешить сумбурную и слишком вольную музыку.

Прав был также Платон и другие мудрецы его времени, придавая большое значение тому, какого рода мелодии и виды музыки получают публичное признание.

Язычники думали, что музыка услаждает демонов

6. Языческие жрецы, наученные Пифагором, Орфеем и другими магами, считали, что музыкальные напевы услаждают демонов, которым они поклонялись в образе идолов. Поэтому, принося жертвы своим идолам, они пели им хвалебные песни и играли на кифарах и на других инструментах. Но это было заблуждением. Ведь демонов услаждали не звуки их голосов и инструментов, а услаждало нечестие и глупость жалких людей, которые, веселясь и распевая, предавали себя их власти.

Они думали, что музыка приводит души к созерцанию и почитанию Бога

7. Кроме того, язычники громко играли на духовых инструментах, чтобы оглушить людей этим шумом и чтобы они, как бы лишившись чувств, выходили из себя, забывали все свои личные заботы и предавались почитанию суетных богов. Такого же суеверия придерживаются ныне магометане: их монахи быстро и подолгу вертятся кружком под звуки цитры до тех пор, пока не свалятся с ног. Они думают, что, пока лежат без чувств, они благочестиво и свято почитают Бога и идут к нему верным путем.[5]

Греки чрезмерно пристрастились к музыке

8. Древние греки больше всех народов пристрастились к музыке и почти ничего не делали без нее. Так как они превосходили остальных смертных талантом, слухом и голосом, а язык их был более всего пригоден для всякого рода пения, и так как они, не ведая о будущей жизни, стремились лишь к здешним наслаждениям, то во время праздников они по целым дням предавались питью вина, пляскам и пению.

Так, они прибегали к музыке при жертвоприношениях, в общественных играх (о которых мы сказали выше), в трагедиях, в комедиях, на похоронах, на пирах, на свадьбах, во флоте, в армии, в посольствах и во всех общественных и частных процессиях.

Эпаминонд играет на пиру. Фемистокл не обучен пению, Алкивиад презирает пение

9. Они столь легкомысленно и ошибочно судили о музыке, что их верховные правители и полководцы на пирах пели и играли на кифаре, не считая это для себя постыдным. Цицерон пишет: «Греки усматривали в пении струн и голосов наивысшую просвещенность. Рассказывают ведь, что фиванский полководец Эпаминонд прекрасно играл на струнных. А когда до этого афинский полководец Фемистокл отказался на пиру взять лиру, его сочли неучем». Тот же Эпаминонд (как рассказывает Атеней) держал у себя двух учителей, обучавших его игре на флейте. Конечно, это должно показаться удивительным для человека с таким положением, но не столь удивительно для фиванца, ибо фиванцы со времени основания их города всегда очень любили игру на флейте.

Еще более удивительное происходило у афинян: они почитали богиню Минерву, презревшую флейту, но тем не менее вплоть до времен Алкивиада усердно играли на флейтах. А ведь, по преданию, Минерва, поднеся однажды флейту ко рту, тотчас отбросила ее, ибо сочла постыдным надувать щеки, как требуется для игры. Алкивиад же сперва хотел учиться у фиванца Пронома игре на флейте, но затем, пресытившись этим занятием или подражая этой своей Минерве, перестал играть и отказался от флейтистов. А поскольку он был славнейшим из афинян, то в последующие времена аттические юноши переняли у него презрение к игре на флейте.

О Сократе, о Птолемее Авлете, о Филиппе и Александре

10. Хотя Сократ был философом и учителем нравственности, он был одержим музыкой до самой старости. Будучи уже стариком, он не стыдился учиться у Дамона музыкальному искусству, а у Конна игре на кифаре.[6] Столь же одержимы были и два египетских царя Птолемея. Один из них, тщеславный и упрямый, решил однажды состязаться в игре на кифаре с кифаредом Стратоником, но тот ему ответил: «Государь, одно дело — скипетр, а другое — плектр». А Птолемей Авлет, предпоследний александрийский царь, так любил играть на флейте, что получил прозвище «Флейтист», отличавшее его от других Птолемеев.

Македонский царь Филипп, вступив однажды в спор с кифаредом об искусстве игры на кифаре, увидел, что тот берет над ним верх. А кифаред, улыбнувшись, сказал: «Не дай бог тебе, о государь, уметь это делать лучше меня». Филипп понял свою ошибку и, услышав однажды, как его сын Александр, тогда еще совсем юный, пел сладким голосом, справедливо его выбранил, говоря: «И не стыдно тебе, сын мой, так красиво петь?»

Александр, повзрослев, стал хорошо разбираться, в каких делах ему следует оставаться зрителем, в каких состязаться, а какие делать своими руками. Он постоянно думал о том, чтобы преуспеть в военном искусстве, а прочие искусства считал заслуживающими

уважения, но не стоящими того, чтобы ими заниматься. В его время было множество прекраснейших музыкантов, и он платил им большие деньги. Плутарх писал, что тогдашние музыканты стали знаменитыми не столько потому, что жили во времена Александра, сколько благодаря Александру. Таким образом, он ценил хороших музыкантов, но сам не пытался им подражать.

О португальском короле Иоанне, об императоре Фердинанде, о Стратоне, об этрусках

11. В наше время один только португальский король Иоанн IV пристрастился к музыке. Он сочинил две песни и небольшую книжку, в которой говорит о звуках и о музыкальном искусстве. Он написал и другую книжку в защиту современной музыки от нападок некоего поклонника древнегреческой музыки. Песни и первая из этих книг были напечатаны в Риме, а затем в Венеции, без имени автора.[7]

Германский император Фердинанд III также сочинил одну или две песни,[8] и, кажется, это сделал даже французский король Людовик XIII.[9]

Когда был убит персидский царь Дарий, при его дворе оказалось 329 женщин — искусных музыканток.

У лидийского царя Алиатта в войске были свирельщики, исполнители на струнных и флейтисты.

Стратон из Сидона хотя и был частным лицом, но не уступал царям в богатстве и роскоши. Множество певцов и умелых музыкантов всегда услаждали его за трапезой игрой на флейте и искусными плясками.

Этруски — жители Италии — устраивали кулачные бои под звуки флейты.

Флейтисты и древние песнопения у римлян

12. Римляне употребляли флейты во время почти всех общественных дел: жертвоприношений, свадеб, похорон, триумфов, посольств, пиров, театральных зрелищ, комедий и особенно военных шествий, проводов в поход и встреч из похода. На военных кораблях игрой на флейтах подбадривали гребцов и управляли греблей. А тех рабов, которые своим пением и игрой на флейтах задавали ритм гребцам, называли (как пишет Педиан) «музыкантами». Хвалят и нынешних английских корабельных певцов, но я не слышал, как они поют.

В Риме была даже коллегия флейтистов, содержавшаяся на общественный счет. Так стало, по крайней мере, тогда, когда римляне достигли наибольшего могущества. А в древнейшие времена принято было, чтобы возлежавшие на пиру воспевали под звуки флейты доблести знаменитых мужей. Эти хвалебные песни в честь предков пели на пирах мальчики под аккомпанемент флейтиста или без него.

Обычай петь на пирах у хорватов и у сербов

13. У хорватов и сербов до времени моего детства дожило некое подобие этого римского обычая. Мне приходилось видеть, как на пиру восседали знатные мужи и военачальники, а воины, стоя у них за спиной, пели песни в честь предков. Один из них пел высоким голосом стих, затем другой играл на духовом инструменте другую мелодию, а тимпанист в такт бил в тимпан. На пирах у простых людей кто-либо из сидящих за столом запевает какую-нибудь древнюю песню. Все эти песни восхваляют Марка Кралевича, Новака Дебеляка, Ми-

лоша Кобилича и других героев, живших триста лет назад, когда эти земли были захвачены турками.[10] Однако поскольку наш славянский язык совершенно непригоден для всякого рода песен, то сербы и хорваты поют очень медленно, постоянно повторяя дважды один и тот же стих. Песни у них совсем нескладные, и в них не соблюдается никаких музыкальных или поэтических правил. Сколько в этих песнях слов или слогов, почти столько же и погрешностей против поэзии.

Военная музыка спартанцев

14. Самым выдающимся из законодателей разных стран и народов считается Ликург. Он дал спартанцам законы, побуждающие их вести деятельную жизнь, быть суровыми и воинственными. Поэтому спартанцы обычно ничто так высоко не ценили, как храбрость, выносливость и военные подвиги. Они не терпели чрезмерной и изнеживающей роскоши, не занимались ни *философией*, *ни математикой*, *ни риторикой*, *ни поэтикой*, ни комедиями, ни какими-либо другими суетными искусствами. Они любили говорить кратко и не терпели длинных речей. Музыку они тем не менее любили, хотя она, казалось бы, является одним из суетных искусств, и высоко ценили хороших музыкантов. Они внимательно следили за тем, чтобы музыка была чистой, достойной и сдержанной и чтобы она не порождала распущенности (как у других народов), а способствовала воинской доблести, храбрости и стойкости. Вот почему у них на праздниках не бывало женских хоров (как у других греков) или смешанных хоров женщин и мужчин (как теперь у германцев), а устраивались пляски вооруженных воинов под звуки военной музыки. Они старались держать в боевом строю самых лучших флейтистов, чтобы те *своею бурной и стремительной игрой* вдохновляли их на битву.

У венгров есть пляска, именуемая гайдукской. Начинается она игрой музыканта на лире, а затем один из воинов пляшет, соединив ноги так, что кажется, будто он сидит, и при этом размахивает обнаженным мечом. Такие и подобные им танцы вовсе не похожи на воинские и на спартанские пляски и являются шутовством.

Римляне трезвы и серьезны, греки нетрезвы и легкомысленны

15. Византийцы (как пишет Элиан) дни и ночи проводили в трактирах и кабаках под звуки флейт, кифар и лир. Так же поступали и остальные греки, за исключением спартанцев. Поэтому римляне всегда считали греков склонными к пьянству и легкомыслию и высмеивали их в пословицах. Если они хотели укорить кого-нибудь *за пьянство*, легкомыслие, невоздержанность и за то, что он проводит время в трактирах и кабаках, о нем говорили: «Он живет по-гречески», то есть ведет нетрезвую, распутную и легкомысленную жизнь.

Несмотря на то, что древние римляне были язычниками, они всегда сохраняли строгие нравы и трезвый образ жизни, а итальянцы и испанцы поступают так и доныне, пользуясь за это почетом и уважением у других народов. И хотя у них имеется в изобилии прекрасное вино, и на каждой улице есть трактир, и музыка не запрещена, а за пьянство не наказывают, тем не ме-

нее в трактирах никогда не играет музыка, а на улицах не бывает пьяных людей.

Греки и в прежние времена, когда были язычниками, и впоследствии, став христианами, чрезмерно склонны были к пьянству, к легкомыслию и к трактирным оргиям. Но теперь они живут под властью трезвого народа — турок и поэтому меньше пьянствуют и не осмеливаются так шумно петь и плясать в трактирах.

Музыка в кабаках у германцев и у других народов

16. Обычай играть в трактирах перешел от греков к германцам, а от тех — к чехам, полякам и, наконец, к белоруссам и украинцам. На всех улицах там полно кабаков, а из каждого кабака слышны звуки лир, цитр и волынок. Легко понять, что за нравы могут быть при таком положении дел, — ясно, что самые испорченные и распущенные.

Музыка турков несложна

17. У турок (насколько я до сих пор мог узнать) музыка очень проста. Они играют на двухструнной цитре и отвергают сладкозвучную и слишком изысканную музыку. Некий французский король послал в дар турецкому султану своих музыкантов. Султан вернул этот дар, сказав: «Если бы эти изнеженные и сладкозвучные музыканты остались у меня, все мои воины превратились бы в женщин».

Большие награды музыкантам у греков

18. Трудно поверить приведенным у Дония рассказам о тех наградах, которые давали некогда греческим музыкантам. Кифаред Амибей жил в Афинах неподалеку от театра, но никогда не шел туда играть, пока не получал своей дневной платы — аттического таланта. Император Веспесиан был довольно скуп, однако Светоний пишет в его жизнеописании, что за участие в каких-то играх он дал трагику Аполлинарию четыреста сестерциев, кифаредам Терпну и Диодору — по двести, остальным кому по сто, кому по сорок сестерциев и роздал много золотых венцов. Ныне европейские правители нанимают певцов-кастратов за большую плату, так что те получают по тридцать, сорок и даже более золотых в месяц за свой голос и высокое искусство. А прочие музыканты получают небольшую плату и не могут разбогатеть.

Использование музыки для разных дел

19. Спрашивается: в каких делах или случаях используется или может быть использована музыка? Ответ: 1) в армии; 2) во флоте; 3) в наших посольствах за границу; 4) на приемах иностранных послов; 5) на свадьбах; 6) на пирах; 7) у некоторых европейских правителей и даже у богатых частных лиц ежедневно за завтраком играют на тимпанах и на трубах, на лирах и на цитрах; 8) у германцев принято, чтобы на городских башнях во время завтрака и в обеденное время играли на раздвижных трубах;[11] 9) в трактирах и кабаках; 10) на похоронах; 11) в церквах; 12) во время молебнов и церковных процессий; 13) во время триумфальных шествий; 14) в театрах; 15) для привлечения покупателей на торгах или при распродаже.

Ниже будет сказано, что из этого достойно подражания, а чего следует избегать.

Разнообразие музыкальных инструментов

20. Существуют различные музыкальные инструменты.[12]

1) Духовые инструменты: флейта,[13] свирель, флаут, волынка, труба и др.

2) Струнные инструменты: лира малая, средняя и большая, лира германских бродячих певцов с валом,[14] натертым смолой, и др.

3) Инструменты со струнами из жил, звучащие от удара пальцами или плектром: кобза, пандура,[15] теорба, испанская гитара, различные лиры, арфа и др.

4) Инструменты с медными струнами: турецкая кобза, домра, германская гитара, цимбалы и др.

5) Ударные инструменты: тимпан, систр или восточные цимбалы.

ВОПРОСЫ О МУЗЫКЕ

Вопрос 1

Следует ли использовать музыку в церковной службе?

Иудеям заповедано меньше, христианам — больше

1. В ветхозаветные времена в храме Господнем было принято играть на трубах, цитрах, псалтериях и других инструментах. И псалмы Давида были сочинены в стихах по правилам музыки и поэтики, чтобы их можно было петь на еврейском языке в сопровождении инструментов. Но из этого не следует, что ныне в церкви Христовой надлежит использовать трубы, цитры или другие музыкальные инструменты.

Ведь, чтобы удержать необузданный и жестокосердый иудейский народ от идолопоклонства, ему было предписано приносить в жертву быков, овец и голубей. Так говорит св. Августин в трактате 10 на Иоанна, а в начале 1-й книги о нагорной проповеди он говорит, что в ней содержатся бо́льшие заповеди, чем те, которые были даны иудеям.[16] Ибо Бог, сообразуясь с обстоятельствами, дал через святых пророков и своих служителей меньшие заповеди тому народу, который еще надлежало держать в страхе, а устами своего Сына предписал бо́льшие народу, которому уже предназначалось быть искупленным любовью. Ведь меньшее дается меньшим, а большее — большим. Дает тот, кто один знает, «какое лекарство и в какое время давать роду человеческому» (В день всех святых).[17]

Вразумлять в песнопениях, воспевать в сердцах

2. Павел в Послании к Ефесянам, 5, 18—19 пишет: «Не упивайтесь вином, от которого бывает распутство, но исполняйтесь духом, назидайте себя псалмами, и славословиями, и песнопениями духовными, воспевая в сердцах ваших Господа». И в Послании к Колоссянам, 3, 16: «Слово Христово да вселяется в вас обильно, со всякою премудростью; учите и вразумляйте друг друга псалмами, славословием и духовными песнями, во благодати воспевая в сердцах ваших Господа».

Я живу теперь в Сибири, у меня нет под руками евангельской истории, и поэтому я не смею ничего утверждать с уверенностью. Однако, по моим догадкам и предположениям, в апостольские времена, а также в первом и втором столетиях (когда все христиане стремились

к мученичеству и почти все верные пророчествовали и творили чудеса) христиане не сочиняли песнопений. Поэтому я полагаю, что Павел в приведенных выше местах говорит о псалмах Давида, о песнях пророков (к которым причисляются также песни Богородицы и песни Симеона и Захарии) и о других общих с иудеями песнопениях, сочиненных во славу Божию и обычно исполнявшихся в синагогах. Повторяю, что христиане, по моему мнению, никаких песнопений тогда еще не сочиняли. Надо внимательно прочесть, что именно говорит Павел в обоих этих местах. Вот его слова: «Назидайте, учите и вразумляйте друг друга песнями, а Бога воспевайте в ваших сердцах». Он как бы говорит: песнями пророков пользуйтесь для вразумления, научения и духовного утешения, а воспевать Бога лучше сердцем, нежели голосом и пением.[18]

Дева Цецилия играла на музыкальных инструментах

3. Однако, когда число христиан умножилось, они начали сочинять духовные песнопения и пели их в молельнях (где это было возможно) и в частных домах. В житии св. Цецилии и в посвященной ей службе сказано: «Когда играл орган, дева Цецилия в сердце своем воспевала Бога, говоря: „Да будет, Господи, сердце мое непорочно, да не постыжусь“». Пела она у себя дома, а не в церкви. Инструмент, под аккомпанемент которого она пела, был, я думаю, цитра или лира. Там же сказано: «Цецилия власяницею укрощала плоть: стеная, молилась Богу». Значит она не слишком усердствовала в пении и музыкальной игре (ибо власяница и стенания несовместимы с музыкой), а воспевала хвалу Богу с должной скромностью и благоразумием.

«Дева Цецилия всегда носила Христово Евангелие у себя на груди, ни днем ни ночью не уклонялась от душеспасительных бесед и молитв. Воздевая руки, она молилась Господу, и сердце ее пылало небесным огнем».[19]

Следует заметить, что художники, неправильно истолковав некоторые антифоны и респонсории, поющиеся в день праздника св. Цецилии, изображают св. Цецилию с клавишным органом и этим вводят людей в заблуждение.[20] Ведь сказано так: «Цецилия власяницею укрощала плоть; стеная, молилась Богу; посвящала Господу двухдневные и трехдневные посты и молитвы, и, когда играл орган, она сердцем своим воспевала Бога, говоря: „Да будет, Господи, сердце мое и тело мое непорочно, да не постыжусь“». Это значит, что в то время, когда на свадьбе играла музыка, дева Цецилия сердцем своим (не голосом и не музыкой) обращалась к Богу (а не к людям и не к самой себе) с мольбой: «Да будет, Господи, тело мое непорочно».[21] Ибо как, спрашиваю я, можно совместить органную музыку с власяницею, трехдневным постом и непрестанными слезами?

4. Со времен Константина, когда христианам стало дозволено устраивать храмы, в церковную службу ввели и собственно христианские песнопения и псалмы Давида. В греческом и латинском переводе они непригодны для пения, однако отцы церкви придумали простой способ, позволивший как-то приспособить их для

этого: певчих разделили на два хора и стали петь псалмы попеременно. Если я не ошибаюсь, это изобрели и начали применять ариане. Но, поскольку правоверные отцы сочли этот способ полезным и удобным, они не побоялись подражать в благом деле даже арианам.[22] Вот почему долгое время в церкви сохранялось пение двух хоров, и оно употребляется до сих пор. Однако пение было одноголосным: все певчие пели в унисон, без многоголосия и без аккомпанемента. Впоследствии (если не ошибаюсь, около 701 года) св. Иоанн Дамаскин сочинил различные духовные песнопения, исполняемые в Восточной церкви.[23] До него и после него песнопения сочиняли и другие епископы, и они сохраняются и поются доныне.

В церкви введено более красивое пение

5. С течением времени (не знаю, когда и кем) в Восточной церкви было введено многоголосие. Это значит, что не все певчие поют в унисон, а один берет повыше, другой — пониже, чтобы получилось музыкальное созвучие. Поют на два голоса, то есть с интервалом в кварту, или на три голоса, то есть с интервалом в кварту и в октаву или по-другому. Такое пение было широко распространено при последних греческих царях и стало очень красивым (как сказано в истории Флорентийского собора).[24]

Римская церковь вплоть до 900 года сохраняла одноголосное пение, именуемое хоральным или «твердым». А в это время жил монах из ордена св. Бенедикта по имени Гвидон Аретинский. Он изобрел шесть идиометрических музыкальных элементов (а именно: Ут, Ре, Ми, Фа, Соль, Ля), и благодаря этому стало легким то, что прежде было трудным, то есть стало возможным записывать одноголосные мелодии и исполнять их по записи.[25]

В церкви введена инструментальная музыка

6. Так было положено начало, а затем германцы изобрели легкий способ сочинять и исполнять песнопения на два, три, четыре, пять, шесть и более голосов. Они изобрели также многоплектерные цимбалы и фисавлы [26] на основе принципов Гвидона. И хотя все это было новым и все казалось непривычным, оно проникло в храмы, а епископы не столько одобряли его, сколько закрывали на него глаза. В начале постепенно ввели многоголосные созвучия, а поскольку певчим было трудно соблюдать согласие без аккомпанемента, впоследствии стали употреблять фисавлы. После этого с течением времени в церковь проникли лиры, цитры, флейты и всяческие другие инструменты.

Своеволие и произвол музыкантов в церкви

7. В этом столетии музыкальное искусство у европейцев достигло такого уровня, что, кажется, оно уже не способно далее развиваться. Вместе с тем возросло своеволие музыкантов и певчих, так что многие благоразумные люди сетовали и сетуют на это в своих книгах и на церковных съездах и соборах. А недавно (если не ошибаюсь, в 1657 году) папа Александр VII издал буллу, предписывающую музыкантам прекратить исполнение в церкви легкомысленных и неподобающих мелодий.[27] Но дурные обычаи и произвол легкомысленных и невежественных людей стали так сильны, что их, кажется, уже невозможно исправить. По-моему, ясно,

что если бы в Римской церкви ранее не ввели в употребление фисавлы и другие инструменты, нам их не следовало бы вводить. Напротив, если будет возможность от них избавиться, то хорошо бы это сделать. Ведь в капелле самого верховного понтифика нет никаких инструментов; там исполняется только вокальная музыка на разные голоса.[28] Поют там по древнему обычаю, просто, почти без сладкогласия и сдержанно. Пению этому свойственна должная и подобающая суровость, но недостаток в том, что голоса перемежаются и нелегко понять, что именно поется или говорится.

Пение «те-ре-ре» и другие нелепости

8. Не только искусные музыканты и певцы в Западной церкви, но и неопытные музыканты и невежественные певцы в Восточной церкви совершают во время церковного пения много нелепого и глупого. Например, бывает, что кто-нибудь, обладающий посредственным голосом, во время пения соло любуется своим голосом, придавая ему суетную легкость и сладость, не приличествующую слову Божию. Он не обращает внимания на то, что он поет, не старается петь благоговейно и скромно, а заботится лишь о том, чтобы получше показать голос и вызвать восторг у слушателей. Эту ошибку допускают порой и священники, стоящие у алтаря и совершающие литургию, — особенно те, у кого красивый голос. И, наконец, не знаю по чьему умыслу и совету созданы песни, в которых нет ни хвалы Богу, ни молений, а есть одни лишь ничего не значащие слова, вроде «те-ре-ре те-ре, те-ре-ре те-ре». Может быть, это придумано, чтобы люди пели, когда напьются и уже не могут выговорить священные слова.[29]

Пение без музыки у капуцинов

9. Такова уж наша бренность: за что бы мы ни взялись, всюду впадаем в грех. Будем ли мы исполнять священные песнопения в сопровождении инструментов или без них, на музыкальный лад или без него, на несколько голосов или на один голос, — всегда люди найдут возможность уйти от духовного к плотскому, от благочестия к чувственности. Поняв это, некоторые святые мужи, желая, чтобы в церквах ничто не склоняло к греху и суете, удалили из них и всякую музыку. Так поступили монашеские ордена капуцинов, кармелитов и некоторые другие. Они поют псалмы Давида и все прочие церковные песнопения отчетливо, медленно, разборчиво, без всякой мелодии и без какого-либо подобия музыки, а значит, и без всякого соблазна для слуха. И поэтому нет повода опасаться, что какой-нибудь певец или слушатель получит чувственное, суетное наслаждение.

Что такое мелодия, гармония и ритм

10. Надлежит знать, что искусство и красота музыки заключается в трех вещах. 1). Когда при сольном пении или игре на одном инструменте звуки, следующие друг за другом, не все одинаковы, но один из них попеременно то выше, то ниже в должной соразмерности. Так при игре на флейте или на трубе перемежаются низкие и высокие звуки. В этом заключается мелодия. 2). Когда два или более голоса (или инструмента) одновременно издают разные созвучные тона. Так, при игре на цитре или на фисавле несколько струн или трубок звучат в одно и то же время. В этом заключается

гармония. 3). Когда звуки, следующие друг за другом, длятся то короче, то дольше. В этом заключается ритм: один слог тянется более долгое время, а другой произносится короче и быстрее. А капуцины рецитируют без всякой мелодии, без гармонии и без ритма. Все слова они поют на один тон. Как начинают первый слог, так и поют все остальные до конца, и ни один не звучит выше или ниже. Кроме того, все слоги длятся одинаково: ни один из них не длиннее и не короче остальных. Получается музыка без музыки и пение без пения, свободные от соблазнов, которые появляются у людей из-за суетности музыки и возбуждения слуха.

У кого нет музыки — пусть не жалеет, а у кого она есть — пусть не отвергает ее

11. Итак, что же мы скажем? Должны ли мы запретить всякую музыку в церквах? Никоим образом. Ведь надо знать, что положения и призвания людей различны, и может быть множество поводов и причин, по которым одни вправе обращаться к музыке, а также причин, по которым другие вправе ею пренебрегать. Если бы музыка совсем не годилась для того, чтобы служить на благо церкви, то и Давид перед ковчегом Господа, и св. Цецилия не молились бы под музыку, а святые отцы не сочиняли бы и не вводили никаких песнопений. Музыка входит в число того, чем можно пользоваться и во благо и во зло (впрочем, гораздо легче во зло). Это же относится к вину, торговле, женщинам, власти и так далее. Зло происходит не из-за самой музыки, а из-за нашей слабости и жадности.

Кто имеет, не презирай неимущего; кто не имеет, не осуждай имеющего

Последуем же совету апостола Павла (1 послание к Коринфянам 7,27) о женщинах: «Ты женат? Не ищи развода. Ты остался без жены? Не ищи жены». Те, у кого в церквах приняты музыка и пение, не должны отвергать их, если считают их полезными для души. А те, в чьих церквах нет музыки, пусть не стараются ее ввести. И снова последуем совету Павла (Послание к Римлянам 14,3): «Кто ест, не уничижай того, кто не ест, а кто не ест, не осуждай того, кто ест». Пусть тот, кто ради славы Божьей обращается к музыке и пению, не осуждает того, кто это отвергает, а тот, кто пренебрегает пением, не осуждает того, кто к нему прибегает. «Пусть каждый поступает по своему разумению».

Причины, по которым музыку ввели в церковную службу

12. Причины, по которым сочинялись духовные песнопения и музыку ввели в церковную службу, были, видимо, таковы: 1) Поскольку в капищах идолопоклонников играла громкая музыка, Моисей и Давид решили, чтобы в храме Господнем играли на разных инструментах, дабы этим отвратить иудеев от почитания идолов. Так говорит св. Августин (см. выше — вопрос 1, § 1). 2) Святые отцы сочиняли и вводили в христианскую службу благочестивые песнопения, чтобы слабых людей не отвращало и не утомляло долгое чтение священных книг и чтобы они не засыпали, а, возбужденные пением, размышляли о божественном. 3) Чтобы в песнях яснее звучали похвалы Богу, а благодаря мелодии они крепче запечатлевались в памяти. 4) В церквах поют для того, чтобы с духовной радостью (с той, что имеют святые о Божиих деяниях) соединялось и целомудренное плотское наслаждение. Так пели Богу Давид и св. Цецилия. 5) Красивая музыка исполняется в церк-

вах для того, чтобы те равнодушные люди, которые не заботятся о своем спасении и которых не влечет в церковь ни почтение, ни любовь к Богу, приходили бы по крайней мере слушать музыку и, привлеченные этой приманкой, слушали бы и проповеди покаяния. По этой причине иезуиты и ораторианцы (ревностно служащие обращению душ) используют в своих церквах и капеллах самую красивую музыку.[30] Множество людей, прельщенных красотой музыки, стекаются в церковь и тут же вслед за музыкой внимают пламенной проповеди, призывающей их к покаянию. Всех этих причин достаточно, чтобы оправдать применение музыки в церкви и чтобы полностью ее не отвергать.

Причины, по которым музыку не допускают в церковь

13. Но есть другие и более важные причины для того, чтобы не допускать музыку в ту церковь, куда она еще не допущена. Музыка в этом отношении подобна браку: жениться — хорошо, но еще лучше — не жениться. 1). Каждый, кто поразмыслит о бренности, трудности и греховности земной жизни, уразумеет, что в ней нет времени для веселья, а есть время лишь для скорби и покаяния. А музыка, — как говорится в Писании, — неуместна при скорби. Лишь тот, кто не грешен и не нуждается в покаянии, достоин заниматься духовной и благочестивой музыкой, как это делала св. Цецилия. 2). Святые отцы сочиняли духовные песнопения не для совершенных, а для слабых и грешных людей, чтобы хоть как-то пробудить их ото сна. А люди, истинно любящие Бога, не нуждаются в мелодиях, которые будут возбуждать их помыслы и направлять их к размышлению о славе Божьей. Напротив, благочестивым и совершенным людям пение не столько помогает, сколько мешает размышлять о божественном. 3). Церковь ограничивает обращение к музыке, ибо из-за нее совершается множество легкомысленных и суетных поступков и злоупотреблений, как об этом говорилось выше.

По этим трем причинам капуцины и кармелиты поступили правильно, удалив из своих церквей не только услаждающую музыку, но и всякое пение. Раз они считают своей целью достижение совершенства и радеют не о назидании, а о раскаянии, то для их образа жизни музыка не нужна.

Не вводить услаждающую музыку в ту церковь, где она не принята

14. В заключение скажем: в русскую церковь не следует вводить ни инструментальную, ни фигуральную музыку и пение на несколько голосов по нынешней моде.[31] Мы так думаем, исходя, во-первых, из трех указанных выше причин. Во-вторых, потому что такое новшество нельзя ввести без большого труда и средств. Это вызовет тревогу и волнение у духовенства и притом не приведет к умножению благочестия. В-третьих, потому что в таком случае многие люди, занимающиеся военным делом и ремеслом, предадутся музыкальным занятиям, станут вести праздную жизнь и сделаются обузой для остального народа. В-четвертых, потому что в Германии и в некоторых других странах с давних пор на каждом перекрестке и в каждом кабаке гремела музыка и плясали бесстыдные танцы, так что введение музыки в церковь не показалось нелепым и странным. А в здешних кабаках музыки почти не бывает и плясок

не устраивают, так что если музыка появится в церкви, она сейчас же распространится за ее пределы и наводнит все кабаки. Было бы нелепо, чтобы церковь подала такой повод для соблазна. В-пятых, если бы даже ничто другое и не мешало, то сам наш язык совсем непригоден для музыки, как будет сказано ниже. Существует несколько красивых духовных песнопений на латинском языке — в Белоруссии заимствовали некоторые из них и вместо латинских слов подставили славянские. Это вызывает насмешку, ибо мелодия, которая с латинскими словами услаждает слух, со славянскими словами звучит как скрип заржавленных дверных петель.

Вопрос 2

Почему музыка разных народов столь различна?

Разнообразие мелодии из-за разнообразия языков

1. Ответ: разнообразие мелодий, инструментов и всей музыки вызвано разнообразием голосов и способностей людей и особенно разнообразием языков. Одни языки подходят для одних напевов, другие — для других, а третьи почти совсем непригодны для пения.

Существует четыре вида мелодий (арий, напевов, ладов): 1). Испхастическая— размеренная, строгая, спокойная (ария); 2). Диастальтическая — веселая и радостная (курранта); 3). Систальтическая — печальная и жалобная (мадригал); 4). Энтузиастическая — страстная и возбуждающая. Сложные мелодии; 5). Спокойная и веселая; 6). Спокойная и печальная; 7). Веселая и страстная (галиарда); 8). Печальная и страстная. Противоречивы и невозможны сочетания спокойной и страстной, веселой и печальной мелодий.

Какие языки подходят для пения

2. Латинский язык больше всех подходит для пения — скажу даже, что это единственный язык, подходящий для спокойной мелодии. Ударений в нем очень немного, они простые и регулярные; гласные также немногочисленны и просты, и нет дифтонгов. Поэтому он весьма пригоден для спокойной мелодии с присущей ей размеренностью. А энтузиастическую мелодию образуют то долгие, то краткие, то низкие, то высокие звуки, соединенные без всяких правил и как бы в беспорядке. Именно поэтому ни один европейский язык не пригоден для хорового исполнения в церкви псалмов Давида и других духовных песнопений в такой мере, как латинский.

А греческий язык (из-за разнообразия и многочисленности ударений, гласных и дифтонгов) подходит для энтузиастических мелодий. Следует заметить, что латинский язык совсем непригоден для энтузиастических мелодий. В Риме в церкви св. Афанасия греки прекрасно исполняют энтузиастические песнопения, но когда римские музыканты, пытаясь им подражать, пели на латинском и на итальянском языке, у них ничего не получалось.[32] Точно так же если кто-нибудь захочет приспособить греческий язык к напевам, на которые римляне поют псалмы Давида, то ничего не получится.

Турецкий язык подобно греческому и даже больше него пригоден для энтузиастических мелодий. Песни у турок очень страстные, и отсюда пошла греческая поговорка: «грек хорошо поет в церкви, а турок — в миру».[33] Я думаю, что и арабский язык соответствует энтузиастической мелодии, хотя и не берусь утверждать этого, ибо лишь однажды слышал арабское пение в турецком храме.

Германский язык совершенно не пригоден ни для спокойной, ни для энтузиастической мелодии: он годится лишь для быстрых, резких и легких танцевальных или плясовых мелодий. У германцев бесконечное множество духовных и светских песен, и у всех у них дробные мелодии, а у тех, что покрасивее, — плясовые мелодии. Имеется несколько песен на спокойные мелодии, но они совсем не красивы. Не было бы ничего смешнее, чем спеть псалмы Давида по-немецки на плавный римский мотив или на энтузиастический греческий.

Венгерский язык в какой-то мере подходит к печальным и суровым мотивам, но слова его не очень красивы. У французского языка те же возможности сочетания с мелодиями, что и у греческого, но слова красивее греческих. А итальянский и испанский языки не годятся почти ни для каких мелодий, разве что для той или иной песни с плавным напевом.

Наш славянский язык еще меньше пригоден для пения, и поэтому никаких песнопений на нем еще не сложено и, по-моему, не может быть сложено ничего полезного. Все стихи, которые я до сих пор слышал у далматинцев, хорватов, поляков и чехов, полны грубых ошибок и недостойны называться стихами или песнями.

Германский и славянский языки непригодны для исихастических мелодий

3. Итак, языки некоторых народов пригодны для сочинения песен и стихов: таковы в особенности турецкий, венгерский и греческий языки. В них много ударений разного вида, и этим народам легче складывать выразительные мелодии, и много таких мелодий уже сочинено.

Германский язык подходит для ритмических (или одинаково построенных) стихов, для быстрых, легких и плясовых напевов, но не для песен, способных передать постоянное и сильное чувство. Мы уже говорили в другом месте, что военные упражнения германских юношей совсем не похожи на серьезные военные занятия.[34] Точно так же и музыка германцев и их напевы не годятся ни для чего, кроме привычных для них танцев. Они пляшут что ни день с женщинами на свадьбах, в кабаках, на пирах, у себя дома и публично — на улицах, на площадях и особенно на еженедельных базарах и даже на сборах общины, когда приходят в церковь за отпущением грехов. Они идут в церковь из многих деревень с хоругвями и лирами и по пути все время поют. После церковной службы расходятся завтракать по трактирам и встают из-за стола лишь для того, чтобы поиграть на лире и на волынке или чтобы поплясать с женщинами.

Латинский язык больше всего подходит для псалмов и других духовных песнопений, для молитвы, не тре-

бующей стихов, для многоголосного пения или для мотетов на исихастический мотив. Германский язык для этого совсем не годится: на нем нельзя сочинить или спеть мотет, а если кто-нибудь запоет, то это будет смехотворно. Следует понять, что это относится и к нашему языку. И поэтому заслуживают сожаления те, кто в Белоруссии стирают латинский текст под мелодиями, сочиненными на латинские слова, и вписывают славянские слова вопреки всем правилам просодии и музыки. Такая песня схожа с мечом, обмазанным глиной.[35]

Допий на странице 74 порицает тех глупцов, которые сперва сочиняют мелодию, а потом подбирают к ней слова. Ведь наслаждение доставляют не только сочетания звуков и музыкальный ритм но услаждению души и возбуждению чувств способствует, прежде всего, смысл слов, а затем складность речи, которая зависит от расстановки ударений в словах и от их звучания. Такой расстановки ударений и приятного звучания слогов не встречается во всем нашем славянском языке, но зато в нем полно сигматизмов и трескучих слогосочетаний.

Вопрос 3

Как использовать музыку вне церкви?

В войске — флейты и возбуждающие мелодии

1. Прежде всего, ясно, что музыка должна применяться в войске, и причины этого всем известны. Весь вопрос в том, какие инструменты и какие мелодии больше всего нужны нашим войскам.

Германский язык хорошо сочетается с быстрыми, легкими и порывистыми мелодиями: для таких мелодий подходит изогнутая труба,[36] а поэтому германцы наиболее усердно занимаются игрой на трубе и в этом искусстве превосходят другие народы. А вот для торжественных, возбуждающих, впечатляющих и энтузиастических мелодий подходит флейта, а германская труба, так же как и германский язык, совершенно не подходит. К тому же на флейте можно долго играть без труда, а на трубе долго играть трудно.

Наш славянский язык несовместим с порывистыми и легкими мелодиями, подобными германским. Неумелые песни сербов имеют некоторое (правда, небольшое) сходство с торжественными и возбуждающими турецкими мелодиями. Но мы по своей натуре более склонны к сочинению, усвоению или исполнению медленных мелодий, нежели порывистых. Короче говоря, для использования в войске более всего нужны и полезны флейты и возбуждающие энтузиастические мелодии. Я думаю, что в большом войске должно быть много флейт и достаточно будет одной или двух труб.

Шотландцы играют на волынках

2. Я слышал, что шотландские пехотинцы в бою громко играют на волынках. Если это верно, то следует это испробовать и в нашем пешем войске. Однако мне трудно такому поверить.

Следует отвергнуть медные барабаны

3. Германцы используют в пешем войске деревянные барабаны, а в конном — медные. Я считаю, что во всех случаях лучше пользоваться деревянными барабанами из-за их легкости. Так делают и другие народы, а мы не должны во всем подражать германцам, особенно если что-то противоречит нашим добрым обычаям. В данном случае конница становится медлительной: ей приходится либо замедлять движение, либо везти с собой барабанщика.

Тонкие сурмы не применять в одиночку

4. В польском конном войске есть коротенькие дудки, именуемые сурмами, издающие пронзительные звуки. А в германском пешем войске используются тонкие и короткие дудки. И те и другие дудки бесполезны: они звучат слишком тихо и слабо, особенно если играют на них одних. Сурма может пригодиться, если будет звучать вместе с флейтой, а дудка германских пехотинцев ни на что не годна.

Какая музыка подобает послам

5. Ничто не придает приемам иностранных послов такого великолепия, как игра искусных флейтистов, исполняющих на лучших флейтах энтузиастические мелодии. Но наших послов, которых мы отправляем за границу, не должны сопровождать флейтисты или другие музыканты. Мы должны исходить из того, что отправляем послов за границу не для развлечений и не для пустых церемоний, а для ведения серьезных дел. Впрочем, посол может иметь при себе несколько музыкантов, но они не должны играть во время его приезда или отъезда и вообще не играть публично, а только у него дома, если он устраивает пир.

Какая музыка подобает королям

6. Королю подобает иметь музыкантов трех видов: флейтистов, трубачей и струнников. Трубачей может быть четыре, шесть или, самое большее, восемь, чтобы они могли играть по очереди: два и два, три и три, четыре и четыре. А флейтистов должно быть много, и все они, по возможности, должны уметь играть по нотам. Скрипачей и певцов может быть столько, сколько угодно королю и какие ему угодны.

В Германии не только короли, но даже князья и другие вельможи почти ежедневно (за исключением нескольких дней) велят перед завтраком играть на трубах и бить в барабаны, словно предстоит сражение с едой и с чашами, полными вина. А за завтраком в их спальнях играют на струнных. Это вовсе не подобает королям и людям важным и серьезным, ибо является роскошью и не может не быть греховным. Такое уместно лишь на праздниках, свадьбах и пирах, а ежедневно устраивать свадьбы и вакханалии — занятие не для благоразумных и благочестивых, а для безумных людей.

Какая музыка подобает князьям

7. Большинство германских князей на съездах и в посольствах имеет при себе трубачей, тимпаны и знамена. Но соблюдается правило, чтобы в присутствии императора никто не смел входить в город под звуки труб и барабанов и с развернутыми знаменами. А у венгров (в присутствии того же императора) магнаты входят на съезды под звуки флейт, но без развернутых знамен и барабанов. Так что можно и в нашем царстве позволить князьям входить в город с трубами, но без бара-

банов и знамен. Остальной знати тоже следует разрешить входить в город под звуки флейт, и это может стать ее привилегией.

Какой должна быть музыка для народа

8. Рассмотрим, наконец, какую музыку следует разрешить для народа. 1). Музыку дозволено будет исполнять только на свадьбах, на пирах и, если кто пожелает, частным образом дома. 2). Музыку в трактирах строжайше запретить, а музыкантов, которых застанут в трактирах за игрой и пением, сурово наказывать. 3). Германцы имеют обыкновение днем и ночью шататься по улицам под музыку и пьянствовать. За это следует сурово наказывать. 4). В германских городах на башнях находятся музыканты, играющие на раздвижных трубах. Они каждый день во время завтрака и обеда играют на трубах для увеселения народа. У этих раздвижных труб очень резкое и грубое звучание, лишенное приятности и красоты.

Донни — тонкий знаток музыки — справедливо порицает и осуждает этот обычай (кн. 3, л. 116). Эта игра на башнях бессмысленна, ибо ее слышат лишь немногие и потому что не подобает ежедневно исполнять музыку по утрам.

Следовало бы в столице на Флоровской башне устроить теплую комнату для музыкантов, чтобы они могли играть и летом и зимой. Но они должны играть не каждый день, а по большим праздникам, в дни торжеств и во время приема послов. 5). Каким музыкантам можно позволить публично исполнять музыку? Для ответа будет полезно следующее соображение: люди рождены не для веселья, не для забав и не для развлечений, но для служения Богу, для трудов и для заботы о спасении своих душ, — и, значит, благочестивые мужи должны остерегаться всех пустых развлечений и бесполезных шутовских забав. Вот почему мы отвергаем и осуждаем искусства, спектакли, игры, музыкальные и прочие представления и тех людей, которые заняты ими, ибо эти занятия служат лишь развлечениям и не могут содействовать ни благополучию, ни военному делу, ни какому-либо другому серьезному делу.

Впрочем, так же как лук, когда он постоянно натянут, может порваться или ослабеть, так и жизнь человеческая: если она постоянно заполнена серьезными делами, человек иногда заболевает и нуждается в восстановлении сил и в отдыхе. Поэтому мы признаем и допускаем музыкальные занятия, но только такие, которые могут оказаться полезными для какого-нибудь серьезного дела.

В частности, относительно музыки мы заявляем и предписываем: никому не дозволено публично играть на каком-либо музыкальном инструменте (на свадьбах, на пирах или в других местах), кроме тех, кто искусно играет на флейтах или на трубах, причем это должно способствовать не только застольным развлечениям, но и воинским упражнениям. 6). Разрешаем употреблять все подобающие и достойные инструменты. Прежде всего это духовые инструменты, то есть свирели, сурмы, кривичи, рожки и пискали всех видов (большие и малые), трубы и волынки.

Во-вторых, это инструменты с жильными струнами, то есть серби, гусли, лиры, пандуры, скрипки, кобзы, арфы.

В-третьих, ударные инструменты, звучащие без мелодии, как колокола и тимпаны.

Запрещаем все непригодные инструменты, издающие дикий и недопустимый шум. Таковы: 1). Раздвижная труба. 2). Лира с колесом, как у германских бродячих певцов. 3). Германская цитра с медными струнами. 5). Черкасские цимбалы с медными струнами, по которым бьют двумя палочками. 6. Фисавлы, или органы, позитивы, регали.

Однако разрешается играть на клавицимбалах с медными струнами, потому что удары по струнам смягчаются прикрепленной к инструменту тканью.

Вопрос 4

О деревянных духовых инструментах

Кнапский о деревянных духовых инструментах

1. Я полагаю, ничто так не способствует общественным делам, великолепию публичных демонстраций и церемоний, репутации правителя или народа и нет ничего более замечательного и чудесного, чем созвучная игра деревянных духовых инструментов. Вот почему я сперва приведу здесь то, что писал о них поляк Кнапский, а затем добавлю то, что написано итальянцем Джованни Батисто Дони, тонким философом и музыкантом.

Кнапский под словами «Шторт» и «Поморт» пишет: [37] Шторт — это один из видов большой свирели, поморт — одна из самых больших свирелей, игра на которых требует больших усилий. Множество таких инструментов громадной величины, взятых из королевской сокровищницы, я видел в Варшаве и слышал, как на них играли, когда король Стефан принимал у себя на пиру московского посла. Было около двадцати музыкантов. Более высокие звуки издавали малые свирели (которые называются сурмы и шаламаи), более низкие — большие свирели (именуемые шторты и поморты).

Вальтрин говорил, что при императорском дворе трубачи, флейтисты, горнисты — все играли совместно. Полибий писал, что так обычно бывало на обедах у вельмож.

Шторт — большая свирель с рокочущим и громким звуком, подобна по форме, устройству и звучанию самой большой свирели, называемой поморт, которая имеет бо́льшие размеры и более громкий звук. О достоинствах труб и правилах их употребления у Солина, гл. 11 и у Поллукса, кн. 4, гл. 9 и 10. О том, как добиться громкого и сильного звука, пишет Сивос. До сих пор из Кнапского.[38]

Ныне, насколько я могу судить, венгры превосходят прочие народы в игре на духовых, однако они намного уступают прежним греческим музыкантам, ибо они невежественны в музыкальном искусстве и не имеют столь совершенных инструментов.

Рассказ Дония о духовых

2. Доний (кн. 3, л. 3) рассказывает, каким образом искусство игры на духовых некогда пришло в упадок по всей Европе и было почти совсем забыто. Справедливо оплакивая это, он пишет так: «Что касается искусства игры на флейте, то, по милости Божьей, кое-чего мы добились, но уступаем достижениям древних. Приятнейший для меня род музыки, немало украшавший наш век, почти сходит на нет. Недавно я созвал римских музыкантов, которые прислуживают в капитолийской курии, чтобы испытать их, и скажу, что не видел более ничтожных и невежественных людей, если не считать нищих. Однако не следует удивляться, что римские музыканты столь невежественны, ибо они очень редко собираются для упражнений, недостаточно часто исполняют духовные мелодии и получают весьма скудное жалование. По всему этому искусство игры на духовых здесь, в Риме, как и в других местах, почти уже исчезло.

Теперь оно пришло в упадок и во Флоренции (где несколькими годами ранее, благодаря одному французу, им занимались довольно усердно), а в Цизальпийской Галлии (где некогда флейтисты были в большой славе) после стольких войн и чумы я знаю лишь немногих, оставшихся в живых.

Говорят, что в Британии и в наши дни распространена игра на духовых [39] и появляются довольно хорошие инструменты. Я думаю, что британские музыканты не достигают славы древних, таких как Исмения, Антигенида, Проном и Тимофей Фиванский, который своей игрой заставил Александра взяться за оружие.

Это искусство некогда процветало в Италии и более всего в Греции, особенно у фиванцев и у всех не только культурных, но и полуварварских народов. Из этрусков, насколько нам помнится, вышел Аристотель, который в не дошедших до нас книгах собрал обычаи и установления почти всех народов. Они имели обыкновение сражаться, бичевать рабов и устраивать пиры под звуки флейты. Атеней пишет, что даже кулачные бои устраивались у них под звуки духовых.

Древние римляне играли на флейтах не только при жертвоприношениях и в театральных играх, но и на похоронах, свадьбах, трапезах и почти при всех делах. Оркестр флейтистов использовали на военных кораблях для подбадривания гребцов. Лакедемоняне обычно шли в бой под звуки флейт. Вся Греция не предавалась ничему столь усердно и прилежно, как игре на флейте; настолько, что даже государственные деятели не стыдились всерьез ею заниматься, как я уже говорил о фиванском полководце Эпаминонде и о египетском царе Птолемее XI. Отсюда и столь частые упоминания флейтистов и флейт в книгах древних греков. Почему бы иначе я видел у разных авторов упоминания о 60 разных видах флейт? Нетрудно понять, насколько они были в употреблении и в цене и как важно было умело и должным образом с ними обращаться.

Сведения Дония о флейтах

3. Что следует еще сказать о свойствах флейт? Насколько вялым должен быть характер человека, чтобы его хотя бы как-то не захватила их игра? От-

сутствуют ли в ней мягкие или успокаивающие пифийские звуки или плясовые возбуждающие и неистовые, жалобные и печальные, патетические и трогательные, звонкие и резкие мелодии?

Ничего удивительного. Если заслуживают особой похвалы инструменты, которые более всего подражают человеческому голосу, то флейта превосходит струнные инструменты. В залах и в домах приятнее слушать звучание струнной музыки, чем флейт. Но на открытых местах и в больших помещениях духовые приятнее. Лишь немногие виды искусства способны так возбуждать душу.

Что касается меня, то ничто не кажется мне столь приятным, как игра на флейте, если она искусна и если музыка умело исполняется, особенно в ночное время, когда на большом расстоянии все молчит. Душа моя уподобляет это небесной музыке, хору блаженных душ. В уши проникает удивительный и божественно сладкий звук. И, как я уже сказал вам, мне это намного приятнее, чем изысканнейшие мелодии, исполняемые огромным составом. Не скрою от вас, что не могу объявить этот вид инструментов вышедшим из моды.

Так вот, представьте себе, как искуснейшие и опытнейшие музыканты, прекрасные и тщательно отобранные флейтисты, разделенные надлежащим образом в соответствии со способностями и видами исполняемой музыки, могут разнообразить исполняемые мелодии. Можно ли вообразить во всем музыкальном царстве что-либо чудеснее и удивительнее? Можно ли ожидать подобного от наших нынешних оркестров? Клянусь, я видел, как были захвачены души, когда такое слушали».[40] До сих пор — Донн.

КОММЕНТАРИЙ

[1] Легендарный эпизод об игре Тимофея на пиру Александра Македонского становится излюбленным сюжетом европейской литературы и поэзии, начиная с Возрождения. Он присутствует практически во всех историографических трактатах о музыке. Этот и последующие примеры из античных авторов заимствованы Крижаничем у Дж. Донни и представляют собой свободный пересказ и цитаты из его упоминавшегося уже трактата «О превосходстве старинной музыки» («De praestantia musicae veteris»).

[2] Здесь Крижанич продолжает критику Пифагора, начатую им в «Asserta musicalia». О магическом и терапевтическом воздействии музыки у Пифагора см.: А. Ф. Лосев. Античная музыкальная эстетика. М., 1960, с. 127—130. — Там же см. общую характеристику музыкально-теоретических идей греческого философа (с. 16—32).

[3] Диастальтическая (διαστολτικός) и систальтическая (συστολτικός) мелодии — термины античного учения о мелосе (мелопейи). Платон различал типы мелодий (ладов) в зависимости от их воздействия на душу человека (см.: Государство, III, 410. Русский пер.: Платон. Сочинения в 3-х т., т. 3, ч. 1, с. 196—197). Здесь и далее (см. Вопрос 2, 1) Крижанич трактует эти термины в духе теории аффектов. Ср. с систематикой мелодий у Донни (De praestantia musicae veteris, p. 108—109).

[4] По всей видимости, здесь Крижанич своими словами излагает мысль Платона из трактата «Государство» (III, 409).

[5] Крижанич, вероятно, имеет в виду зикр — «пение стихов под музыку во время суфийских бесед (к которому позднее присоединился и танец), превратившееся с течением веков в широко распространенное по всему мусульманскому миру общеизвестное дервишское радение» (Е. Э. Бертельс. Избранные труды. Суфизм и суфийская литература. М., 1965, с. 56) или его разновидность, песню-танец джахр, «в котором яркое выражение нашли элементы экзальтации, связанные с шаманизмом» (Н. Н. Абубакирова. Народные песни Западного Туркменистана. Автореф. канд. дис. Л., 1982, с. 12).

[6] О Конне как учителе Сократа см.: Plat. Euthyd. 272c и Menex. 236a. О Дамоне см.: Plat. Alcib. I, 118c и Laches. 180d.

[7] Иоанн (Жоао) IV, король португальский (1604—1656). И. Голуб, подробно исследуя вопрос об отношении Крижанича к музыкальным трудам Жоао IV (Juraj Križanić glazbeni teoretik 17. stoljeća. Zagreb, 1981, с. 79—100), предполагает, что небольшой книжицей, о которой упоминает Крижанич, могли быть несохранившиеся сочинения короля «Concordancia da Musica e passos da Collegiada dos majores professores. . .» или «Principios da Musica, quem foram seus primeiros autores. . .» (с. 84). *Под другой книгой «в защиту современной музыки», по мнению И. Голуба,* Крижанич подразумевает известное сочинение Жоао IV «Defensa de la Musica moderna contro la falsa opinione del vescovo Cirillo Franco». Голуб считает, что упоминание об этом сочинении в трактате Крижанича позволяет уточнить предполагаемую дату выхода в свет сочинения Жоао IV на итальянском языке между 1649 и 1658 гг. (там же, с. 85—87). В этом же разделе книги И. Голуба можно найти перечень музыкальных сочинений Жоао IV и литературу о нем (см.: там же, с. 96—100, 184).

[8] Фердинанд III, император Священной Римской империи (1608—1657), был известен как любитель музыки, автор ряда сочинений. При нем в Вене впервые начала выступать итальянская опера. Ему посвятил свои основные труды по музыке А. Кирхер.

[9] Людовик XIII (1601—1643), король Франции, страстный поклонник музыки, пел, играл на флейте, танцевал в «балетах короля», сочинял музыку. Автор куртуазных арий, арий к балету «Ballet de la Merlaïson» (1635) и музыки к парафразам на псалмы Годо. Сочиненная им четырехголосная ария «Tu crois, ô beau soleil» была опубликована (см.: A. K i r c h e r. Musurgia universalis, 1, p. 690; M. M e r s e n n e. Harmonie universelle, VI, p. 390). См.: К. К. Р о з е н ш и л ь д. Музыка во Франции XVII—начала XVIII в. М., 1979; M. C o o m b r. Music and poetry in seventeenth century France. New York, 1969; Ph. E r l a n g e r. Louis XIII. 7 ed. Paris, 1946.

[10] Крижанич упоминает исторические песни южных славян, получившие распространение в так называемом гайдукском фольклоре. См.: И. М. Ш е п т у н о в. Хайдуцкое движение в фольклоре южных славян и болгарской литературе. М., 1982. — О гайдукских плясках, названных в следующем § 14, см.: G. M a r t i n. 1) Hungarian folk dances. Budapest, 1974, p. 22—29; 2) East European relations of Hungarian dance types. — In: Europa et Hungaria. Budapest, 1965, p. 469—515.

[11] Раздвижная труба — tuba ductilis — термин, заимствованный из трактата Дони и обозначающий тромбон: «Tuba ductilis — vulgo „il Trombone"» (De praestantia musicae veteris, p. 259).

[12] Органологические воззрения Крижанича (в том числе и его инструментоведческая терминология) должны стать предметом специального изучения. Личный опыт был одним из основных источников его познаний (см.: J. G o l u b. Juraj Križanić. . ., с. 47), и это нашло свое отражение в тех разделах трактата, где упоминаются музыкальные инструменты. Крижанич говорит как о западноевропейском инструментарии, так и об инструментах, малоизвестных на Западе в его время. Далеко не всегда возможно установить источники его терминологии; многие обозначения могут быть его собственным нововведением. Здесь и далее прокомментированы лишь те наименования инструментов, которые, будучи практически общепринятыми, тем не менее нуждаются в некоторых разъяснениях.

[13] Следует отметить, что термин «tibia» у Крижанича используется как родовое обозначение целой группы инструментов, обычно называемых деревянными духовыми. Перевод этого термина обозначением «флейта» условен; в каждом конкретном случае под словом «tibia» могут пониматься различные инструменты.

[14] Лира германских бродячих певцов — колесная лира (нем. Drehleier, Bauernleir, в XVII в. — Leir; фр. viele á roue; польск. lira korbowa; укр. реля, рыля; белорусск. лера). Один из наиболее распространенных народных инструментов как Западной, так и Восточной Европы, в XVII—XVIII столетиях применявшийся в профессиональной музыке. Средством звукоизвлечения у этого инструмента служит вращающееся колесо, натертое канифолью и соприкасающееся со струнами. См.: D. M u n r o w. Instruments of the Middle Ages and Renaissance. London, 1976, p. 16—17.

[15] Пандура — возможно, имеется в виду щипковый инструмент с шестью удвоенными струнами, называвшийся также bandora (ит., англ.) и pandore (фр.); среди особенностей его устройства — многократно изогнутые обечайки. Теорба (фр. théorbe, tuorbe; нем. Theorb; ит. tiorba и др.) — лютня с дополнительными бурдонными струнами. См.: D. M u n r o w. Instruments of the Middle Ages. . ., p. 78—84.

[16] PL, t. 35, col. 1468; t. 34, col. 1231.

[17] Скрытая цитата из поучения Аврелия Августина (354—430 гг.), которую Крижанич приводит по Римскому Бревиарию (Breviarium Romanum), где этот текст представляет собой 7 чтение на Утрене (Matutinum) в день Всех Святых (1 ноября).

[18] Перечень литургических жанров в текстах, цитируемых Крижаничем, по словам Эгона Веллеса, «в настоящее время понятен каждому, кто занимается компаративной литургикой. Три группы песнопений, о которых говорит апостол, соответствуют трем различным видам пения, обычным в византийском ритуале, как и везде в церквях Востока и Запада», и происходящим из ветхозаветной литургической практики. См.: E. W e l l e s z. A history of Byzantine music and hymnography. Oxford,

1961, p. 31. Песни духовные (ᾠδαὶ πνευματικαί) — песнопения с развитыми внутрислоговыми распевами, среди которых основное место занимают аллилуйи: ibid., p. 41.

[19] Почитание св. Цецилии, по преданию, погибшей мученической смертью в I в. н. э., получает широкое распространение с V столетия. Далее несколько раз цитируется служба Римского обряда в день св. Цецилии (22 ноября). Служба, по всей видимости, принадлежит к так называемым historiae, тексты которых заимствовались из агиографических источников. Крижанич последовательно приводит текст респонсория к первому чтению на Утрене (использован также в первом антифоне Утренних хвалений (laudes matutinae) и в первом антифоне Вечерни) и третий антифон Утрени. Далее скрытая цитата из службы — респонсорий ко второму чтению Утрени. Этот же текст см. в шестом (ad Magnificat) антифоне Вечерни.

[20] Об иконографии св. Цецилии см.: L. R é a u. Iconographie de l'art chrétien, t. 3. Paris, 1958, p. 278—284.

[21] Компиляция нескольких приведенных выше литургических текстов. Текст «посвящала Господу двухдневные и трехдневные посты. . .» представляет собой стих респонсория к первому чтению Утрени.

[22] Т. н. антифонное пение использовалось в литургической практике с древнейших времен. Мнение Крижанича восходит скорее всего к сведениям, приводимым Августином (Confessiones, IX), по которым исполнение гимнов и антифонов было введено в католической общине Милана в конце IV в., что являлось противодействием арианским гонениям. Это одно из первых сообщений об антифонном пении на Западе. См.: PL, t. 32, col. 770.

[23] По всей видимости, Крижанич ошибочно приводит дату по памяти. См.: F. L. C r o s s. The Oxford dictionary of Christian Church. London, 1957, p. 735—736.

[24] Византийские музыкально-теоретические трактаты ничего не сообщают о многоголосном пении, и потому трудно переоценить сведения, приводимые Крижаничем. Данные его трактата полностью соответствуют нормам западноевропейской полифонии раннего Средневековья, обозначаемой термином «о́рганум» (лат. organum от греч. ὄργανον). В отдельных регионах Европы органум в музыкально-литургической практике сохранялся вплоть до XVI в.; у этого явления есть многочисленные параллели в музыкальном искусстве разных народов, в том числе на Кавказе и в Сирии. См.: F. R e c k o w, R. F l o t z i n g e r. Organum. — In: New Grove's dictionary of music and musicians, vol. 13. London, 1980, p. 797—808.

[25] Гвидо Аретинский (ок. 920—1050) — крупнейший музыкальный теоретик Средневековья. Помимо существовавшего до него буквенного обозначения тонов средневекового певческого звукоряда, ввел слоговые, дававшие возможность легче ориентироваться в интервалах песнопений, на что и указывает Крижанич. Различные типы нотного письма существовали в Европе задолго до Гвидо, но с его именем связывают возникновение четырехлинейной нотации, ставшей основой современного типа нотной графики; основной труд Гвидо — трактат «Micrologus»; новейшее издание: Hucbald, Guido and John on music. Ed. by C. V. Palisca. New Haven—London, 1978. — Термин «идиометрические элементы» заимствован из Дони (De praestantia. . ., p. 56).

[26] См.: D o n i. De praestantia. . ., p. 247. Здесь приводятся итальянские эквиваленты: для Polyplectrum — «cembalo» (чембало), для physaulus — «organa» (орган).

[27] Речь идет о булле «Piae sollicitudinis studio», изданной 23 мая 1657 г. См.: Bullarium privilegiorum ac diplomatum Romanorum Pontificum amplissima collectio, t. 6, pars 4. Romae, 1761, p. 179—180. — О папе Александре VII (1599—1667), его музыкальных интересах и предпринятой им реформе церковной музыки, его отношении к Юрию Крижаничу см.: I. G o l u b. 1) Juraj Križanić i njegovi suvremenici. — Historijski zbornik, 27—28 (Zagreb, 1974—1975), str. 227—261; 2) Contribution à l'histoire des relations de Križanić avec ses contemporains (1651—1658). — In: Juraj Križanić (1618—1683). Russophile and ecumenic visionary, p. 140—143.

[28] Речь идет о Сикстинской капелле и ее многоголосном репертуаре.

[29] Речь идет о так называемых теретизмах — развитых мелизматических распевах на слоги τε — ρε, распространенных в византийской певческой практике. См.: E. W i l l i a m s. The treatment of text in the kalophonic chanting of Psalm 2. — In: Studies in Eastern chant, vol. 2. London, 1971, p. 173—193.

[30] С пением иезуитов Крижанич мог познакомиться в церкви св. Аполлинария в Риме, где работал Дж. Кариссими (I. G o l u b. Juraj Križanić. . ., c. 57—58). О иезуитах и музыке см. там же (с. 58—61). Голуб указывает на следующие источники: Th. D. C u l l e y, S. J. Jesuits and music. — Sources and studies for the history of the Jesuits, vol. 2. Rome, 1970; G. S t e f a n i. Musica e religione nell'Italia barocca. Palermo, 1975.

[31] Мысль о нецелесообразности введения многоголосной музыки европейского типа в русскую церковь у Крижанича совпадает с мнением по этому вопросу старообрядцев, которые осуждали партесное пение как так называемую «латинскую ересь». Крижанич оказался прав, говоря, что эта проблема вызовет тревогу и волнение. Вопрос о пении стал одним из пунктов разногласий раскола и официальной церкви и рассматривался на Московском поместном соборе 1666/67 г., где раскол был осужден. См. «Жезл правления» Симеона Полоцкого (М., 1667, л. 92 об.—95).

[32] О пении в церкви св. Афанасия в его время см.: I. G o l u b. Crkveno pievanje

u Grčkom zavodu sv. Atanasija u Rimu za vrijeme Juria Križaniča. — Sveta Cecilia, 39 (Zagreb, 1969), c. 50—51.

[33] Крижанич слышал турецкую музыку в Константинополе в 1651 г. См.: I. G o l u b. Juraj Križanič u Carigradu. — Historijski zbornik — šidakov zbornik, 29—30 (1976—1977), c. 193—202.

[34] Ср.: Ю. К р и ж а н и ч. Политика. М., 1965, с. 80, 435.

[35] Исследуя канционалы XVI—XVII вв., Л. Ф. Костюковец отмечает частые случаи замены поэтического текста кантов на латинском или польском языках переводом на белорусский. См.: Л. Ф. К о с т ю к о в е ц. Кантовая культура в Белоруссии. Минск, 1975, с. 34.

[36] Tuba campalis — возможно, имеется в виду цинк (нем. Zink), называемый также корнетом (ит. cornetto), деревянный, обтянутый кожей, мундштучный инструмент, отличавшийся разнообразием исполнительских возможностей. См.: D. M u n r o w. The Instruments of the Middle Ages. . ., p. 69—71.

[37] См.: G. C n a p i u s. Thesaurus Polonolatinograecus seu Promtuarium linguae Latinae et Graecae. Cracoviae, 1643, p. 769—770, 1096.

[38] Сведения, приводимые Крижаничем вслед за Кнапским, заслуживают особого внимания, так как польским термином sztort (возможно, от ит. storto) иногда обозначается инструмент с изогнутым корпусом (в виде латинской буквы J) и двойной тростью, прикрытой капсулой (более распространенный термин — крумхорн, нем. Krumhorn, фр. cromorne), в то время как pomort (поммер — нем. Pommer) — духовой инструмент с прямым корпусом и открытой тростью, так же как и шалмай (нем. Schalmei: Крижанич использует полонизированную форму термина). Сурма (surma) — термин, в польском и украинском языках обозначающий тростевые инструменты; в соответствующей статье словаря Кнапского сурма отождествляется с шалмаем.

[39] Cerauli — т. е. корнеты, или цинки. См.: G. D o n i. De praestantia. . ., p. 251 (где приводится ит. эквивалент для лат. ceraulus и corniculum — «un cornetto»).

[40] G. D o n i. De praestantia. . ., p. 111—114.

И. М. ОБРАЗЦОВА

Традиция средневекового смеха в музыкальной драматургии Мусоргского

(К пониманию народного характера в творчестве М. Мусоргского)

О М. П. Мусоргском, его жизни и творчестве написано очень много. Однако творчество Мусоргского сложно и многообразно и долго еще будет раскрываться перед слушателями и исследователями все новыми и новыми своими сторонами. В частности, в дополнительном освещении нуждается проблема художественного изображения контраста народной психологии в творчестве Мусоргского.

Простая констатация глубокой связи произведения того или иного художника с фольклором в настоящее время вряд ли может претендовать на новизну. В искусстве всегда особенно важно не только что изображается, но и как, с помощью каких художественных средств. Конкретное выражение, своеобразие художественного строя, природа образов, их сцепление в сложный мир эстетического целого — вот то, что дает жизнь произведению, выделяя его из множества других.

К середине XIX в. в русском музыкальном искусстве господствовала уже устоявшаяся традиция изображения народа, во многом основывавшаяся на концепции народного характера, созданной М. И. Глинкой в его операх. Люди из народа мыслились чуждыми внутренних противоречий и борьбы, не знающими мучительной разорванности романтического героя, простыми и цельными натурами. Это идиллическое начало наиболее полно выражено в «Иване Сусанине». Вспомним показ семьи Сусанина, отношений между крестьянами села Домнино и героем, самую трактовку народных хоров как единства, объединенность их одним настроением, одной мыслью.

Однако в пореформенную пору, в 60-х гг. прошлого века, при сознательном стремлении передовой части интеллигенции опереться на народ, уже невозможно было не заметить сложности народной культуры, у которой оказалась своя логика, а у ее представителей свои, особенные нормы поведения. Эта-то внутренняя драматичность народной жизни и культуры впервые была показана в музыке Мусоргским.

Мир народной жизни, в который вводит нас Мусоргский, прежде всего поражает своей особой логикой. Это не просто мир художественных контрастов (резкие контрасты были присущи уже романтизму). Человек из народа у Мусоргского не похож ни на доброго по своей природе человека Просвещения, ни на демоническую личность Романтизма. В романтическом характере сталкиваются добро и зло, но это столкновение беспросветной тьмы и абсолютного света. Каждое из этих начал безусловно и существует отдельно от другого. У Мусоргского контрасты не сосуществуют, а слиты воедино. Добро у него одновременно и зло, веселье не соседствует с ужасом, а само по себе ужасно. Смех страшен, а не чередуется со страхом. Мусоргский не выдумал этот мир — он подглядел его в кар-

навальной стихии народного праздничного фольклора. Именно в нем он увидел глубокое своеобразие, глубинную сущность народной психологии. Так возник образ злобно-веселого, добродушно-кровавого, трагически-балаганного мира, художественную глубину которого современники Мусоргского не в силах были осмыслить.

Нельзя не заметить общее в подходе Мусоргского к этой теме и трактовке народно-карнавальной культуры, которая получила освещение в работах М. М. Бахтина, Д. С. Лихачева, А. М. Панченко и др. Интерес Мусоргского к народной смеховой культуре, юродству, жестокому карнавалу, совпадающий с напряженным вниманием его к кризисным явлениям русской истории конца XVI—XVII вв., делает рассмотрение его творчества под этим углом зрения вполне оправданным.

Д. С. Лихачев раскрывает глубокий социальный смысл «кромешного мира». Это мир разоренный, но в нем не просто бедность, а «лишенность богатств», обездоленность. Человек в нем не просто наг, не одет, а обнажен, одежда от него отнята. Счастье, доля были у него в прошлом, да отняты или «существуют где-то очень близко» — да ему не даются. «За тыном пьют, а ему не дают». «Цел бы был дом мой, да богатые сглотали, а родственники розграбили».[1] Именем, которое оставили герою «отец и мати», «лихие люди завладали». «Срамно мне, убогому, с богатыми в пиру сидеть, на них платья цветные, а на мне балахонишко, и то в полденги», «ехал бы в гости, да не на чем, да никуды не зовут; чужова было мне не хотелось, а своего не случилось, тепереча не знаю, как промышлять, не лутче ли птти воровать, так скорея меня повесят». Эта перевернутость символизируется в одежде: не шапка, а берестяной колпак или соломенный венец, вместо пояса — лычко, если уж армяк, то мехом наружу, если, наконец, шапка, то задом наперед. Этот «изнаночный» мир тесно связан с игрой, действом, со смехом, в котором очень силен элемент глумления, издевки.[2]

В кромешный мир включались также юродивые, дураки и шуты.

«Что такое древнерусский дурак? — Это часто человек очень умный, но делающий то, что не положено, нарушающий обычай, приличие, принятое поведение, обнажающий себя и мир от всех церемониальных форм, показывающий свою наготу и наготу мира — разоблачитель и разоблачающийся одновременно; нарушитель знаковой системы, человек, ошибочно ею пользующийся».[3]

В фольклорную карнавальную культуру органически входит трогательное и страшное, грозное и смешное как единство, в котором эти противоречия слиты, спаяны. При этом смешное отнюдь не перестает быть смешным, но приобретает терпкость и повышенную интенсивность, а трагическое еще более усиливается. Для карнавального восприятия вполне закономерно понятие трагического балагана.

Такая точка зрения очень далека от просветительских в своей основе взглядов демократической интеллигенции XIX в. Она, например, совершенно чужда В. В. Стасову — и чужда как раз в период увлечения его творчеством композитора.[4] В. В. Стасов смотрит на фольклор с позиции просветительства, как на объект изучения со стороны. В художественном произведении он ценит прежде всего объективность описания быта —

---

[1] В. П. Адрианова-Перетц. Очерки по истории русской сатирической литературы. М.—Л., 1937, с. 22—23.

[2] Д. С. Лихачев. Бунт кромешного мира. — В кн.: Материалы Всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам, вып. 1. Тарту, 1974, с. 116; Д. С. Лихачев, А. М. Панченко. Смеховой мир древней Руси. Л., 1976, с. 57—65.

[3] Д. С. Лихачев, А. М. Панченко. Смеховой мир древней Руси, с. 19.

[4] На сложность отношений В. В. Стасова и М. П. Мусоргского при всей их дружбе, так скрашивавшей жизнь Мусоргского, обращали внимание уже Б. В. Асафьев, Э. Л. Фрид, Г. Хубов и др.

жанровость. Мусоргский же показывает народный мир не как сторонний наблюдатель, а изнутри, как участник изображаемых им событий. Это удивительное свойство Мусоргского очень важно для понимания его творчества и вместе с тем очень близко народной психологии. Но дело не только в этом: понимание народного характера Стасовым прямолинейно и однозначно; Мусоргский как бы является основоположником «неоднозначной логики» в музыкальной драматургии.

Поясним эту мысль на нескольких примерах. Обратимся к ранним произведениям композитора, прежде всего к вокальной миниатюре «Светик Савишна».

Для многих современников композитора подлинный Мусоргский начался именно с «удивительных», по выражению Н. А. Римского-Корсакова,[5] песен «Светик Савишна» и «Гопак», хотя уже до них написаны такие шедевры, как «Калистрат» и «Крестьянская колыбельная» («Спи, усни крестьянский сын»). При этом «Светик Савишна» сразу же была выделена как более значительная. Сам автор ощущал произведение как этапное и впоследствии ставил его в ряд своих лучших работ.

Чем же это обусловлено, что так выделяет это произведение? Сам Мусоргский называл его народной сценкой. На его драматичность, даже театральность давно указывалось исследователями. Сценка инспирирована непосредственным наблюдением, по определению В. В. Стасова, «вырвана из гущи жизни».[6] Стасов воспринимал ее через уже отстоявшиеся представления «натуральной школы» и как бы вгонял ее в существовавшие уже шаблоны художественно-жанрового мышления. Действительно, на первый (поверхностный!) взгляд миниатюра Мусоргского, как и другие его пьесы этого плана, представляет собой художественное воплощение увиденной Мусоргским картины народной жизни и в этом смысле оказывается в общем потоке русского прогрессивного искусства XIX в. — не только музыки, но и живописи, и литературы. Однако при более внимательном рассмотрении становится очевидной ее необычность.

Прежде всего, необычен ее герой: это не привычный герой «народолюбивого» искусства XIX в., жертва общественной среды, это — юродивый. Высокое здесь не отделено от изуродованного; традиционное понимание, требовавшее разделения «по полочкам», нарушено, приведено в движение. Так складывается новый подход к раскрытию художественного образа, не укладывающийся в привычные для эпохи нормы. Отсюда в высказываниях современников противоречие между непосредственным ощущением от большого и нового искусства и стремлением втиснуть его в рамки привычного. Ближе всех к истинному пониманию этой «народной картинки» оказался А. Н. Серов, которому, по воспоминаниям Н. И. Компанейского, принадлежит ее характеристика: «Ужасная сцена. Это Шекспир в музыке».[7]

Небольшое по протяженности произведение оказалось большим по масштабу. Сложности содержания его соответствует сложность музыки, в которой в особого рода контрапункте сочетаются контрастные элементы — безостановочная, словно захлебывающаяся речь, скороговорка вокальной линии и неуклюжий прихрамывающий аккомпанемент. Щемящее душу чувство раздвоенности не покидает нас с начала произведения, с самых первых его тактов и до конца. Собственно гармонического разрешения конфликта нет. Напряжение сцены не получает разрешения ни в эмоциональном, ни в музыкально-конструктивном плане. После крика

---

[5] Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1955, с. 51.

[6] См. об этом подробнее в кн.: В. Стасов. *Избранные сочинения* в трех томах, т. II. М., 1952, с. 184.

[7] В. В. Яковлев. Мусоргский в воспоминаниях и наблюдениях современников. — В кн.: М. П. Мусоргский. Статьи и материалы. М., 1932, с. 110—111.

«Как люблю тебя» интонация гаснет, голос как бы замирает вдали, теряется в сумеречном звучании. В этом монологе слышится и сильное безудержное чувство, и горькая язвительная насмешка. Уже здесь в смехе Мусоргского явственно ощущается традиция народной смеховой культуры, не только насмешка над окружающим, но и над собою — глум. В этом смысле уже сам сюжет сценки, в которой убогий, юродивый признается в любви к молодой цветущей женщине, содержит элементы глума, вывороченности. Наиболее отчетливо эти черты проступают в среднем разделе: «Не побрезгай ты голью голою, бесталанною моей долею. Уродился, вишь, на смех людям я, про забаву да на потехи им. Кличут, Савишна, скорбным разумом, величают, слышь, Ваней божиим, светик Савишна, свет Ивановна. И дают пинков Ване божьему, кормят чествуют подзатыльником».[8]

Обращение «светик Савишна, свет Ивановна» характерно для поведения юродивого в народном представлении. Смысл его был понят далеко не всеми современниками. Так, В. С. Серова склонна была видеть в нем неграмотность и в статье «Значение романсов в наше время», вышедшей вскоре после обнародования «Савишны», недоумевала: «неизвестно — как предмет именуется по батюшке, потому что в песне говорится: верь мне светик Савишна, свет Ивановна.[9] — Значит предмет имеет два наименования по отцу (или же у нее их двое (!) было)? Напрасно Мусоргский не берет уже готовый текст для своих песен, у него есть способность писать на народные сцены удачную музыку, готовый текст избавит его от вышеприведенных необдуманностей».[10]

Упрек в несерьезности, адресованный Мусоргскому, говорит только о книжности знаний самого рецензента. Мусоргский же знал язык и из живого общения с крестьянами, и из ученых трудов. Небезынтересно отметить, что двое его друзей — П. М. Перевлеский и В. В. Никольский — занимались специально русской и славянской грамматикой. Чтение Мусоргским — «с великим интересом и со столь же великим поучением» — «Записок по истории русского языка» В. В. Никольского зафиксировано в его письме от 28 июня 1870 г.

Конечно, никакой речевой небрежности у Мусоргского нет, тем более случайного, необдуманного употребления выражения. Напротив, в дальнейшем Мусоргский еще более подчеркивает осознанность его применения, обыгрывает его в письме к Л. И. Шестаковой (весной 1868 г.) (об этом см. далее). Это обращение юродивого несомненно отсылает нас к фольклорной традиции. Правда, в записях народных песен такого двойного обращения по отчеству к одному лицу мы не встречаем. Однако в быту, по воспоминанию Д. С. Лихачева, оно могло иметь место, особенно когда лицо, которое хотели уважить, не было хорошо знакомо и, следовательно, возникали сомнения в правильности отчества. В таких случаях шло перечисление отчеств одного за другим, образуя синонимический ряд. Впрочем, в бытовом, обиходном обращении отчество могло получать значение имени и даже обобщенного понятия, т. е. стать как бы существительным. Интересный пример такого применения отчества приведен в любопытном документе русской разговорной речи XVII в. — русской грамматике, изданной в 1696 г. в Оксфорде Генрихом Вильгельмом Лудольфом, ученым-лингвистом, полиглотом, просветителем, путешествовавшим и жившим в России в 1692—1694 гг. Грамматика рассчитана на обучение русскому языку иностранцев.[11] Среди разговоров-диалогов

[8] Напомним, что произведение написано на собственный текст композитора. См.: Модест Петрович Мусоргский. Литературное наследие. Т. 2. Литературные произведения. М., 1972, с. 178.

[9] В. С. Серова цитирует слова романса не точно. У Мусоргского: «светик Савишна, верь мне, верь — не верь, свет Ивановна!».

[10] Музыка и театр, 1868, № 17, с. 261.

[11] «. . . живой речи», по выражению Б. А. Ларина. См.: Б. А. Ларин. Русская грамматика Лудольфа 1696 года. Л., 1937, с. 35.

в ней помещена следующая русская фраза: «Малец, поди в поварну и позови Ивановну». В параллельных немецком и латинском текстах слово «Ивановна» переведено как жена, к которому оно становится как бы синонимической парой:[12] Gehe in die Kuche und ruf meine frau; Abi in culinam et adfoca buxorem meam.

Не исключено, что Мусоргский слышал нечто подобное на Псковщине, где очень долго держались старинные обороты речи, а иногда и обозначения предмета.

Хотелось бы еще обратить внимание на возникающую в вокальной миниатюре Мусоргского смысловую игру. Первое отчество — Савишна — звучит в народных прославлениях насмешливо, уничижающе, корительно. Например, в известной величальной: «Масленица, Окулина Савишна, вчерашняя, давешняя, купила салазки, круты головашки, поехала кататься, а они — разломаться».

Второе отчество — Ивановна — уважительное. Юродивый одновременно и издевается над женщиной, к которой обращается, издевается над своим чувством к ней и возвышает ее.

Удивительна драматургическая сторона этой пьесы. Это, по сути дела, диалогическая сцена, в которой один из участников ее не произносит ни звука. Вместе с тем именно этот молчащий в пределах музыкального произведения персонаж — Савишна (или иногда у Мусоргского «Савишьна») — надолго становится одной из любимых эпистолярных масок композитора. Письма Мусоргского оказываются своеобразным продолжением его творчества. Они как бы дополняют музыкальное произведение, обыгрывая его различные стороны, то пародируя его, то развивая характеристики уже выведенных персонажей. Интересно, что Савишна в письмах не только обретает голос, но и в ином, нежели в песне, ключе использует ее слова: «. . .а сказывали мне, что какой-то дурень меня в Ивановны окрестить изволил по-пскопски» [13] (ср. упоминавшуюся выше несообразность в использовании отчества юродивым). Таким образом, создается ситуация сложной литературной игры, самый характер которой во многом обусловливается как сменой масок и обличий, определяющих особый стилистический строй писем, так и соотнесенностью их с воплощением в творчестве. Савишна, подьячий из «Хованщины» — персонажи произведений Мусоргского, но в его эпистолярном наследии они словно выходят из сочинения и обретают жизнь. Происходит смешение действительности и творчества (Dichtung und Wahrheit). Наряду с масками, заимствованными непосредственно из произведений композитора, в его переписке встречаются иные, не имеющие аналогий в его творчестве. Так, появляется маска скомороха в письме к В. В. Никольскому, прозванному в кружке Балакирева «дяинькой». Мусоргский пишет: «Так вот, дружок дяинька, посудите меня с к о м о р о ш е н ь к у о п а с л и в о г о, а мы это изображение тиснем — пусть воеводы радуются».[14]

Мы знаем пример, когда в подобную литературно-эпистолярную игру был вовлечен круг друзей: коллективное письмо, отправленное М. А. Балакиреву в Прагу с поздравлениями от Л. И. Шестаковой, Ц. А. Кюи, М. Р. Кюи, В. В. Никольского, А. В. Никольской и М. П. Мусоргского. В нем очень заметна разница эпистолярного стиля его участников. Только двое непринужденны в своих масках — В. В. Никольский и М. П. Мусоргский, причем самое красочное письмо принадлежит Мусоргскому. У остальных избранный стиль не выдерживается. Любопытно, что

---

[12] Б. А. Ларин обращает внимание на то, что слово «жена» при этом хорошо известно автору грамматики и встречается в ней. Кроме него как синонимы приведены: «семья», «хосяишка». См.: там же, с. 35.

[13] Модест Петрович Мусоргский. Литературное наследие. Т. 1. Письма, биографические материалы и документы. М., 1971, с. 86.

[14] Там же, с. 114. — В письме имеется в виду намерение опубликовать «Раек». (Примеч. *И. О.*).

письма В. В. Никольского другим адресатам лишены подобного игрового характера. Создается ощущение, что тон его писем к Мусоргскому в значительной степени задан композитором.

Не менее поучительно сравнение двух писем — Балакирева и Мусоргского, — написанных под впечатлением поездки в Москву. Однако у Балакирева это впечатление зрителя. Поэтому дальше шутливого заголовка («Послание Мелеховскому заведению из Иерехона от соотечественника Минина и Пожарского») и названия Иерехон его театрализация не идет, и он сбивается на обычный слог того времени. Не то у Мусоргского. В его письме не только описание красочности Кремля, но и характерное для Мусоргского динамическое восприятие истории, стремление превратить статичный древний пейзаж в место действия, драматургичность его мышления. Вместе с тем интересно в письме и другое: Мусоргский описывает прошлое, старину глазами очевидца, современника, но современника особенного, словно узнающего новые для него нравы и обычаи. В результате создается своеобразная точка зрения рассказчика, находящегося *одновременно как бы в центре тех событий, живущего «там» и наблюдающего* их со стороны. Как это близко его ощущению творческого процесса, видно из известного письма к В. В. Стасову: «Я *жил* „Борисом", в „Борисе", и в мозгах моих прожитое время в „Борисе" отмечено дорогими метками, неизгладимыми».[15]

В письме к А. А. Голенищеву-Кутузову от 10 ноября 1877 г.[16] Мусоргский сопоставляет свои вокальные миниатюры с оперой «Борис Годунов», а именно с картиной «Под Кромами», завершающей оперу: «Не так давно было, что от „Савишны" и „Семинариста" хохотали, пока не было кем следует растолковано музыкусам, что обе картинки имеют трагическую закваску. „Варлаам с Мисаилом" (в «Борисе») вызывали смех, пока не показались в сцене „бродяг": тогда смекнули, какие опасные звери эти, по-видимому, смешные люди».

Это сопоставление отнюдь не случайно. Картина «Под Кромами» неоднократно привлекала к себе внимание исследователей — от ранних работ Ю. Келдыша, П. Ламма, Н. Брюсовой, Б. Асафьева до недавно вышедших статей А. Орловой и М. Пекелиса, Ю. Тюлина и монографий Г. Хубова и С. Шлифштейна. Однако в работах, посвященных «Борису Годунову», обычно главное место занимает сравнение авторской редакции с редакцией Н. А. Римского-Корсакова, противопоставление линий Бориса и народа, разбор стилевых деталей (настолько ярких, что они, естественно, на определенном этапе изучения наследия Мусоргского заслонили собой остальные элементы). Построением же картин, сквозным драматическим развитием их занимались гораздо меньше.[17]

Характерно, что в развернувшейся на страницах журнала «Советская музыка» полемике, непосредственно посвященной картине «Под Кромами», собственно построение сцены осталось в значительной мере вне поля зрения исследователей. Между тем опера прежде всего — произведение музыкально-драматическое. Звучание в ней связано с драматургическим замыслом, часто им обусловлено — и вне контекста, вне связи со сценическим действием и словами оно не может быть по-настоящему воспринято. Особенно это соображение действительно для Мусоргского, не только композитора, но и яркого драматурга. Картины «Под Кромами» не было в первой редакции оперы. Она возникла после того, как первая, представленная в 1870 г. в театральный комитет редакция была им забракована. Начав работу над второй редакцией по необходимости, Мусоргский

---

[15] Там же, с. 138.

[16] Там же, с. 235.

[17] Напомним посвященный этому, но во многом спорный разбор Н. Брюсовой «Сцена под Кромами» в кн.: М. П. Мусоргский. Статьи и материалы, с. 90; см. также диссертацию Э. Фрид «Драматургия опер Мусоргского» (Л., 1948).

вскоре увлекается новым планом оперы и работает над ним с не меньшим жаром, чем над первой редакцией.

Картина «Под Кромами» занимает в композиции оперы особенное положение не только как финальная, но и потому, что она единственная, в которой словесный текст почти полностью создан композитором, а драматургия принадлежит ему целиком (в трагедии Пушкина, как известно, ее нет). Мусоргский создавал ее вдохновенно, в высоком творческом порыве, писал твердо убежденный в правильности своего замысла и его воплощения. О творческом подъеме свидетельствуют письма композитора, относящиеся к тому времени. Напомним известное письмо к В. В. Стасову от 11 сентября 1871 г.: «Обдумывается б р о д я ж н а я: (новость и новость) из новостей новость — ужасно приятно».[18]

Сцена начинается коротким, но очень динамичным вступлением. На остинатную, словно верещащую в верхнем регистре звуковую фигурку накладываются отдельные аккорды — пятна. Создается впечатление беспорядочных выкриков, тревожного набатного звона. Тональность неустойчивая. В первых тактах она как будто устанавливается, но уже в четырнадцатом такте разрушается. Соотношения аккордов, их связи — мелодические, поэтому голоса хора — выкрики бродяг так органично вплетаются в общее звучание. Из этого беспорядочного и тревожного гула, из этой суматохи вырастает первый эпизод — хороводная песня — величание воеводы. Странная это величальная! Она иногда осмысляется как «мягкая плавная мелодия народной песни, в которую врывается острый, резко твердый оборот». «Как будто привычная покорность сменяется взрывом долго таимой ненависти». Натянутость такого объяснения видна хотя бы из того, что весь этот эпизод написан в форме варьированного куплета с трехкратным его проведением. Стало быть, получается многократный переход «от покорности к взрыву, таимой ненависти» и опять к покорности.[19]

Для правильной оценки «покорности» и «величания» надо иметь в виду карнавально-«вывороченный» характер всей сцены. Славу-то боярину поют связанному — и поют люди, готовые сейчас же с ним расправиться!

В XVII в., в эпоху бунтов и общего обнищания народа, образы кромешного мира стали выражением настроений обездоленных масс, скитавшихся «меж дворы» бедняков, пропившихся догола пьяниц, одетых в одежды, на тогдашний взгляд, как бы из «антиматериала» — рогожи, гуньки кабацкие. Этот люд принял самое широкое участие в восстании Ивана Болотникова в 1606—1607 гг. В преддверии же восстания в 1604 г. была создана знаменитая народная сатирическая песня «Камаринская», отразившая борьбу мужиков Камаринской волости со своим барином и направленная против Бориса Годунова.[20] Население этой волости, пода-

---

[18] Модест Петрович Мусоргский. Литературное наследие, т. 1, с. 125. — Как известно, первоначально предполагалась последнею сцена смерти Бориса; перенести картину «Под Кромами» в финал предложил В. В. Никольский. Композитор потому так охотно согласился с ним, что это предложение соответствовало его внутреннему чувству.

[19] В известных воспоминаниях о Мусоргском А. А. Голенищева-Кутузова приводится как якобы авторские слова отрицательная оценка картины «Под Кромами». Сомнения в точности воспоминаний возникли уже у Ю. Келдыша (Музыкальное наследство, вып. 1. М., 1935, с. 10). Воспоминания писались по прошествии ряда лет после смерти композитора. Интересующее нас высказывание включено в ряд филиппик против вообще народных сцен оперы, против «всех этих невозможных корчмарок и иезуитов, бродяг и юродивых Иванушек» (там же, с. 22), против новшества и музыкального радикализма, против деятельности В. В. Стасова, будто бы сбивавшего Мусоргского с правильного пути. Воспоминания А. А. Голенищева-Кутузова явно полемичны. В них в основном повторяются обвинения, высказанные еще раньше Н. Н. Страховым (см. опубликованные в газете «Гражданин» в 1874 г. в № 8, 9 и 11 при письме «По поводу новой оперы „Борис Годунов"»). Однако разбор полемики вокруг оперы М. Мусоргского не входит в задачу настоящей статьи.

[20] И. И. С м и р н о в. Восстание Болотникова 1606—1607. Л., 1951, с. 114—115.

ренной со всеми ее доходами царем Феодором Иоанновичем своему шурину, состояло из черных тягловых крестьян, которых Годунов довел до полного обнищания.

Ах, ты, сукин сын, комаринский мужик,
Не хотел ты свойму барину служить, —

насмешливо поется в этой песне, в которой умный барин грабит мужика догола, а глупый мужик отказывается от своего умного барина. Карнавальная, изнаночная культура, которая в Древней Руси была уделом скоморохов, в мятежном семнадцатом веке приобрела общенародное звучание. «Изнаночность» вписывалась в общую картину разоренного мира и разрушенных ценностей, осмеянных традиций, выступающих перед нами при изучении текстов демократической сатиры того времени.

Весь первый эпизод картины «Под Кромами» — сцена глумления над царским воеводой, своего рода жестокая игра — глубоко историчен. Это — похвала «кромешного мира». Отсюда и совершенно обрядовый запев «Не сокол летит по поднебесью», с его характерными для обрядовой песни плавными мелодическими оборотами. Но то, что в обычной жизни служит для прославления, тут, когда поднялась «сила пододонная», служит издевке. И это выражено как в резком повороте интонации,[21] в сдвигах гармонии с вторжением чуждых звучаний в уже установившийся лад, так и в действии: боярину затыкают рот обрывком охабня, суют в связанные руки плетку, ставят «в зазнобушки» Афимью, которой «бают, уж вторая сотня подступила», окружают шутовской охраной — «как вора доброго». Характерен и зловещий конец эпизода: злорадное пожелание вечной славы тому, кто народ «тонкой плеткой постягивал», а теперь сам предстал перед судом народа.

Следующая сцена — появление Юродивого. Б. В. Асафьев считает ее жанровой, и она вызывала в его статье даже некий укор в несовершенстве драматургии: «Эта вставка досадно замедляет развитие бунтарской динамики».[22] Близко к этому и суждение Г. Хубова. Он «оправдывает» ее появление «желанием композитора сохранить замечательную сцену Юродивого с мальчишками хотя бы и ценой несколько искусственной затяжки действия в Кромах».[23]

Между тем это не совсем так. Каковы бы ни были первоначальные мотивы создания того или иного эпизода в картине, трудно представить себе, чтобы Мусоргский, беспощадно выкинувший из «Хованщины» ряд сцен, существование которых засвидетельствовано В. В. Стасовым, ввел его в окончательную редакцию, если бы это нарушало цельность драматургии.

Сценка Юродивого с мальчишками — новое звено в драматургическом развитии картины. Она носит не только жанровый характер, но как бы продолжает по-новому линию «жестокого смеха» предшествующего эпизода. Уже в песне Юродивого, следующей за сценой, как бы сосуществуют, накладываются два разных пласта: необычайно глубокая, полная скорби и душевной чистоты музыка совмещается с нарочито бессмысленными «вывороченными» словами — «месяц едет, котенок плачет».[24] Нужно отметить, что бессмысленность текста играет здесь двойную, бифункциональную роль. С одной стороны, песня продолжает линию карнавальности, а с другой — создает своеобразную магию слов (магическое в не-

---

[21] Резкое движение вверх, особенно заметное в вокале, разрывает плавность мелодии.

[22] Б. В. Асафьев. О подлинном «Борисе Годунове». — В кн.: М. П. Мусоргский. Статьи и материалы, с. 80.

[23] Г. Хубов. Мусоргский. М., 1969, с. 488.

[24] Напоминаем, что эти слова заимствованы Мусоргским из трагедии Пушкина.

понятном!).[25] Совмещение же глубоко осмысленного (музыка!) с бессмысленным (слова!) становится выражением расколотого мира, вселяет тревогу и служит для усиления драматической напряженности, ведущей к кульминационному эпизоду — хору «Расходилась, разгулялась удаль молодецкая».

Третьим звеном на подступах к хору является песня-былина Варлаама и Мисаила. Интонационно она словно зацепляется за последние звуки плача Юродивого (фа — ми) и начинается как прямое продолжение его. Народность звучания плача находит продолжение в известном былинном напеве, записанном от Рябинина. Текст здесь — своеобразное пророчество, с обычными для апокалиптических видений оборотами: «бродит зверье невиданное, родит зверье неслыханное, пожирает тела человеческие». Но смысл слов здесь опять как бы вывороченный, так как применяются они к царю, правящему «помазаннику божию».[26] Былинный эпизод своим грозным звучанием и тональной логикой непосредственно вводит в кульминационный хор.

Таким образом, вместо «смены приливов и отливов волн эмоционального возбуждения народной массы» [27] возникает единая, очень стройная линия раскрытия народной психологии: через карнавальный обряд, через плач-заговор, через былину — к мощной и страшной песне, образу мощного народного бунта. Образ этот — высшая точка сцены.

Любопытно, что слушателями эта картина всегда воспринимается не как дробящаяся на куски, а цельная, крупно построенная. Отсюда и впечатление от ее трагичности, потрясающей силы и грозного значения, о котором говорил В. В. Стасов.

Интерес к народному искусству закономерно привел Мусоргского к драматургии балаганного театра. Один из ранних таких откликов — песня «Ах ты пьяная тетеря» («Из похождений Пахомыча»), сочиненная в 1866 г. Посвящение ее В. В. Никольскому дало повод для довольно плоских осмыслений ее как произведения «биографического характера, так сказать, интимного, написанного pro domo sua». О «чисто интимном характере» этого произведения, вслед за А. Н. Римским-Корсаковым, говорит в своей монографии Г. Хубов,[28] хотя у него уже возникают сомнения в идентичности «Пахомыча» и В. В. Никольского. Напомним, что В. В. Никольский — пушкиновед, историк и знаток русского языка — входил в круг ближайших друзей композитора. Он адресат своеобразных «маскарадных» писем композитора, в которых игра масками и пародирование их накладываются на реальные бытовые события и причудливо с ними совмещаются. Он же подсказал Мусоргскому сюжет оперы по трагедии А. С. Пушкина и идею ее последней картины, что как-то не вяжется с возможностью прямолинейной подстановки его в герои этой сценки. Очень трудно сказать, имело ли в действительности место подобное веселое похождение, но можно сказать утвердительно, что вся ситуация сценки — и возвращение подвыпившего героя домой, и столкновение его с гневной и сварливой «женкой» — типична для народного театра. Самое имя героя — «Пахомыч» могло также ориентировать на традицию народного театра, в котором как раз в XIX в. бытовало представление «Пахомушка».

Пример еще более непосредственной связи творчества Мусоргского с народными ярмарочными представлениями — «Раек». Если сравнить запись зачина представлений подлинного петербургского раешника, относящегося как раз к 60—70 гг. XIX в., с произведением Мусоргского,

---

[25] О характерности и значении этой бессмыслицы см.: Д. С. Лихачев, А. М. Панченко. Смеховой мир древней Руси, с. 105.

[26] Былина должна служить восхвалению богатыря, а не его разоблачению.

[27] Б. В. Асафьев. О подлинном «Борисе Годунове», с. 80.

[28] М. П. Мусоргский. Статьи и материалы, с. 126; А. Н. Римский-Корсаков. Из похождений Пахомыча. — De Musica, вып. III, Л., 1927, с. 70—75.

то нельзя не увидеть их прямой связи. Вот запись подлинного петербургского раешника:

Подходите, подходите
Да только карманы берегите
И глаза протрите.[29]

А у Мусоргского:

Эй, почтейнные господа,
Захватите-ка глаза,
Подходите, поглядите. . .

Меткие характеристики с пародийным использованием музыки противников Балакиревского кружка создают определенное ощущение издевки, буквально уничтожающей, и более чем сомнительно уверение В. В. Стасова: «Хохотали до слез даже сами осмеянные».[30]

Интересный случай отражения в творчестве композитора принципов народной смеховой культуры представляет собой также вокальный цикл «Песни и пляски смерти», особенно третья его часть — «Трепак». Трагически гротескный образ пляшущей смерти близок древней смеховой культуре. Сопоставление звучания известной средневековой секвенции Dies irae и русской плясовой, их вариационное развитие, сближение и взаимопроникновение создают сгущение драматизма. Однако образ смерти еще более усложнен. Пляшущая смерть — одновременно и метель. Образ метели, чрезвычайно важный для русского искусства XIX в., для русской литературы (Пушкин, Гоголь), имел ко времени создания цикла и свои музыкальные аналоги. Так, в музыке метели в картине гибели Сусанина тоже звучит Dies irae. Таким образом, уже Глинка связывает эти два образа — метель и смерть — воедино.[31] Изумителен конец «Трепака» — тихая кульминация, мираж счастья, идиллии, колыбельная, укачивающая несчастного насмерть.

Заключительный романс цикла рисует картину битвы, торжество смерти: ее марш — пляс, или приплясывающий марш.

Любопытно раскрытие образности финальной части цикла самим композитором в письме к другу — А. А. Голенищеву-Кутузову от 15 августа 1877 г.: «Какая-то пригвоздающая к месту, какая-то неумолимая, смертельная любовь слышится! Это, как бы сказать точнее: смерть, холодно-страстно влюбленная в смерть, наслаждается смертью».[32] Определение совершенно в духе карнавальности!

Несмотря на то что это определение, данное совершенно в духе карнавальной культуры, отнесено непосредственно к заключительной песне цикла, изображающей марш-пляс смерти на поле битвы, оно, без сомнения, может быть связано и со всем циклом в целом.

Цикл «Песни и пляски смерти» создается в самый разгар работы над оперой «Хованщина». Близость «Хованщины» с «Плясками» не только временна́я, в произведениях много общего в стилистических приемах, в подходе к раскрытию трагических конфликтов.[33] В опере, как и в цикле, очень важную роль играют элементы карнавального сознания. Зло-веселый, добро-кровавый мир «Хованщины» одновременно и народен, и интимно близок автору. Там, где другой художник изучал бы и исследовал, там, где В. В. Стасов смотрит гравюры и читает источники, Мусорг-

---

[29] Русская народная драма XVII—XX вв. М., 1958, с. 125—127.

[30] В. В. Стасов. Избранные статьи о М. П. Мусоргском. М., 1952, с. 109.

[31] Автор выражает благодарность проф. М. К. Михайлову, сообщившему это наблюдение.

[32] Модест Петрович Мусоргский. Литературное наследие, т. 1, с. 233.

[33] На близость образов «Полководца» и трагического поезда, везущего в ссылку Голицына, указано Э. Фрид (Прошедшее, настоящее и будущее в «Хованщине» Мусоргского. Л., 1974, с. 291).

ский живет. Он живет внутри познанных им материалов, внутри обрядов и картин.

«Хованщина» — одна из глубочайших опер, созданных за всю историю музыки, произведение сложное и многоплановое. Не претендуя на всесторонний анализ, рассмотрим интересующий нас аспект оперы. До сих пор, как кажется, недостаточно оценено введение в оперу образов народной обрядовости, то, что народный бунт показывается как своеобразный народный кровавый праздник, включающий в себя элементы и героизма, и глумления. Это придает народным сценам в ряде случаев характер жестокого карнавала, где, как и в «Борисе Годунове», величание может сопровождать убийство, где трагическое и комическое оказываются неразрывно слитыми, как в фольклоре.

Вспомним, с чего начинается первое действие. После поэтичнейшей музыки «Рассвета на Москве-реке» зритель сталкивается с разительным драматургическим контрастом: на сцене столб с его ужасающими в своей жестокости надписями — перечнем только что совершенных убийств и спящий у его подножия стрелец Кузька, с его удалой и добродушной песней, сам Кузька, один из участников «подвигов», запечатленных на столбе. Стрельцы, весело вспоминающие, как «дьяку-то, думному, Ларивону Иванову, грудь раздвоили камением вострым, а немца, Гадена, у Спаса на Бору имали, а и сволокли до места и ту по членам разобрали», беззлобно балагурят над Кузькой, но уже шуточки их, адресованные подьячему, далеко не безобидны («Вашему приказному степенству!.. скорей на этот столбик угодить!»).

В центре первого действия — две народные сцены. Одна из них — сцена с пришлыми людьми. Пришлые люди вначале характеризуются светлой шуточной песней: «Жила кума, слыла кума недотрогой». Они же через несколько минут глумятся над подьячим, «возвышают» его с будкой, в насмешливо преображенных интонациях причета сулят ему немедленную гибель. Народ доверчивый, легко поддающийся обману — таким он показан в начале оперы; он ужасается жестокости бунта и растерян перед ним. Сцена завершается хоровым раздумьем, построенным на прекрасной певучей теме, близкой темам Мусоргского, рисующим народное страдание. Так, сам образ пришлых людей раскрывается в острых противоречиях, они наделены и высокими чувствами и показаны как бы с «изнанки».

Знаменательно, что создание этих сцен по времени совпало с известным высказыванием Мусоргского в письме И. Е. Репину от 13 июня 1873 г.: «То-то вот: народ хочется сделать: сплю и вижу его, ем и помышляю о нем, пью — мерещится мне он, он один цельный, большой, неподкрашенный и без сусального. . . Какая неистощимая. . . руда для хватки всего н а с т о я щ е г о жизнь русского народа! Только ковырни — наплятешься — если истинный художник».[34] Недвусмысленно здесь выражена воля к художественной правде, к истинности в постижении народа. Но интересна и другая мысль: постигая «с т р а ш н о е. . . богатство» народа, его жизнь, художник вместе с тем постигает и общечеловеческое. Раскрывая такое «неподкрашенное богатство» народной жизни, Мусоргский строит его показ не только на внутренней противоречивости в сцене с пришлыми людьми, но и в противоречии с последующей сценой торжественного шествия по Москве Ивана Хованского. Стройная благолепность шествия, широкий и красивый напев прославления «Белому лебедь путь просторен», светлые женские и радостные мальчишеские голоса, однако, вступают в конфликт с последующим завершением оперы. Страшной антитезой этой парадной сцене является картина стрелецкой казни. Праздничности шествия первого действия как бы противостоит смертный ход, праздничным стрелецким (светлым и задорным) рожкам — призывный полковницкий рожок князя Андрея. Связь, глубинное родство обеих

[34] Модест Петрович Мусоргский. Литературное наследие, т. 1, с. 148.

сцен, обоих образов подчеркивается тематическим родством: «Стрелецкая тема» — вариант темы Ивана Хованского, «Тараруя», она же — ведущая тема трагической кульминации четвертого действия.

Народная сцена[35] третьего действия начинается типичной похвальбой бражников: «Ах не было, ах не было печали, только зла-презла настойка хмельная». Это гульливая песня, в которой шуточно-торжественный запев перебивается дробно-плясовым ритмом камаринской, и второй плясовой мотив как бы дискредитируют неторопливость первого, подчеркивают его смехотворность и пародийность. Хор стрелецких женок и сцена с ними — голошение и брань, шутливые реплики стрельцов «бабы осерчали» — все это производит впечатление, характерное для народного театра, в котором никогда не обходится без потасовок.[36] Далее следует Кузькина «Песня о сплетне». Песня начинается опять-таки пародийно, словно бы стоном, причетом, а на самом деле — глумом, издевкой. «Ох, мне невмоготу, ох, вот, вот совсем припешил», — и переходит в пляс, нагнетающий ощущение все большей разгульности, и на ее кульминации — появлении подьячего, вызывающий тревогу и смятение. Хор «Батя, батя», полный щемящей душу покорности бедам, какой-то почти детской доверчивости к всемогуществу и мудрости «бати Хованского», создает резкий перелом. Музыкальная основа хора — горестный вариант темы стрельцов. Нет и не может быть ответа народу у Хованского: его обращение к стрельцам — «идите в домы ваши и спокойно ждите судьбы решения» — отстранение от событий; это его растерянность, по существу, предательство. Молитва народа, которой кончается действие, глубоко трагична. Однако в первой картине следующего действия фольклорные карнавальные элементы не только вновь оживают, но применяются с небывалой до того драматичностью.

Все начало четвертого действия с его цепью эпизодов, возвеличивающих Хованского, его самовластность и могущество, вплоть до «Славы лебедю», представляется как бы первым разделом народного обряда, гигантским предыктом к его завершению — гибели, убийству Хованского Шакловитым, которое отнесено в самый конец картины. Таким образом, картина в целом как бы является художественным воплощением старинного обряда глумления над обреченным смерти. В этой идущей из глубокой древности обрядовой драме «брали человека, приговоренного к смерти, и объявляли его царем. Переводили его в царский дворец, переодевали в царское платье, давали ему царских наложниц и царский стол. Некоторое время он, как царь, неограниченно правил, но, вдруг. . . с этого человека совлекали одежды и прерогативы царя, переодевали опять в отрепья, били и убивали. . . все ему условно повинуются, он всеми условно правит, его ожидает гарем, любая его фантазия удовлетворяется, но, увы, до срока. Краткий интервал кончается, его раздевают, бьют и вешают».[37] Применив этот обряд в своей опере, Мусоргский создал уникальный художественный образ необычайной силы воздействия.

Над трупом Хованского звучит издевательская «Слава» и раздается дикий хохот Шакловитого. В начале «Хованщины», в 1-й сцене, мы слышим глумливый хохот стрельцов. Любопытно, что в первоначальном

---

[35] В некоторых разборах дифференцируются и даже противопоставляются друг другу понятия «народ» и «стрельцы». Однако сам композитор называл эту сцену народной. На народность ее указано и в кн.: Э. Фрид. Прошлое, настоящее и будущее в «Хованщине» Мусоргского, с. 102. — Там же см. о сложности и многогранности народных сцен оперы (с. 111—112).

[36] Элементы карнавальной культуры играют значительную роль не только в народных, но и в лирических сценах оперы. Так, лирико-драматический дуэт Марфы и Сусанны (в третьем действии) Мусоргский, по собственному его признанию, строит «на народной и ярозабулдыжной окраске». Это еще одна грань в духовно богатом облике Марфы.

[37] О. Фрейденберг. Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936, с. 343.

варианте либретто второго действия «Хованщины» Марфа, только что спасшаяся от убийцы, рассказывая об этом Голицыну (наславшему на нее убийцу), глумится над ним и хохочет.[38]

В русской старинной культуре смех — явление двойственное: усмешка, улыбчивость связаны со светом, с образами ангельскими; хохот же — начало дьявольское, безбожное. Поэтому так велико значение хохота и в народном карнавале, в котором весь круг жизненных понятий перевернут и дозволено все изнаночное, ряженое, святочное.

Интуиция художника часто обгоняет пути науки. В стремлении дать правдивый образ народа Мусоргский «набрел» не только на «мелодию, творимую» этим говором. Он глубоко проник в самую суть народного искусства, в народную психологию и гениально воплотил ее в своих великих творениях задолго до того, как эта сторона народной жизни привлекла внимание исследователей. Проникновенное понимание народной психологии с огромной силой высказалось в ряде произведений композитора, в которых выразительность усилена элементами амбивалентной народной культуры.

Своеобразие Мусоргского особенно заметно в сопоставлении с творчеством других «кучкистов» — А. П. Бородина и Н. А. Римского-Корсакова. Можно сравнить в этом плане юмористические образы Скулы и Ерошки с гротескными, неоднозначными образами Мусоргского. Не менее показательно было бы сопоставление двух трактовок одного и того же текста А. К. Толстого «Спесь», созданных Бородиным и Мусоргским.

Общеизвестна большая сложность отношения Н. А. Римского-Корсакова к Мусоргскому и как музыканта и редактора почти всех его произведений, и как человека. Однако сам Римский-Корсаков испытал глубокое воздействие творчества Мусоргского, особенно заметное в «Псковитянке» — в начале его творческого пути — и в последних двух его оперных шедеврах. Без этого воздействия трудно себе представить возникновение у Римского-Корсакова трагически-шутовского образа Гришки Кутерьмы. Опосредованное влияние Мусоргского, думается, можно усмотреть и в опере «Золотой петушок», в использовании в ней традиций балаганного театра.

---

[38] Модест Петрович Мусоргский. Литературное наследие, т. 1, с. 165.

Н. Н. РОЗОВ

Об особенностях художественного оформления литургических и певческих рукописных книг

Каждый, кто обращался к учебным пособиям или альбомам, посвященным искусству русской рукописной книги, мог заметить, что бóльшая часть использованного в них материала извлечена из литургических книг XI—XVI вв. Наилучшие образцы орнамента русских рукописных книг XVII—XX вв., которому искусствоведы не уделяют достаточно внимания, находятся преимущественно в певческих книгах поморского письма. Таким образом, особо тщательное художественное оформление именно литургических, в том числе певческих, рукописных книг прослеживается на протяжении всей тысячелетней истории русской книги.

Уже древнейшие из сохранившихся русских литургических книг свидетельствуют о том, что почти каждая из них была задумана и воспринята как произведение, возникшее в результате синтеза словесного, изобразительного, а в отдельных случаях и музыкального искусства. Это отразилось уже в старейшей из сохранившихся русских датированных книг — Остромировом евангелии 1056—1057 гг. Совершенство художественного оформления этой книги, гармония всех его компонентов свидетельствуют о предшествующем интенсивном развитии искусства письма и художественного оформления книги в Киевской Руси. Появление такого шедевра в первый век истории русской книги не является случайным: стремительное развитие политической мощи и культуры древнерусского государства в XI в. подтверждается сохранившимися памятниками архитектуры и монументальной живописи того времени — такими, как например София Киевская с ее мозаиками и фресками, — такими выдающимися памятниками русской литературы, как начальная русская летопись или Слово о законе и благодати. В Остромировом евангелии четко запечатлелось и то, что заимствовала русская книга в начале своего существования от художественного оформления византийской книги, и то, что внесли в него русские мастера, что развилось в дальнейшей истории искусства книги Древней Руси.

В. В. Стасов охарактеризовал миниатюры Остромирова евангелия как «чисто византийские», а в «заглавных буквах» этой книги заметил «особенности, которых нет ни в русских, ни в византийских буквах IX, X и XI века». Им же было отмечено, что над художественным оформлением Остромирова евангелия трудилось несколько мастеров, что сказалось в разнообразии манеры исполнения его миниатюр и инициалов.[1]

[1] В. В. Стасов. Замечания о миниатюрах Остромирова евангелия. — В кн.: В. В. Стасов. Собр. соч., т. 2. СПб., 1894, с. 133—134. — «Чисто византийскими» скорее всего являются не миниатюры, а заставки этой книги. В иконографии миниатюр имеются отличия от византийских образцов, начинающиеся уже в первой из них: по верху рамки изображения евангелиста Иоанна шагает лев, заглядывающий вовнутрь. И сама форма этой рамки — квадрифолий, повторяющийся на третьей миниатюре, — характерна больше для западноевропейского, чем византийского искусства.

Чем же объяснить тогда исключительно гармоническое сочетание всех элементов художественного оформления этой книги? Вероятнее всего тем, что возглавлял этот творческий коллектив тот, почерком которого написан основной текст и который, очевидно, имел право начертать свое имя самыми крупными во всей этой книге строчными буквами, — диакон Григорий. От него, книгописца, зависел первый и основной элемент художественного убранства книги — размер и начертания букв, пропорция полей и текста.

Роскошь художественного оформления Остромирова евангелия и социальное положение его заказчика — соправителя Киевского князя дают основание предполагать, что эта книга была изготовлена не для какой-нибудь монастырской или приходской, но для посаднической церкви. И она явно не предназначалась для ежедневного употребления, о чем свидетельствуют состав чтений Остромирова евангелия — краткого апракоса и великолепная сохранность его рукописи. Стало быть, оно употреблялось лишь по праздникам, при торжественных богослужениях.

Великолепие византийского богослужения, ставшее, по свидетельству начальной русской летописи, решающим аргументом в выборе князем Владимиром новой религии, складывалось и приобретало силу эмоционального воздействия на присутствующих из сочетания оформления интерьера храма с громким выразительным чтением и стройным хоровым пением литургических текстов. При этом особое внимание уделялось чтению Евангелия; первенствующее положение этой книги подчеркивалось включением ее в богослужебный ритуал: она постоянно лежала на престоле, а при выносах из алтаря перед ней несли свечи; ей кадили, ее целовали, как иконы.

В ритуале византийского богослужения едва ли не самую большую роль играли диаконы; их «предстояние» в качестве важнейшей части этого ритуала, приведшего «во изумение» послов князя Владимира, отмечено летописью.[2] Диакон не только читал вслух бóльшую часть литургических текстов, но и буквально «задавал тон» певчим: при многократном повторении ектиний ведущая роль принадлежала провозглашавшему их «прошения», а хор лишь аккомпанировал ему. Поэтому из всех церковнослужителей именно диакон должен был обладать хорошим голосом и необходимой музыкальностью, а также талантом чтеца-исполнителя и даже сценической внешностью, гармонирующей с его парчовым облачением, в свою очередь сливавшимся с оформлением интерьера храма — иконами, настенными росписями и мозаиками, на фоне которых он «предстоял».

Возникает предположение: не отразились ли в артистизме художественного оформления Остромирова евангелия талант и исполнительский опыт Григория — диакона, быть может, княжеской церкви или того же Софийского собора? Если это было так, то становится понятным, почему он имел возможность привлечь к созданию этой книги таких великолепных художников — не только орнаменталистов, которые работали рядом с ним, но и миниатюристов, причем «со стороны»: два из трех разностильных изображения евангелистов в Остромировом евангелии сделаны на вшитых листах.[3]

---

[2] ПСРЛ, т. I. Л., 1926, с. 107.

[3] Есть основания предполагать, что диакон Григорий был киевлянином и «принадлежал к числу тех священнослужителей, которые состояли при князьях» (Н. В. Волков. О не-новгородском происхождении диакона Григория, писца Остромирова евангелия. — ЖМНП, 1897, № 12, с. 445). О том, какое положение занимали иногда в XI в. диаконы, обладавшие талантом, вероятно, не только книгописца-каллиграфа, свидетельствует поступок младшего современника Григория — диакона Иоанна. Переписав по княжескому заказу книгу, он не только отказался от традиционной формы приписки, требующей обязательной похвалы богу и заказчику, но и допустил, вероятно, выпад против последнего (Б. А. Рыбаков. «Оже ти собе не любо, то того и другу не твори». — В кн.: Изборник Святослава 1073 г. Сб. статей. М., 1977, с. 217—220).

Исследователи отмечают изначальную связь художественного оформления книги с ее чтением: «расстановка опознавательных знаков для чтеца вызвала к жизни прежде всего орнаментальное убранство книги».[4] Последнее в Остромировом евангелии, как в каждой старинной книге, состоит из заставок и разрисованных инициалов. Иерархия первых из них традиционна: большая заставка расположена над началом текста, малые отделяют его составные части. Менее традиционна иерархия инициалов Остромирова евангелия: в первой его части крупным инициалом начинается каждое чтение, во второй — Месяцеслове — появляются заглавные буквы среднего размера и маленькие, почти не орнаментированные, преимущественно в многократно повторяющемся слове «Месяца» (такого-то, в такой-то день). Однако в отдельных случаях инициалы среднего размера встречаются не в «справочной» части (указания дней и начала чтений в Месяцеслове), а в той, что читалась «во всеуслышание».

Сравним два расположенных почти рядом чтения — во вторник и четверг Страстной недели. Первое (л. 146 об.—152 об.) разделено на части орнаментированными инициалами среднего размера в соответствии с содержанием каждой из этих частей: в рассказ о «Страшном суде» вставлено две притчи с разным набором образов. В первой говорится о десяти «девах», половина которых оказалась «мудрыми» (они запаслись маслом для светильников при встрече «жениха»); во второй рассказывается о человеке, раздавшем своим рабам различное число «талантов» и потребовавшем их возвращения «с приобретением». Можно предположить, что в данном случае инициалы, расставленные внутри чтения, служат «опознавательными знаками» для чтеца, чтобы каждая из этих частей читалась в ином ключе. Подтверждением тому может служить чтение в Великий четверг (л. 155—164), еще более пространное, но не разделенное на составные части, вероятно, потому, что все оно написано в одном ключе: в нем повествуется о последних днях, проведенных Иисусом со своими учениками. Таков один из примеров предполагаемого осмысления текста писцом Остромирова евангелия и его своеобразного исполнительского задания чтецам, осуществленного введением в текст дополнительных инициалов.

Указания на интонацию чтения даны в Остромировом евангелии и с помощью так называемых экфонетических знаков (в буквальном переводе — знаков возглашения), расставленных при написании текста. Хотя эти знаки были отмечены в самом начале изучения памятника,[5] они до сих пор не привлекают должного внимания исследователей.[6] Экфонетические знаки древнейших рукописных книг имеют значение не только для изучения орфоэпии литургических текстов, но и для истории музыки: они стоят на грани речитативного и музыкального исполнения книжного текста. В Остромировом евангелии эти знаки расставлены преимущественно в начале — там, где переписаны чтения Пасхальной и последующих

---

[4] О. П. Подобедова. *Некоторые проблемы изучения рукописной книги.* — В кн.: Древнерусское искусство. Рукописная книга. М., 1972, с. 7.

[5] П. И. Кеппен. *Собрание словенских памятников, находящихся вне России*, кн. 1, отд. 1. СПб., 1827 (таблица «начертания букв и разных знаков» Остромирова евангелия; эта таблица была воспроизведена А. Х. Востоковым в его издании памятника в 1843 г.). — Подробнее об экфонетических знаках Остромирова евангелия пишет автор труда по истории русской музыки и при этом замечает: «Нужно удивляться, что А. Х. Востоков, М. М. Козловский, Н. М. Каринский и даже П. И. Срезневский не обратили на них никакого внимания» (Н. Ф. Финдейзен. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII в. М.—Л., 1928, с. 81—87 и примеч. № 90).

[6] Из недавних работ, в которых упоминаются экфонетические знаки Остромирова евангелия, можно назвать статью югославского автора, что является свидетельством важности изучения этих знаков для истории не только русской, но и вообще древнеславянской книги: Д. Стефановић. Екфонетска нотација у старим словенским рукописима. — В кн.: *Симпозијум 1100-годишнина од смртта на Кирил Солунски.* Скопје, 1970, кн. 2, с. 339—346.

двух недель, а также в чтениях на Троицу и «новому лету» (1 сентября).[7] При этом особые и наиболее разнообразные экфонетические знаки расставлены в первом чтении Остромирова евангелия, полагающемся в первый день «праздника праздников» (так он назван в одном из песнопений) — Пасхи. В этом скорее всего сказался исполнительский опыт создателя Остромирова евангелия — диакона Григория.

Этот опыт отразился, возможно, и в разрисовке больших инициалов Остромирова евангелия — самой оригинальной, как это отметил еще В. В. Стасов, из составных частей его художественного оформления.

Изумительное разнообразие разрисовки этих инициалов (ни один из 133 «В» и 92 «Р» не повторяется!) можно объяснить, как это ни покажется парадоксальным, однообразием начальных слов евангельских чтений: либо «Во время оно», либо «Рече господь». Вслед же за этими однообразными зачинами идут чтения самого различного содержания и эмоциональной окраски — рассказ, прямая речь, иносказания-притчи, морально-философские рассуждения, убеждения, обличения. И все эти разнообразные оттенки должны быть поняты и переданы слушателям чтецом-исполнителем. Диакон Григорий это, конечно, хорошо знал и, может быть, счел необходимым акцентировать разнообразие содержания и манеры изложения евангельских чтений вариативностью их начальных букв.

Таковы примеры предполагаемого отражения исполнительского опыта книгописца в старейшей из сохранившихся русских датированных книг.

Они могут и должны быть дополнены наблюдениями над художественным оформлением других литургических книг того же и последующих столетий, в первую очередь тех, что написаны представителями той же, что Григорий, профессии — диаконами. К этой низшей категории белого духовенства принадлежит едва ли не большинство русских книгописцев XI—XV вв. духовного звания.[8] Вероятнее всего, что не один диакон Григорий вложил в переписанную им книгу свой исполнительский опыт.

Посмотрим теперь, что получалось, когда Евангелие переписывал не диакон, а лицо из духовного сословия, не имевшее церковного сана. Обратимся к книге, сходство художественного оформления которой с Остромировым евангелием давно уже было подмечено, — к Мстиславову евангелию.

Вероятно, его заказчик видел Остромирово евангелие и пожелал иметь книгу не менее роскошную, чем та, что была создана для приближенного киевского князя. И писец Мстиславова евангелия — попович Алекса, а также его златописец — очевидно, тоже «мирской человек» Жаден показали себя хорошими мастерами. Однако они, быть может, и не искали художников-орнаменталистов такого высокого уровня мастерства, который проявился в разрисовке инициалов Остромирова евангелия, так как ни один из них не обладал исполнительским опытом диакона Григория. Не случайно и то, что в Мстиславовом евангелии отсутствуют экфонетические знаки и нет никаких следов отражения исполнительской практики. Его создатели ограничились привлечением художников, более опыт-

---

[7] Экфонетические знаки есть и в двух так называемых «Куприяновских», или «новгородских», листках XI в. (ГПБ, Fп I—58). Здесь они расставлены в чтении на Лазареву субботу. Не является ли это признаком принадлежности данного Евангелия новгородскому Лазареву монастырю, которому принадлежали многие из сохранившихся русских книг XII—XIII вв.? См.: Н. В. Волков. Статистические сведения о сохранившихся древнерусских книгах XI—XIV вв. и их указатель. СПб., 1897, с. 32—33.

[8] Алфавитный список «известных писцов кирилловских книг», по признанию автора, «далеко не полный», приведен в «Славянской кирилловской палеографии» Е. Ф. Карского (Л., 1928, с. 288—308). В него включены писцы не только русских, но и южнославянских книг XI—XV вв. Хронологический перечень русских книгописцев см.: Н. Н. Розов. Книга древней Руси. XI—XIV вв. М., 1977, Приложение № 2. — Продолжение его на следующее столетие см.: Н. Н. Розов. Книга в России в XV веке. Л., 1981, с. 130—134.

ных в рисовании заставок и миниатюр, чем инициалов. Последние — несмотря на яркость своих красок и блеск золота — кажутся лишь слабым подражанием замечательным инициалам Остромирова евангелия. Немного фантазируя, можно предположить, что уже сам заказчик Мстиславова евангелия увидел, что художественное оформление его книги не достигло той гармонии, какая присутствует в Остромировом евангелии, и решил восполнить это роскошью ее оклада. Именно оклад напрестольного евангелия включал эту книгу в богослужебный ритуал, и этот элемент художественного оформления был наиболее удобозримым для присутствующих при богослужении. Возможно, и облачать Мстиславово евангелие в драгоценный оклад возили в Константинополь, потому что его заказчик хотел придать этой книге подчеркнуто византийскую торжественную внешность. Отличные мастера ювелиры были в то время и в Новгороде, о чем свидетельствуют изготовленные ими такие знаменитые вещи, как Большой сион или кратер мастера Косты.

Сравнение художественного оформления Остромирова и Мстиславова евангелий показывает, что создатели последнего не вложили и, вероятно, не могли вложить в него свой исполнительский опыт. Но они позаботились о том, чтобы книга была красивой и давала тот эмоциональный заряд, который был необходим для ее ритуального применения. Так, в Мстиславовом евангелии, хотя и в гораздо меньшей, чем в Остромировом, степени, отразилось стремление его создателей к синтезу словесного и изобразительного искусств.

Такое же стремление запечатлелось и в старейших русских литургических книгах «артельного производства», написанных не по заказам богатых и знатных людей.

Так, например, создатели Архангельского евангелия 1092 г. постарались — в меру своих сил — украсить его заставками и инициалами.[9] Из первых сохранились только две — примитивная, составленная из крючков и черточек (л. 173), и большая, своей формой («покоем») напоминающая ту, что в начале Мстиславова евангелия (л. 123). Она нарисована неумелой рукой, но весьма старательно и вызвала восторг ее рисовальщика или кого-нибудь из пользовавшихся этой книгой: над ней — почерком и чернилами, близкими к тем, что в основном тексте, — написано: «А люба заставица!». Такова одна из самых ранних в истории русской книги фиксация эстетического восприятия ее оформления.

Знакомство создателей Архангельского евангелия с художественным оформлением богатых и роскошных книг XI в. сказалось в его инициалах. Они разрисованы киноварью достаточно уверенной рукой и состоят из простейших элементов старовизантийского орнамента. И в них, хотя и в несравнимо меньшей, чем в Остромировом евангелии, степени, отразилось стремление к разнообразию. Быть может, в этом сказалась исполнительская практика одного из писцов этой книги, назвавшего себя «пресвитером»: в церкви, где не было диакона, евангельские тексты читал священник.

Таковы некоторые особенности художественного оформления старейших русских списков важнейшей литургической книги — Евангелия, в которых можно усмотреть наличие или отсутствие отражения исполнительского опыта книгописца. К сожалению, нет возможности привести аналогичные примеры из другой книги Нового завета, употреблявшейся при богослужении и читавшейся, так же как Евангелие, громко, нараспев, иногда диаконом (при торжественных богослужениях, когда их «пред-

---

[9] В новейшем и тщательнейшем описании Архангельского евангелия подтверждается традиционная точка зрения о написании его тремя одновременными почерками (Н. Б. Тихомиров. Каталог русских и славянских пергаменных рукописей, хранящихся в Отделе рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина. — В кн.: Записки Отдела рукописей ГБЛ, вып. 25. М., 1962, с. 149 и 171).

стояло» несколько): старейшие из сохранившихся полные экземпляры русских Апостолов относятся лишь к XII в.[10] Но есть возможность обратить внимание на особенности оформления Минеи, книги не алтарной, а клиросной, и привести примеры возможного отражения исполнительской практики в одной из наистарейших русских книг — Путятиной минее.[11]

Эта книга, написанная мелким, но четким каллиграфическим уставом одной руки, изобилует мелкими разрисованными инициалами. Крупные инициалы, чрезвычайно своеобразно орнаментированные, находятся лишь в начале службы каждого дня, в начале первого текста, переписанного полностью. Это, как правило, первый тропарь канона, читавшийся после пения ирмоса; последние в Путятиной минее обозначены лишь их начальными словами, написанными даже не с прописной буквы. Стало быть, в данной клиросной книге отразился исполнительский опыт не певца, а чтеца, постаравшегося разнообразить ее текст множеством разрисованных инициалов. Из этого можно сделать вывод, что и церковнослужители, не имевшие духовного сана, старались читать полагающуюся им по церковному уставу часть богослужебных текстов «с чувством, с толком, с расстановкой», не так, как их отдаленные потомки грибоедовских времен.

Уникальность Путятиной минеи — по всей видимости, единственного уцелевшего тома полного годового комплекта этой книги — не дает возможности судить, как были оформлены остальные 11 томов и весь ли этот комплект был написан одним Путятой. О том, что это было скорее всего не так, свидетельствуют 8 сохранившихся томов годового комплекта Миней конца XI—начала XII в., созданных артелью книгописцев, назвавших свои имена и, вероятно, прозвища: Дъмка, Городен, Лаврентий, Матфей. Создавая этот комплект явно не по заказу, эти мастера не стремились к единообразию письма и художественного оформления; каждый из них писал в меру своих способностей каллиграфа, разрисовывал заголовки и инициалы соответственно своей «орнаментальной эрудиции». Свобода выбора орнаментации заголовков и сюжетов разрисовки инициалов сочетается с ощутимой системой расположения и иерархии последних, схожей с той, что в Путятиной минее: чрезвычайно разнообразные, отразившие подчас окружавший книгописцев быт и предметы домашнего обихода, большие инициалы нарисованы преимущественно в начале канонов. Так, например, цепной пес сидит в инициале «Д» первого тропаря первой песни канона (ЦГАДА, Типографское собр., № 125, л. 31), а другой пес нарисован в качестве орнаментальной детали, которой украшен заголовок дня (там же, № 103, л. 8 об.).[12] Сходство иерархии инициалов Путятиной и описываемых Миней может быть объяснено не исполнительской практикой создателей последних, среди которых, вероятно, не было церковных чтецов и певчих, а тем, что они постоянно слышали исполнение канонов, входивших в состав многих богослужений. Таким образом, здесь отразилась не исполнительская практика, а восприятие текста на слух профессионалами-книгопис-

---

[10] Сходство (но не тождество!) роли Евангелия и Апостола в церковном ритуале было, вероятно, причиной того, что и Апостол иногда богатые вкладчики облачали в цельнометаллический оклад. Так делал, например, по свидетельству Ипатьевской летописи, в XIII в. волынский князь Владимир Василькович (ПСРЛ, т. II. М., 1962, с. 925—926). Однако напрестольной книгой Апостол не был, и ему не воздавались ритуальные почести.

[11] Попытка отождествить ее писца с полулегендарным тысяцким князя Владимира, крестившим в IX в. новгородцев (И. К. Куприанов. Обозрение пергаменных рукописей новгородской Софийской библиотеки. — ИОРЯС, т. VI, 1857, с. 40—45), в настоящее время отвергнута. Однако Путятина минея продолжает считаться одной из наидревнейших русских книг. В таком качестве она рассматривается в исследовании: В. М. Марков. К истории редуцированных гласных в русском языке. Казань, 1964, с. 8.

[12] Подробнее об оформлении этих книг см.: Н. Н. Розов. Книга древней Руси, с. 67—71. — Здесь же (вкладка между с. 64—65) воспроизведены некоторые инициалы и детали оформления заголовков.

цами. О том, что такое восприятие было достаточно широко распространено, свидетельствует тот факт, что в Минеях XII—XIV вв., особенно новгородского происхождения, сохранившихся в большом числе (в одной только новгородской Софийской библиотеке, хранящейся в ГПБ, их около двухсот), инициалы паремий обычно выделяются размером и разрисовкой. Так же как Евангелие и Апостол, текстов которых в Минеях нет, паремии читались громко и выразительно, вероятно потому, что их тексты входили в состав книг Священного писания — Библии.

Началом XII в. датируется уникальный памятник истории певческого искусства — Благовещенский кондакарь, привлекающий пристальное внимание современных музыковедов — советских и зарубежных, изучающих редкостную, так называемую кондакарную нотацию.[13] Гораздо меньше уделяют ему внимания искусствоведы, хотя отдельные инициалы этой книги были опубликованы еще в альбоме В. В. Стасова.[14] В их орнаментации встречаются фигуры зверей и птиц, а также человеческие лица с разнообразной мимикой, например с высунутым языком, что так контрастирует с серьезными, сосредоточенными, какими-то потусторонними ликами, смотрящими из инициалов Остромирова евангелия. Не свидетельствует ли это о том, что во время богослужения на клиросе царила совсем не та благоговейная атмосфера, которую должны были соблюдать служители алтаря?

Подтверждением сказанному могут послужить рисунки на полях почти полностью (10 томов) сохранившегося комплекта нотированных Миней XII в. Синодального собрания. Некоторые из них были даже кем-то вырезаны — вероятно, из-за их несоответствия богослужебной книге; однако от них остались надписи — «кмети два», «удалець» и «сопешка». Если последнее слово принять за уменьшительную форму от «сопельник» — музыкант, играющий на сопели, то перед нами уникальный случай отражения в богослужебной книге исполнительской практики народной инструментальной музыки. Эти рисунки как бы перекликаются с записями о том, как в 1296 г. новгородцы «съгониша» посадников и пригласили нового князя, а также построили «мост великий черес Волхово», с заметкой о том, что «суть люди кожю ядять, а мяса жгуть» (ГИМ, Синодальное собр., № 161, л. 260 об.; № 162, л. 301 об.), и некоторыми другими, отражающими внебогослужебные события и впечатления, хотя помету о строительстве моста сделал «Скорень — дьякон св. Софии».[15]

Однако обратимся к тем элементам украшения этих Миней, которые были отмечены в предыдущих богослужебных книгах, — их заставкам и инициалам. В данном случае достаточно четко видно, как развивалось мастерство орнаментации в процессе создания этого комплекта.

В сентябрьском томе киноварные заставка и инициалы выполнены из простейших элементов старовизантийского орнамента. В заставке октябрьского тома обнаруживаются элементы, давшие повод авторам новейшего описания этих Миней отнести их к тератологическому стилю, развившемуся в оформлении русских книг лишь в XIV столетии.[16] Те же элементы,

---

[13] Из новейших отечественных исследований можно назвать главу «Кондакарное пение» монографии Н. Д. Успенского «Древнерусское певческое искусство» (М., 1971, с. 45—61); здесь же названы новейшие зарубежные исследования кондакарной нотации с использованием материала Благовещенского кондакаря.

[14] Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени. СПб., 1887, табл. LVII.

[15] Примечательно, что этот диакон назвал свое прозвище, указывающее, вероятно, на его принадлежность к ремесленникам, выделывавшим «скоры» — меха, шкуры (отсюда современное слово «скорняк»). Для Новгорода это не является необычным: известно, что местное духовенство избиралось иногда из социальных низов, что отразилось в многочисленных приписках в книгах, фиксирующих события, касающиеся быта новгородцев.

[16] М. В. Щепкина, Т. Н. Протасьева, Л. М. Костюхина, В. С. Голышенко. Описание пергаментных рукописей Государственного исторического музея. Ч. 1. Русские рукописи. — В кн.: Археографический ежегодник за 1964 год. М., 1965, с. 145—146.

но с добавлением желтой и зеленой красок, находятся в заставке декабрьского тома; инициалы в начале этой книги — киноварные в чернильном контуре, а в дальнейшем — чернильные. Киноварью в чернильной обводке выполнены буквы заголовков и инициалы январского тома; его заставка, так же как и в февральском томе, — киноварная плетенка на голубом фоне— сделана мастерски. Столь же мастерски выполнена трехцветная заставка апрельского тома.

Все это, для своего времени необычное, заставляет предполагать позднейшее происхождение некоторых заставок данного комплекта Миней: известно, что иногда книгописцы, чувствуя себя неспособными украсить книгу достаточно профессионально, оставляли свободные места для заставок — в надежде, что кто-нибудь потом их нарисует. Такое предположение подтверждается явно поздней второй заставкой октябрьского тома с изображением деисуса. Однако если и есть в оформлении этого комплекта позднейшие дорисовки, они не противоречат предположению о том, что именно певческие книги оформлялись особенно тщательно; в данном случае это, вероятно, не могли сделать до конца книгописцы, и этот пробел постарались восполнить те, кто этими книгами пользовался.

Относительно рисунков на полях следует отметить, что они, прежде всего, сделаны в нарушение завета книгописцев. На обороте последнего листа январского тома в бросающейся в глаза форме (наподобие печати) сделана — тем же почерком и чернилами, что и основной текст, — такая запись: «О горе тому, кто черькает у кънир по полем: на оном свете те письмена исьцеркают беси по лицю жагалом железьным» (ГИМ, Синодальное собр., № 162, л. 255 об.). Важно отметить, что эта угроза повторена почерком XV в. в том самом ноябрьском томе, где есть цитированные выше приписки о событиях внутриполитической и бытовой жизни новгородцев, в том числе и та, которую сделал диакон Скорень. Таким образом как бы продлевался срок этой угрозы, и она, очевидно, на сей раз возымела действие: не подходящих к богослужебной книге рисунков и приписок позднее XV в. на полях нет; зато сохранились следы копирования этих книг: записи и пометы типа «И сего не пиши», «покушаю пера» — в сентябрьском томе, «половина пройдена задняя» — в апрельском, а также пробы написания букв — в различных томах.

Таковы некоторые наблюдения над орнаментацией старейшего из сохранившихся комплекта певческих книг, над следами разнообразного, подчас вольного отношения к ним тех, в чьих руках они побывали в последующие столетия. Это отношение, вероятно, изменилось в XV в., когда «восстанавливались основные певческие традиции, оформившиеся и достигшие своего первого расцвета в эпоху Киевской Руси».[17] Поэтому, очевидно, никаких посторонних приписок, а тем более рисунков последующих веков в этих книгах нет. И вообще сохранившиеся певческие книги XV—XVI вв. редко содержат следы такого разнообразного отношения: оформленные в художественных традициях своего времени, они вызывали к себе явно почтительное и бережное отношение.

Так, например, никаких посторонних приписок, тем более рисунков нет в Стихираре 1422 г., украшенном великолепной заставкой тератологического стиля и красочными инициалами. Важно отметить, что эта книга была создана не по заказу какого-нибудь богатого и знатного человека, а «повелением» монахов Никольского монастыря во Пскове на средства одного из них, названного «коречником», т. е., вероятно, в прошлом ремесленника, изготовлявшего «корцы» — небольшие ковши, служившие в качестве меры зерна.[18] Сохранился Стихирарь, написанный два года спустя «повелением

---

[17] С. В. Фролов. Старинная певческая рукопись Древлехранилища Пушкинского Дома. — ТОДРЛ, т. XXXI. Л., 1976, с. 385.

[18] ГПБ, собр. Погодина, № 45, л. 140 об.; слово «коречник» в словарях древнерусского языка не найдено.

улицан Михайловцев» — прихожан одной из церквей Новгорода (ГИМ, Синодальное собр., № 897). Можно привести еще примеры, когда художественно оформленная певческая книга изготовлялась в XV в. по коллективным заказам прихожан, особенно в Новгороде и Пскове, где часто именно так выражалась активность ремесленников, группировавшихся вокруг своих приходских церквей. Если это сопоставить со случаями индивидуального заказа напрестольных Евангелий богатыми и именитыми людьми, то напрашивается вывод о близости певческого искусства, коллективного по своей природе, к демократическим кругам населения России в век интенсивного и повсеместного распространения искусства книги, сопровождавшего создание Московского государства.

Художественно оформленные книги, в первую очередь литургические, создаются в конце XIV и в XV в. повсеместно — от территории бывшей Киевской и Галицко-Волынской Руси, входившей тогда почти целиком в состав Великого княжества Литовского и Королевства Польского, до отдаленных северных монастырей. Об этом свидетельствуют такие шедевры искусства книги, как Киевская и Смоленские псалтири, Закхеево евангелие и Христофоров апостол, созданные в Валаамском и Кирилло-Белозерском монастырях, не говоря уже о таких знаменитых памятниках, как Евангелия бояр Федора Кошки, Бориса Морозова и Богдана Хитрово. Среди них известны и певческие книги, например Стихирарь 1457 г., созданный в Троице-Сергиевом монастыре — крупнейшем центре книгописания того времени (ГБЛ, Троицкое собр., № 407).

В XV в. в условиях чрезвычайного разнообразия орнаментации книг, когда одновременно существовали и развивались несколько ее стилей,[19] сложились новые традиции письма и художественного оформления певческих книг, сконцентрированные преимущественно в монастырском книгоделании, — традиции, бережно сохраненные мастерами последующего столетия. В качестве примера приведу две выходных записи.

«Лета 7066 (1558 г.) писана сия книга Стихарал на Москве за посадом у Пречистыя на Симанове. . . А писал сию книгу грешный инок Елисей, родом вологжанин, а постриженик Николы чюдотворца Угрешского» (ГПБ, Кирилло-Белозерское собр., № 652/909). Эта книга каллиграфического письма, украшенная заставкой «балканского» стиля, была создана в московском монастыре, еще в XV в. прославившемся как центр книгописания, монахом одного из менее знаменитых подмосковных монастырей. Она не случайно оказалась в Кирилло-Белозерском, основатель которого был постриженником Симонова монастыря, основанного, в свою очередь, учеником Сергия Радонежского. В данном случае сказались не только естественная миграция книги — по монастырям, связанным общностью происхождения, но и распространение традиций искусства книги одного из важнейших и старейших его центров — Троице-Сергиева монастыря — мастерами, происходившими из различных, подчас отдаленных от Москвы мест.

Эти мастера уже в XVI в. не только переписывали отдельные певческие книги, но и составляли из них своеобразные изборники, как об этом сказано в выходной записи 1573 г.: «Написана быть сия святая книга, глаголемая Ирмолои с Охтаи и с владычными празники (так!) и многым святым нарочитым и с ыними вещми многими и уставом. . . многогрешною рукою крылошенина Герасима, постриженика Макарьевы пустыни в Козельску» (ГПБ, QI—898). Так в одном томе были объединены не только две важнейшие певческие книги, но и выборка из служб на главные праздники, и многое другое, необходимое для певчих, в том числе и церковный устав, согласно которому следовало перемежать переписанные песнопения. В начале же этого сборника помещена статья, излагающая в весьма по-

[19] Подробнее см.: Н. Н. Розов. Книга в России в XV веке, с. 48—94.

этической форме эпизоды из биографии Иоанна Дамаскина — знаменитого византийского филолога, гимнографа и композитора, жившего в VII в. Книга написана мельчайшим почерком, украшена двумя красочными на золоте заставками, ее сложная крюковая нотация выполнена уверенной рукой.

Своеобразно оформлен певческий сборник с такой краткой пометой на внутренней стороне нижней доски переплета: «Писал и переплетал лета 7118 года апреля в 22 день». В нем множество красочных заставок, концовок; нарисовано и несколько больших декоративных красочных кругов, не являющихся разделительными знаками (два из них помещены на обороте досок переплета). Вязь заголовков написана то чернилами, то киноварью; в трех местах попадается сложнейшая вязь: ею написаны молитвенные тексты (начало 50-го псалма) в двух случаях и название песнопения — в одном. Однако в оформлении этого сборника чувствуется больше старания, чем умения; старание же его писца и оформителя (вероятнее всего, в данном случае это одно лицо) отразилось не только в переписке и украшении рукописи, но и в ее переплетении. Впрочем, об оформлении этой книги в целом судить трудно: в начале и в конце ее многие листы утрачены. Может быть, на утраченных конечных листах была и выходная запись, рассказывающая историю происхождения этой книги.

Объем предлагаемой статьи не позволяет привести еще примеры художественного оформления певческих рукописных книг XVI и XVII вв. В заключение отмечу, что новый стиль художественного оформления певческих книг, появившийся в старообрядческой книжности, развился на почве многовековых традиций, восходящих к первым векам истории русской книги. Вместе с тем в нем запечатлелось и знамение времени — распространившийся в русской литературе и искусстве XVII—XVIII вв. стиль барокко, столь противоположный содержанию старообрядческой книжности с ее многочисленными сочинениями против «ереси латинской». Этот парадокс еще ждет своего объяснения искусствоведами, которые, как уже было сказано, не уделяют почти никакого внимания поморскому стилю оформления русских рукописных книг XVII—XX вв. Важно отметить, что этот стиль распространился и вне старообрядческих кругов, что свидетельствует о силе его эмоционального воздействия на исполнителей памятников истории русского хорового искусства. Так, например, в новгородской Софийской библиотеке, наряду со многими старообрядческими певческими книгами, есть роскошно — золотом и красками — оформленный крюковой певческий сборник, в котором пышные заставки-рамки составных частей поморского стиля увенчаны четырехконечными крестами, а в тексте имя «Иисус» написано через два «и» (Софийское собр., № 155).

Изучение оформления старообрядческих певческих книг, его связей с исполнительской практикой облегчается тем, что нотация этих книг поддается расшифровке, и их песнопения в настоящее время все больше и больше входят в концертный репертуар. Представляются весьма заманчивыми перспективы изучения зрительного и слухового восприятия русских рукописных певческих книг их создателями и исполнителями, а также нашими современниками.

В. Д. ЛИХАЧЕВА *

Национальные художественные особенности миниатюр Евангелия царя Ивана Александра

Четырнадцатое столетие — эпоха расцвета болгарской книжности. В Тырново и Преславе широко развивают свою деятельность рукописные мастерские.[1] В самом Тырново и в ближайших к нему монастырях возникают скриптории, в которых работают многочисленные миниатюристы. При царе Иване Александре Тырново становится ведущим культурным центром всего славянского мира.[2] Сам царь Иван Александр широко покровительствует искусству, стремясь к духовному развитию Болгарии. Для периода его царствования характерны особенно тесные контакты с Константинополем. С официальным признанием исихазма при византийском императоре Иоанне Кантакузине это богословское течение находит признание в славянских странах.[3] Оно способствует сближению и объединению культур стран православного мира, в значительной степени стимулируя расцвет искусства Болгарии того времени. В эти годы Тырновская художественная школа находится под сильным влиянием византийской культуры.[4] Одной из ее основных черт можно считать интерес к произведениям литературы и искусства прошлого.

В таких условиях неудивительно, что художники Тырново украшают свои рукописи, часто используя константинопольские кодексы конца XI—XII вв. Следует отметить, что такое обращение к старым прототипам характерно и для византийского искусства палеологовского периода. Например, в конце XIII—начале XIV в. в Византии миниатюристы и писцы широко применяют в качестве образцов произведения «Македонского Возрождения».[5]

Интерес к произведениям искусства прошлого явился для тырновских миниатюристов не чем-то необычным и исключительным, но характерной чертой эпохи.

Так, для оформления болгарского Евангелия, находящегося ныне в Британском музее (Add. 39627), послужили в качестве модели миниатюры византийского Евангелия, хранящегося в Парижской Национальной библиотеке (graec. 74). Болгарское Евангелие было написано монахом

---

* В. Д. Лихачева трагически погибла 11 сентября 1981 г.

[1] М. Стоянов. Украса на славянските ръкописи в България. София, 1973, с. 14.

[2] Л. Живкова. Четвероевангелието на цар Иван Александър. София, 1980, с. 7.

[3] Там же, с. 41.

[4] J. Dujčev. Collaborazione fra artisti byzantini e bulgari nel secolo XIV. — Medioevo Byzantino-Slavo, 1, Roma, 1965, p. 458; E. Bakalova. Sur la peinture bulgare de la seconde moitié du XIV-e siècle (1331—1393). — In: L'Ecole de la Morava et son temps. Beograd, 1972, p. 66, 68.

[5] H. Buchthal, H. Belting. Patronage in thirteenth-century Constantinople. An Atelier of late byzantine Book Illumination and Calligraphy. Washington, 1978, p. 17.

Симеоном для царя Ивана Александра в 1355—1356 гг., Византийское — возникло в конце XI столетия в Студийском монастыре Константинополя.[6] Иконографическая и в меньшей степени стилистическая близость обоих кодексов была отмечена Г. Милле,[7] а вслед за ним и С. дер-Нерсессиан. Однако С. дер-Нерсессиан [8] полагала, что рукопись Парижской Национальной библиотеки не была применена как модель для подражания, но что у болгарского и византийского кодексов был один общий прототип, которому они оба следовали.

Между тем именно византийское Евангелие Парижской Национальной библиотеки было непосредственно использовано болгарскими миниатюристами XIV в. Это копирование было проведено настолько точно, с полным пониманием содержания иллюстраций, что о каком-либо другом Евангелии, которое могло бы выполнять роль дополнительного посредника, говорить не приходится.

Болгарский миниатюрист переносит на листы своей рукописи форму деревьев, декор мебели, детали архитектуры, типы лодок. Он стремится повторить даже ритм в расположении фигур, их масштабное соотношение между собой, величину пауз между ними, не говоря уже о том, что жесты, типы лиц, рисунок платья повторены им весьма точно. Особенно важно то, что он не внес в свои композиции никаких деталей, которые отсутствуют в византийском Евангелии, но которые могли бы появиться в случае, если бы болгарский миниатюрист использовал, как полагает С. дер-Нерсессиан, другую рукопись, послужившую за двести пятьдесят лет до этого образцом для византийского Евангелия Парижской Национальной библиотеки. Студийский художник мог, повторяя его, пропустить какие-нибудь детали, от которых не отказался бы болгарский.

Размер болгарской рукописи несколько больше, чем византийской. Он достигает 33×24 см, в то время как в копируемом образце он равен 23.5×19 см. Текст болгарской рукописи написан крупными раздельными буквами, характерными для XIV в. В связи с этим длина строки, состоящей из мелких, связанных между собой литер минускула, в византийском Евангелии меньше, чем в болгарском.

В обеих рукописях все миниатюры, за редкими исключениями, имеют фризовый характер композиции и подобно строкам располагаются среди текста. Так как миниатюры в болгарской рукописи соответственно длине строки вытягиваются более значительно, чем в византийской, то иногда болгарскому художнику приходится изменять пропорциональные соотношения частей изображенных зданий. Но в большинстве случаев он увеличивает длину сцены за счет добавления деревьев в композицию. Однако при этом он никогда не прибавляет новых архитектурных элементов, так же как и не вводит новых персонажей.

Столь точное следование византийскому образцу, созданному за несколько столетий до этого, — явление, которое не может быть названо широко распространенным в истории искусства средневековой книги. Другим примером подобного бережного и внимательного обращения к прототипу может служить древнерусская рукопись 1397 г. — Киевская Псалтирь (ГПБ, собр. ОЛДП, f. 6). Миниатюрист этой псалтири также избрал в качестве модели византийскую Псалтирь XI столетия.

Однако, стремясь точно воспроизвести иконографические и композиционные принципы миниатюр Евангелия, возникшего в Студийском монастыре, болгарский художник отходит от них в стилистических принци-

---

[6] S. Dufrenne. Deux chefs-d'oeuvre de la miniature du XI-e siècle. — Cahiers archéologiques, XXVII, 1967.

[7] G. Millet. Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIV-e, XV-e. XVI-e siècles. Paris, 1916. p. 8, 591.

[8] S. der Nersessian. Two slavonic parallels of the greek Tetraevangelia, Paris 74. — The Art Bulletin, IX, 1927, p. 230.

пах, прежде всего в колористических, а также в особенностях рисунка. Колорит и рисунок миниатюр Евангелия царя Ивана Александра отличаются явно выраженными чертами национального искусства XIV столетия. К сожалению, в воспроизведении миниатюр эти особенности не так заметны, но явно выступают при изучении оригинала.

Об использовании болгарским художником прорисей, снятых с византийского оригинала, не может быть и речи. По пропорциям фигур миниатюры Евангелия Ивана Александра значительно отличаются от образца. В византийской рукописи персонажи имеют удлиненные фигуры с маленькими головами и конечностями. Они легко стоят на носках, что придает им особую невесомость. Однако согласно принципам художественного стиля XIV в. в болгарском Евангелии фигуры святых твердо поставлены на всю ступню. Их тела по сравнению с византийским прототипом увеличиваются по размеру, прпобретают тяжеловесность. Движения становятся замедленными.

Для византийского Евангелия не характерна разномасштабность фигур, включенных в одну композицию. Ее вообще всегда стремятся избегать верные античным традициям константинопольские мастера. В миниатюрах болгарской рукописи, хотя далеко не во всех, чувствуется стремление выделить некоторые, не всегда важные по своему значению персонажи. Эта особенность прежде всего заметна в сцене «Рождества Христа» (л. 10). Фигуры волхвов, обрамляющие композицию справа и слева, значительно превышают по размеру всех остальных действующих лиц, в том числе Богоматерь и Иосифа.

Колорит всех миниатюр Евангелия царя Ивана Александра, как тех, которые посвящены повествовательным сюжетам, так и независимых от византийского образца фронтисписов, включающих портреты, о которых пойдет речь далее, совершенно отличен от колорита византийской рукописи. Своей яркой красочностью, обильным введением кармина он приближается к болгарским иконам народного направления.

Своеобразие миниатюрам болгарского Евангелия придает совершенно необычное для Византии сочетание цветов темно-зеленого, синего и красного. Золото применено болгарским художником столь же обильно, как и византийским. Но золото не отполировано так, как это характерно для миниатюр Византии. Оно более тусклое и приглушенное. Золотой ассист, покрывающий одежды персонажей, в болгарской рукописи более широкий, чем в византийской. От этого фигуры кажутся гораздо более плоскими.

Однако ярко-красный цвет преобладает только в первых двух миниатюрах. Он выделяет среди всех других эти композиции, занимающие целиком те листы, на которых они расположены. Его назначение здесь связано не только с тем, что миниатюры выполняют роль фронтисписов, но и с тем, что на них изображены царственные особы.

Большим своеобразием и оригинальностью отличается цветовая характеристика тех композиций, которые построены почти исключительно на сочетании синего и зеленого тонов. К ним относятся, к примеру, миниатюры с изображением призвания апостолов на л. 14 об. и 15, а также сцена, представляющая Иисуса Христа среди апостолов, на л. 26.

Особая благородная красота характерна для колористического решения миниатюры «Преображение» (л. 51). Здесь на фоне темно-серого, почти черного пейзажа художник выделяет фигуры персонажей, одетых в синие с золотом одежды.

На многих миниатюрах художник оставляет не покрытыми краской отдельные детали. Так, скажем, в цвете пергамена оставлена одежда разбитого параличом (л. 94), парус (л. 98), кресты (л. 84). Указанная особенность исполнения придает всем этим миниатюрам эскизный характер.

Манера письма столь же значительно отличает болгарского художника от византийского. Автор миниатюр Евангелия Ивана Александра не моделирует многослойно лики, как это делает византийский мастер.

Черты ликов всех персонажей обозначены черной краской и нарисованы несколько небрежно, что придает им известную экспрессивность. Та же выразительность характерна и для многих фигур, в изображении которых болгарский художник подчеркивает движение, особенно явно ощутимое по сравнению с прототипом. К таким миниатюрам можно отнести изображение Христа и апостолов на л. 254. Они изображены в отличие от византийского образца повернувшимися друг к другу и жестикулирующими.

Для всех рукописей, созданных при царе Иване Александре в Тырново, характерен интерес к миниатюрам-фронтисписам, которые открывают текст, располагаясь каждая на всем листе, в то время как изображения, относящиеся к тексту, помещены среди строк. На таких фронтисписах изображается автор текста (Иоанн Лествичник в Лествице — ГПБ, собр. Погодина, № 1054) или сам царь Иван Александр (Хроника Константина Манассии — Ватикан, Slav. № 11). Такая миниатюра была, очевидно, в Псалтири Томича (ГИМ, Музейское собр., № 2752), но не сохранилась до наших дней.[9]

Евангелие Британского музея открывается двумя миниатюрами, никоим образом не связанными с византийской традицией конца XI в. Изображения на л. 2 об. и 3 заказчиков рукописи соответствуют особенностям искусства XIV столетия с его повышенным интересом к портретным характеристикам.

Первая композиция включает фигуры зятя царя Ивана Александра — деспота Константина, а также царских дочерей Керы, Тамары, Кераци и Десиславы. Вторая — самого царя Ивана Александра, его жены Феодоры, а также сыновей Шишмана и Ивана Асеня.

В палеологовский период подобные композиции с изображением заказчиков стали почти обязательны в византийских рукописях. Интерес к портрету характерен и для болгарского искусства XIII—XIV вв., — может быть, в большей степени, чем для византийского. Об этом свидетельствуют фрески Баяны, Земени, Иванова, Долна Каменицы и другие.

На обеих миниатюрах царь, царица и их дети изображены фронтально на фоне пергамена. Рама отсутствует. Ее роль внизу выполняет широкая линия позема, вверху — надписи с указанием имен заказчиков рукописи. Размеры фигур разные. Рост каждого члена царской семьи строго определен субординацией. Выше всех — царь, ниже всех — Иван Асень.

Фигуры отличаются плоскостностью, которая еще более подчеркивается орнаментами одежд. Некоторый интерес к светотеневой моделировке можно заметить в изображении ликов. Столь явно подчеркнутая плоскостность не характерна для современного византийского искусства. В рукописях Византии этого времени фигуры передаются объемно. Их движения выявляют глубину пространства, складки украшенных декором одежд ложатся по форме тела.

Следует отметить, что наряду со стремлением воспроизвести портретные черты (сравните лицо царя с его изображением в Костнице Бачковского монастыря) в ликах членов царской семьи можно заметить некоторый стереотип, связанный с желанием идеализировать образы. У всех изображенных персонажей несколько приподняты уголками к вискам брови. Круглые подбородки у женщин и острые у мужчин, а также изображение рта с короткой нижней губой явно обращают на себя внимание. Однако о несомненном интересе к передаче портретных черт свидетельствуют изображения царя Ивана Александра, смело включенные болгарским миниатюристом в композицию Страшного суда, а также в заключительные сцены каждого из четырех Евангелий. Во всех этих миниатюрах болгарский художник заменил фигурой царя изображение игумена Студийского монастыря, включенное в композиции византийского Евангелия, послужившего об-

[9] А. Джурова. Томичовият псалтир. — Векове, 1975, № 6.

разцом. Каждый раз в болгарской рукописи индивидуальные особенности царя Ивана Александра явно подчеркнуты.

В XIV в. в Тырново по заказу царя Ивана Александра были созданы многие роскошно декорированные миниатюрами рукописи. Некоторые из них сохранились до наших дней. Для всех них характерно следование византийским образцам как в области иконографии, так и в принципах соотношения миниатюры и текста. Болгарские художники опирались на те образцы византийской книги, которые были созданы в период расцвета искусства Византии. Если авторы миниатюр Евангелия царя Ивана Александра избрали для подражания рукопись конца XI в., то мастера, оформившие Хронику Манассии, — кодекс XII столетия. В миниатюре с изображением Иоанна Лествичника они следовали иконографическим принципам византийского искусства конца XI столетия, когда возникли первые иллюстрации к тексту Лествицы. И только в оформлении Псалтири Томича они использовали современные им византийские Псалтири в качестве иконографического прототипа.

Что касается принципов художественного стиля в исполнении миниатюр, прежде всего, колорита и особенностей рисунка, то во всех рукописях художники следуют основам своего национального искусства. Яркая декоративность, свобода и экспрессивность движений, выразительность ликов, интерес к портрету всегда отличают их творческий почерк.

И если об общих стилистических принципах миниатюр Евангелия царя Ивана Александра писалось уже достаточно много,[10] то об их национальных чертах мы можем говорить лишь теперь: яснее всего они выступают при сравнении болгарских миниатюр с их византийским прототипом. ▫

---

[10] Л. Живкова. Четвероевангелието на цар Иван Александър. . .

Е. Л. НЕМИРОВСКИЙ

Иллюминированный экземпляр Острожской Библии 1581 г. с рукописными дополнениями

Всем, кто работал с рукописными и старопечатными книгами, хорошо известно, что почти в каждой из них можно найти записи, оставленные владельцами и читателями. Одной из причин этого была дороговизна писчего материала — пустые страницы и поля использовались для записи памятных событий. А дороговизна самих книг заставляла читателей тщательно фиксировать их передачу из рук в руки, смену владельцев.

Книга была сравнительной редкостью. Человек, владевший ею, зачастую старался пополнить ее. Иногда дополнения ограничивались внесением подстрочных или надстрочных текстов, обозначением глав, стихов, зачал и т. п.[1] В некоторых — правда, немногих — случаях в книги вплетались достаточно объемные дополнительные тексты, воспроизведенные от руки. Книга при этом превращалась в своеобразный сборник.

Стремился читатель и к тому, чтобы обогатить художественное убранство книги. В нее вплетались миниатюры. Гравированные на дереве черно-белые иллюстрации и орнаментика раскрашивались от руки.

В статье, предлагаемой вниманию исследователей древнерусской книжности, рассказано об экземпляре Острожской Библии, в который вплетены рукописные добавления. миниатюры и гравюры.

Острожская Библия — замечательный памятник культуры восточнославянских народов. Напечатана она в 1580—1581 гг. первопечатником Иваном Федоровым в Остроге — резиденции крупнейшего украинского магната князя Константина (Василия) Константиновича Острожского (1526—1608). Тираж книги был достаточно большим: в настоящее время известно около 300 экземпляров.[2] Издание широко известно как в нашей стране, так и за рубежом. Первое печатное упоминание об Острожской Библии относится к 1620 г. — мы находим его на страницах каталога Бодлеянской библиотеки в Оксфорде.[3] В свое время это издание явилось для Запада свидетельством идеологической и нравственной зрелости русских, украинцев и белорусов.

Экземпляр, о котором идет речь, в настоящее время находится в фондах Научно-исследовательского отдела истории книги, редких и особо ценных изданий Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина.[4] О его происхождении у нас, к сожалению, никаких сведений нет. Не знаем мы, и когда он поступил в библиотеку.

---

[1] См.: Е. Л. Немировский. Читатель изданий Ивана Федорова. Опыт анализа владельческих записей. — В кн.: Федоровские чтения 1976. М., 1979, с. 63.

[2] См.: Ю. А. Лабынцев. Предварительный список старопечатных изданий кирилловского шрифта второй половины XVI века. — В кн.: В помощь составителям Сводного каталога старопечатных изданий кирилловского и глаголического шрифтов, вып. 4. М., 1979. с. 28—30, № 78.

[3] См.: Catalogus universalis librorum in Bibliotheca Bodleiana. . . Oxoniae, 1620, p. 71.

[4] Инв. № 1461.

но она сделана другим почерком и, на наш взгляд, позднее основных дополнительных текстов.

Познакомимся подробнее с помянутыми дополнениями. В начало книги вклеено два листа. На первом из них крупной скорописью написано обращение к читателю. «Да навыкните, — пишет автор, — повесть вам повем древнюю, Птоломей Братолюбец яже отвсюду книги собрав. . .» Далее идут рассуждения о назначении книг и о их святости, которую не каждый понимает: «. . .також и прочитающему многи книги леностно и не радя о своем спасении ничто ж ползуют. И не есть блага в них, но токмо еже веселитися и наслаждатися по Соломоню слову. Все суета сует, но токмо польза». «Ты же, человече, — советует автор читателю, — не буди ленив, но со всяким прилежанием прочитай и внимай. . .»

На обороте первого листа — сложная по композиции миниатюра. Она как бы разделена на две части. В верхней части изображен сидящий на троне Птоломей, дающий поручение 72 толковникам перевести Библию. Помещенный здесь же текст поясняет: «Преводники Птоломеи». В нижней части миниатюры мы видим большую палату под сводами; за длинными столами сидят переводчики. На столах разложены книги, принадлежности для письма. Вынесенный за рамку пояснительный текст частично оборван, прочитать его мы затрудняемся.

Текст на втором листе размещен в две колонки. Верхняя часть левой колонки увенчана небольшой заставкой, варьирующей элементы растительной орнаментики. Заголовок воспроизведен киноварью и содержит строку вязи и три строки полуустава: «О преведении книги сия гл[аго]лемыя Библии от еврейска языка на еллиньский язык седмигодесядвема преводники». Мы воспроизводим этот текст полностью в Приложении к статье. Автор излагает известное, но недостоверное предание о правителе Египта Птоломее II Филадельфе (285—246 до н. э.), который будто бы обратился с просьбой к иерусалимскому первосвященнику прислать ему библейские книги и ученых мужей, чтобы эти книги перевести на греческий язык. Первосвященник этот — «архиерей июдейский» — назван Аристеем. На самом же деле Аристеем звали придворного Птоломея, в письме которого была изложена история перевода. Перевод получил название «Септуагинты» — по числу переводчиков, принимавших участие в работе. О переводе идет речь и в названии Острожской Библии, помещенном на ее титульном листе: «Библиа сиреч книгы ветхаго и новаго завета, по языку словенску, от еврейска в еллиньский язык седми десят и двема б[о]гомудрыми преводники прежде воплощения г[оспод]а б[ог]а и сп[а]са нашего Іс[уса] Х[рист]а 350 лета на желаемое повеление Птоломея Филадельфа ц[а]ря египетска преведенаго зводу с тщанием и прилежанием елико мощно...» Таким образом, побудительной причиной для автора дополнений рассказать об обстоятельствах перевода послужил текст титульного листа, где эта тема намечена, но не развернута. Та же тема затронута и в предисловии к Острожской Библии, написанном от имени князя К. К. Острожского: «...звод древняго писания славнаго и глубочайшаго языка и писма еллинскаго от 72 бл[а]женных и б[о]гомудрых преводников на оумоление желаемое книгорачителя Птоломея Филаделфа ц[а]ря египетска от языка еврейска во еллинский преведеную избрах».

Вслед за повестью «О преведении книги сия» идет текст «Списавшаго ж сия повесть», который также полностью воспроизведен в Приложении. Заголовок выделен киноварью. В начале сказано об авторе дополнений, который «присовокупих зде к типографии в начало книг сих пероначертанием от летописцов еллинских ц[а]рства египетска Птоломея Филоделфа». Слово «типография» употреблено в смысле «напечатанный текст». Отметим чрезвычайную редкость этого понятия на Руси. Не применялось оно, и когда речь шла о мастерской, где печатались книги. Иван Федоров в этом случае пользуется описательной конструкцией — «дом. . .иде же печатному делу строитися» (Апостол 1564 г.), употребляет слова «штанба сиречь

печатных книг дело» (Часовник 1565 г.), «друкарня» (Апостол 1574 г.). Словосочетания «штанба сиречь дело печатных книг» и «штанба еже ес[ть] печатных книг дело» мы встречаем в московской Псалтыри 1568 г. Никифора Тарасиева и Невежи Тимофеева и в Псалтыри 1577 г., напечатанной в «Новом граде Слободе» Андроником Тимофеевым Невежей. Тот же Невежа в московской Триоди цветной 1591 г., говоря о печатных изданиях, использует словосочетание «книги, . . .печатного дела писмены исполнены». Аникита Федоров Фофанов в московской Псалтыри 1615 г. применяет несколько терминов — «штанба, сиречь печатных книг дело», «друкарня», «печатное дело», использует и словосочетание «книги печатным тиснением предложити». Насколько нам известно, слово «типография» впервые встречается в киевских изданиях: «И да не речет кто, яко оуже не единоя Типографии произыде книга сиа» (Часослов, ок. 1617 г.); «. . .многим оубо везде Типографиа или Друкарни съставльшим» (Анфологион, 1619 г.). Начиная с Памвы Берынды киевские печатники называют себя «типографами». Из киевских изданий, видимо, и заимствовал интересующее нас слово автор дополнений к Острожской Библии.

Эти дополнения перечислены в тексте «Списавшаго ж сия повесть». Прежде всего сказано о многочисленных глоссах на полях книги: «И на полех в книгах сих недоведомых речей толкование от алфавит и лексиконов елико могох, зане во с[вя]тых книгах многи речи обретаются иностранными гл[агол]ании положены». «В начало Моисеевых книг» наш читатель добавил текст «о создании первом превышняго мира анг[е]льской светлости вкратце» — «иже в типографии о них ничтоже напечаташа». «В начало Новаго завета» он добавил алфавитно-предметный указатель — «избранных вещей нужнейших вкратце скораго ради изообретения по азбуки». Взял он этот указатель «с типографии того же Костянтина князства Литовского». Речь идет о «Книжке собрание вещей нужнейших. . .», напечатанной Иваном Федоровым в Остроге в 1580 г.

Все эти дополнения сохранились в описываемом экземпляре. Отсутствует, однако, текст, который читатель «в концы положих», — «вкратце летописчик от Адама и до настоящаго лета осмыя тысящи 140» (=1632 г.,— *Е. Н.*). Цель этого дополнения — помочь «чтущим» «познати число лет кто и в кое лето быша владелцы, и судия, и царие православнии, и мучители, и еретицы», т. е. дать реальный комментарий к Библии.

Немалый интерес представляют сведения о подготовке острожского издания, хотя источник их скрыт от нас. Утверждается, например, что в процессе редактирования рукописного оригинала были приняты во внимание пять переводов Библии: «испыта пяти язык Библии: ев[рей]ского, халдейского, еллиньского, латыньского и сирьскаго». Славянский перевод оказался наиболее исправным: «и тех всех словеньская Библия исправнее и чиста есть от блудов и измен иноверцов». Вслед за предисловием Острожской Библии говорится о том, что исправный перевод был получен в Московском государстве у царя Ивана Васильевича. Но тут же сообщаются новые и чрезвычайно интересные сведения о тираже Библии и его распространении в пределах Московского государства: «. . .напечатаны быша множество книг сих не единым заводом и привезены быша Великия Росии в ц[а]рствующий град Москву народа ради верующаго во Х[рист]а и разсеяшася во вся грады и держатся и до сих времен».

Сведения эти подтверждаются большим количеством вкладных и владельческих записей на сохранившихся экземплярах Острожской Библии, которые были сделаны в Московском государстве в конце XVI—начале XVII в. Известны, например, запись 1590—1591 гг. о вкладе в Ферапонтов монастырь,[5] запись 1591—1592 гг. — в Кирилло-Белозерский монастырь [6]

[5] См.: И. В. Поздеева. Коллекция старопечатных книг XVI—XVII вв. из собрания М. И. Чуванова. Каталог. М., 1980, с. 38.

[6] ГПБ, IV.4.14, на переплетных листах. Ср.: Е. Л. Немировский. Начало книгопечатания на Украине. Иван Федоров. М., 1974, с. 139.

и многие другие. Записи на экземплярах Острожской Библии, к великому сожалению, по сей день не собраны. Это надо бы сделать в самое ближайшее время. Тогда мы с большей основательностью и определенностью сможем судить о путях распространения этого замечательного памятника восточнославянской культуры.



Миниатюра «Господь Саваоф». Острожская Библия 1580—1581 гг. (ГБЛ, № 1461, перед л. 1 второго счета).

Вернемся, однако, к интересующему нас экземпляру. Титульный лист книги, заставку и инициал на первом листе основного текста холмогорский читатель искусно раскрашивает. Вирши Герасима Смотрицкого на герб К. К. Острожского, помещенные на обороте титула, заключает в сетку шестиугольников, выполненных синей краской. Сам же герб обводит киноварью и также раскрашивает.

Предисловие князя К. К. Острожского оканчивается образным сравнением Священного писания с крепостью («град крепок»), войти в которую дано не каждому. В крепость эту «подобает входити искусно с тщанием въземше ключ совести с верою». Свободное место на концевом листе предисловия наш читатель использует для того, чтобы изобразить «град крепок и в нем двор». В центре миниатюры за крепостными стенами изображен одноглавый, увенчанный крестом храм.

На обороте оглавления (л. 8 об. 1 счета), в книге оставленного пустым, исполнена миниатюра, на которой, как поясняет сопровождающий ее текст, изображено: «Моисей законодавец пишет книги Бытейские». Рядом с ним — небольшая фигурка ангела с длинным свитком в руках. Исполненный киноварью текст поясняет: «Анг[е]л г[осподе]нь учить и сказует о создании миру». Изображения Моисея в русской прикнижной иконографии



Миниатюра «Царь Давид». Острожская Библия 1580—1581 гг. (ГБЛ, № 1461, между л. 276 второго счета и л. 1 третьего счета).

достаточно редки. В этой связи миниатюра холмогорского мастера начала XVII в. представляет несомненный интерес, хотя о высоком художественном уровне ее говорить не приходится.

Далее вклеен лист, на лицевой стороне которого — текст «о создании первом превышняго мира ангельской светлости вкратце» (так он назван в цитированном нами выше тексте «Списавшаго ж сия повесть»). На обороте листа — миниатюра, служащая фронтисписом для основного текста Острожской Библии. Изображен на ней, как гласит частично обрезанная надпись по верхнему краю, «Г[оспо]дь Саваоф». Композиционным центром миниатюры служит окружность, в которой достаточно искусно размещены исполненные пером рисунки, иллюстрирующие отдельные моменты библейской истории — сотворение мира, сотворение человека, грехопадение,

изгнание из рая. Интересны и реалистичны изображения животных, птиц и рыб. Среди них и такие, которых читатель и художник из Холмогор никогда не мог видеть (например, лев).

Чтобы завершить рассказ о больших рукописных добавлениях к книге, упомянем, что между л. 30 4-го счета и л. 1 5-го счета (перед евангелием) вклеены 14 листов рукописного текста, исполненного мелким и четким полууставом. Краткое предисловие гласит: «Собрание вещей нужнейших вкратце скораго ради обретения книг Новаго завета по словесем азбуки. Начертана бысть тростию с типографии, сиирeч[ь] с печатной Констян-



Разворот с миниатюрой «Пророк Исаия». Острожская Библия 1580—1581 гг. (ГБЛ, № 1461, между л. 70 и 71 третьего счета).

тина Костянтиновича нареченнаго во с[вя]том кр[е]щении Василия князя Остроского, воеводы Киевског[о], маршалка земли Волынское старосты Владимерскаг[о], трудов Ивана Федорова, тщанием и снисканием Тимофея Михайлова. Писано Великаго Росийскаго г[о]с[у]д[а]рьства в прилежащей части на севере близ студенаго моря акиана земли Двинские града Колмогорскаго при державе скипетра великаго г[о]с[у]д[а]ря ц[а]ря и великаго кн[я]зя Михаила Феодоровича всеа Русии самодержца и присовокуплено в н[ача]ло книг Новыа бл[а]г[о]д[а]ти в лето 7144 [=1636] генваря».

Далее воспроизведен текст печатной «Книжки собрание вещей нужнейших» алфавитно-предметного указателя к Новому завету и Псалтыри, в котором собраны фразы и словосочетания с отсылками к конкретным главам, зачалам, кафизмам текста. Фразы размещены по алфавиту ключевых слов, которые чаще всего начинают словосочетание. На титульном листе «Книжки» указано: «Напечатана в б[о]госп[а]саемом граде Острозе Иоанном Федоровичем»; на первой странице — «Собрание вещей нужней-

ших скораго ради обретения в книзе сей Новаго завета, по словесем азбуки, многогрешным Тимофеем Михайловичем лета от создания миру 7089, а от нарожения спасителя нашег[о] И[сус]а Х[рист]а 1580».

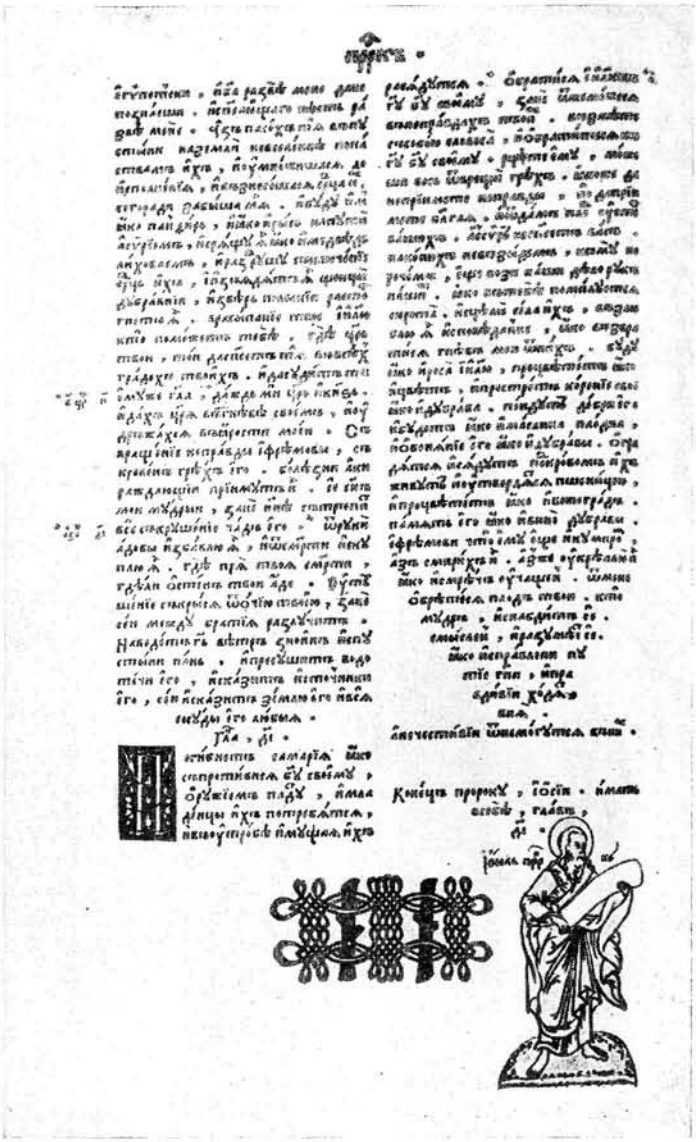


Рисунок «Пророк Иоиль». Острожская Библия 1580—1581 гг. (ГБЛ, № 1461, л. 162 об.).

Составитель дополнений дает русифицированный вариант имени Тимофея Михайловича, а имя типографа передает так, как оно приведено в Острожской Библии.

«Книжка собрание вещей нужнейших» была напечатана, видимо, сравнительно небольшим тиражом. В настоящее время известно всего 14 экземпляров.[7] Кроме того, «Книжка» напечатана в восьмую долю листа, а Острожская Библия — в лист. Присоединить «Книжку» к Библии было

[7] См.: Е. Л. Немировский. Начало книгопечатания на Украине, с. 125.

нельзя. Ее, видимо, переписывали и вплетали в книгу. Кроме экземпляра, о котором идет речь, нам известен еще один, среди рукописных дополнений которого есть и «Книжка».[8] Любопытно, что в этот экземпляр вплетены рукописные копии различных текстов из Библии в издании прославленного белорусского просветителя Франциска Скорины (Прага, 1517—1519).

Несомненный интерес представляют глоссы, оставленные на полях читателем-холмогорцем. По значению своему и объему они различны. Иногда они превращаются в реальный и фактографический комментарий, который, однако, не всегда правилен. К словам предисловия «Сия предсловная сказания и двострочное согласие многогрешным Герасимом Даниловичем съставлено бе» читатель дает такое примечание: «В лета 5873 [=365 г.] во ц[а]рство ц[а]ря Феодосиа Великаг[о] папа быс[ть] Димас в Риме и быс[ть] у него святыи Герасим в диаконех и повелением его книга сия Ветхаг[о] закона писал и во многих местех исправил. . .» Примечание ошибочно, ибо в послесловии речь идет о Герасиме Даниловиче Смотрицком.

В главе 28-й Книги Исход говорится о сотворении риз и перечисляются разные драгоценные камни. Читатель делает примечание: «Сардий красен аки кровь. Типазион чер[в]лен, змарагдь зелен и светел еж и лице человече видети аки озерца. Анфракс зело червлен и самфир багрян, іаспис зелен аки крустал, лигирион учермен, и ахатис аки синь и амерфистос аки пламень зело. Хрисофилос аки злато есть и вириллион и зекр и онихион рус» (л. 38).[9]

Во многих глоссах трактуется метрология и денежный счет. Так, на л. 8 об. к словам «тысящу дидрагм сребра» дано пояснение: «дидрахма и драхма и кинсон и пенязь и цата и златница одно наричется златница даная има ж римским царем дань даяху имуще на себе царьский образ и написание, а имат в себе сребра против полуполтины». Фраза «и принесе дар свой блюдо сребряно 1, а мера его 100 и 30 сикль» на л. 63 об. толкуется так: «весом 26 рублев по граматикии чаша 7 рублев». На л. 64 числовые данные в тексте переведены на более понятный русскому читателю язык: «по московскому счету 396 рублев в блюдах и чашах. . .»

Большинство глосс представляют собой толкование или перевод непонятных русскому читателю слов или словосочетаний. Иногда (но редко) толкование разрастается в достаточно обильный комментарий. На л. 29 об., толкуя слово «прузина», холмогорский комментатор пишет: «Во алфавите пишет прузи кобылки травныя, во апокалипсисе ж в 9 главы подобни конем и лица их человеча и зубы их яко лвовы и прочая зри там, все подобие их».

Чаще, однако, толкование ограничивается переводом непонятного слова: «присно» — «всегда и истинно» (л. 36 об.), «сонм» — «собор» (л. 42), «ароматы» — «запахи и драгие масти» (л. 42), «порок» — «болячка» (л. 55), «близнята» — «двоенки рекше два вкупе рожении» (л. 11), «агнец» — «младые барашки» (л. 14), «жезл» — «посох» (л. 26), «жабы» — «скокуши» (л. 28), «ужицы» — «сродницы» (л. 74 об.), «каженик» — «каженицы наричаются юноши царскиа, скопец, вырезаны тайныя уды» (л. 90), «злак» — «трава скотопитательная» (л. 94 об.).

Многие из приведенных нами слов для современного читателя в толковании не нуждаются. Они кажутся нам исконно русскими. В этой связи хотелось бы подчеркнуть значение глосс, — а в старопечатных книгах их немало, — для этимологических исследований.

Нам осталось продолжить знакомство с художественным убранством холмогорского экземпляра Острожской Библии. Недавно стало известно, что, задумывая это издание, Иван Федоров предполагал иллюстрировать его гравюрами на металле.[10] В 1578 г. он вел переговоры по этому поводу

---

[8] ГБЛ, инв. № 1452.

[9] Здесь и ниже указаны порядковые номера листов 1-го счета.

[10] См.: Я. Д. Исаевич. Новое об Иване Федорове. — ВИ, 1979, № 9, с. 172—173.

с вроцлавским гравером Блазиусом Эбишем. Технические трудности заставили первопечатника отказаться от своего намерения. Таким образом, инициатива читателя-холмогорца отвечала замыслам первопечатника, о которых он, конечно, не знал.

Выше шла речь о четырех миниатюрах. Всего их в книге шестнадцать. Кроме того, в книгу вплетены четыре гравюры на дереве, взятые из виленского Евангелия 1575 г. Петра Тимофеева Мстиславца.[11] Наш рассказ о художественном убранстве холмогорского экземпляра Острожской Библии имеет информационный характер. Читатель не найдет здесь искусствоведческого анализа миниатюр — это дело специалистов.

Помещенные в книге миниатюры — это цельностраничные фронтисписы, предваряющие самостоятельные разделы Библии, или небольшие рисунки на полях. Перед Псалтырью мы видим миниатюру, изображающую царя Давида. Образ псалмопевца решен традиционно, в духе гравюр виленских (1567 г.) или московских (1568, 1577 гг.) печатных Псалтырей.

Обильно иллюстрированы Книги пророков. Здесь четыре цельностраничные миниатюры (на 2 листах) и пять очень искусных рисунков пером, помещенных на полях перед отдельными книгами пророков.

Апостол предварен цельностраничной миниатюрой, исполненной пером и раскрашенной. Изображение выходит за рамки привычной иконографической традиции. Лука изображен перед человеком, увенчанным царской короной. Надпись поясняет, что это «Царь Феофил державной». Другая надпись, размещенная в рамке по нижнему краю, гласит: «Феофил прежде бы[ть] . . .(неразборчиво написанное слово, — *Е. Н.*) державный, и потом бы[ть] архиеп[и]с[ко]пь Антиохиский. Сей Феофил повеле Луце Еван[ги]лие и деяния ап[о]с[то]льская написати».

Миниатюра перед Апокалипсисом изображает Иоанна, внимающего божественному откровению и диктующего Прохору.

Экземпляр Острожской Библии, с которым мы познакомились, представляет собой своеобразный симбиоз печатной и рукописной книги. На заре книгопечатания такой симбиоз не был редкостью. «История книги едина, — писал Д. С. Лихачев. — Она в целом не может быть разбита на две обособленные истории: историю рукописной книги и историю печатной книги».[12] Печатная книга с рукописными дополнениями — один из необходимых этапов на пути к окончательному господству книгопечатания. К великому сожалению, этап этот по сей день не изучен. Сложность состоит в том, что исследователи рукописной книжности, сталкиваясь с печатными текстами, обходят их стороной. Точно так же поступают историки печатной книги по отношению к рукописным текстам, вкрапленным в произведение печатного станка.

Одну из задач нашей статьи мы видели в том, чтобы обратить внимание исследователей на необходимость совокупного изучения памятников древнерусской книжности как цельного организма, содержащего печатные и рукописные тексты, элементы художественного убранства и, конечно же, элементы материального воплощения — бумагу, переплет и т. п.

---

[11] См.: А. А. Сидоров. Древнерусская книжная гравюра. М., 1951, с. 118—125.

[12] Д. С. Лихачев. Задачи изучения связи рукописной книги и печатной. — В кн.: Рукописная и печатная книга. М., 1975, с 3.

ПРИЛОЖЕНИЕ

О ПРЕВЕДЕНИИ КНИГИ СИЯ, ГЛ[АГОЛ]ЕМЫЯ БИБЛИИ ОТ ЕВРЕЙСКА ЯЗЫКА НА ЕЛЛИНЬСКИЙ ЯЗЫК СЕДМИГОДЕСЯДВЕМА ПРЕВОДНИКИ

В лето от создания миру 5220[1] ц[а]рствующу во Египте ц[а]рю Птоломею Филодельфу сей нарицашеся братолюбивый [2] и книголюбив сыи и желатель и любитель слышатель всякиа прем[у]дрости. И мнози м[у]др[е]цы к нему сходящеся от окр[е]стных стран и беседоваху с ним. И мнози гл[агол]юще ему, яко нигде обрести ему можеши такова закона похвална и премудрости б[о]жиа, точию в роде еврейском иже есть во Иер[уса]лиме. Он же, слышав, посла во Иерусалим ко архиерею июдейскаго Аристею да послет к нему книги июдейскаго закона и мужи избранныя иже могут сказати книжная писания и преложити их. Архиерей же написа к нему да отпустит июдея от пленения из Египта, иже пленив и преселил их во Египет отец его. Птоломей же искупи их оу боляр своих 100 000 и даст за них искупу 600 талант, а талант един 500 рублев. И отпусти их во Иер[уса]лим и посла писание ко архиерею Елиазару и дары и ц[е]ркви 100 талант и сребреных чаш и златых 20 талант и иныя вещи, гл[агол]емы кратыри [3] 30 талант сребра и трапезу злату, а един талант злата 1500 [4] рублев сребра, а сребра талант 500 рублев. Приим же архиреи ц[а]р[е]во писание и дары и избра от коего ждо племени по шти мужей и бысть всех числом 72 и посла ко ц[а]рю их и закон написан златыми словесы и дары многи. И возвеселися ц[а]рь и приятъи с радостию и облобыза их и ядоша с ним[и] на единой трапезе и даст им место безмолвно. И преложиша моисеовы с[вя]тыя книги и пор[о]ческия со еврейска языка на еллинский в 72 дни. И возрадовася ц[а]рь яко исполнися желание его. И прочтоша их пред ц[а]рем. И много дивися ц[а]рь законником о нем, яко никто же може еллинских м[у]дрец преложити сия. Приим же ц[а]рь книги сия целоваше и кланяшеся им и дарова их со всяким любочестием, хотя сам навыкнути сия. И даде им по три таланты и отпусти их с миром. Посла же во Иер[уса]лим к ц[е]ркви жертвы и дары многи ко архиерею и тако приидоша во Иер[у]с[а]лим.

Гл[агол]ют же в них быти и Симеона б[о]гоприимца. Ему же случилося во онех книгах с[вя]тых преводити пророчениа Исаии пророка. В нем же дондеже сего слова седвая во чреве приимет и родит с[ы]на и нарекут имя ему Еммануил, еже есть сказаемо с нами б[о]г. Взя нож хотя загладити то слово мняше яко ложъ. И са анг[е]л г[осподе]нь оудержа руку его. И гла[голя] не имаши оумрети дондеже приимеши его на руку своею. И жит потом Симеон 307 лет дондеже виде обещанное ему от д[у]ха с[вято]го. Всех же лет поживет Симеон 370.

В сей же книге Библии типографиею напечатано напреди. Преложена от еврейска языка на еллинский язык от Адама в лето 5120.

А до воплощения Х[христо]ва 350.

А по известным летописцем 5220 до перваго лета Птоломея книголюбителя иже преложены быша книги. А всех лет живота его 38. А до воплощения Х[христо]ва за 329 лет и м[е]с[я]ц 6.

СПИСАВШАГО Ж СИЯ ПОВЕСТЬ

Отец мой и оучитель художества навучением в меру невелику и образа юнный, аз же леты престарыи и оучение юнных имея и просяще прощение, а дерзости сей от вас когождо чтущих, еже присовокупих зде к типографии в начало книг сих пероначертанием от летописцов еллинских

[1] 278 г. до н. э. — Здесь и ниже примечания публикатора.
[2] ὁ Φιλάδελφος — любящий сестру.
[3] Кратеры — чаши для смешивания вина с водой.
[4] В оригинале eĭ — т. е. 5000; 10 000.

ц[а]рства египетска Птоломея Филоделфа. И на полех в книгах сих недоведомых речей толкование от алфавит и лексиконов елико могох, зане во с[вя]тых книгах многи речи обретаются иностранными гл[агол]ании положены. Их же древнии преводницы ли неоудовлишася или не изволиша на руский язык преложити, понеже бо ова от них еврейски ова же египетски и ова римски и еллински. И паки еще в начало Моисеовых книг о создании первом превышняго мира анг[е]льской светлости вкратце, иже в типографии о них ничто же напечатата, но токмо начало положиша о н[е]б[е]си и земли и родословие о втором земном мире и прочая. И паки еще дерзнух в начало Новаго завета книг избранных вещей нужнейших вкратце скораго ради изообретения по азбуки с типографии того же Костянтина князства Литовского наполняя сия книги. И в концы положих вкратце летописчик от Адама до настоящаго лета осмыя тысящи 140 [5] всем чтущим в ползу скратих размышляюще бо яко множества и величества книг сих невозможно чтущим вскоре познати число лет, кто и в кое лето быша владелцы, и судия, и царие православнии, и мучители, и еретицы. Хотящим же разумети но велик труд подняти. Аз же зло страданием и сокращение с потом и бдением сотворих и велик труд подях во многие времена хотящим бо чести д[у]шею водими любомудреным же в размышление взяти люботрудие. И шаротворении до конца хотех и знамением оукрасит, но невместо быст[ь]. И о сих прощению мене сподобите и м[о]л[и]тву о нас дарствия с[вя]ту твоего бо есмь братолюбия рачитель спасения и молитвенник. Санаксиос амартолос феодоттос трамено апоктисеос козму геграфа графис калокири еп[иско]па хиляд екатон мина воиндримионоса.[6]

Князь Костянтин имея велико тщание о сих книгах мнози сбирая со всех стран языка словеньскаго и ни едина обретеся совершена в книгах Ветхаго завета.

И ин етер того же князьства испыта пяти язык Библии ев[рей]ского, халдейского, еллиньского, латыньского и сирьскаго. И тех всех словеньская Библия исправнее и чиста есть от блудов и измен иноверцов. Паче же сия всех от бл[а]гочестива и во православии изрядно сиятелна г[о]с[у]д[а]ря ц[а]ря и великого кн[я]зя Ивана Васильевича всеа Русии самодеръжца испрошена бысть с прилежным молением кн[я]зьства Литовского и с неи напечатаны быша множество книг сих не единым заводом и привезены быша великия Росии в ц[а]рствующий град Москву народа ради верующаго во Х[рист]а и разсеяшася во вся грады и держатся и до сих времен.

Сия же бытейския книги и прор[о]ческия и Ветхаго и Новаго завета потщашася собрати и изрядно тисмении напечатати. Аз же непотребный к тех трудолюбию многотрудившихся потщахся своими малыми труды приложити да нечто со онеми и аз мзду получю против своих трудов б[о]жиих дарований желающе.

---

[5] Т. е. 1632 г.

[6] Смысл этого греческого словосочетания, переданного кириллицей, не вполне ясен.

Добавления, о которых будет рассказано, сделаны в 30-х гг. XVII столетия. В начале одного из них — алфавитно-предметного указателя к Новому завету читаем: «Писано Великаго Росийскаго г[о]с[у]д[а]рьства в прилежащей части на севере, близ студенаго моря акиана, земли Двин-



Миниатюра «Преводники Птоломеи». Острожская Библия 1580—1581 гг. (ГБЛ, № 1461, л. 1 об. рукописного текста).

ские, града Колмогорскаго, при державе скипетра великаго г[о]с[у]д[а]ря ц[а]ря и великаго кн[я]зя Михаила Феодоровича всеа Русии самодержца и присовокуплено в на[ча]ло книг новыа бл[а]г[о]д[а]ти в лето 7144 [-1636] генваря».

В другом месте автор дополнений сообщает о себе: «аз же леты престарыи». Этим наши сведения о нем и ограничиваются. Правда, на полях одной из вклеенных в книгу миниатюр имеется владельческая запись — «Книга глаголемая Библия стряпчево Ивана Кузмина сына Кузмина»,

И. Д. СОЛОВЬЕВА

К вопросу о художественном оформлении старопечатных напрестольных Евангелий

Напрестольные Четвероевангелия 1606 и 1627 гг., изданные Онисимом Радишевским и Кондратием Ивановым, занимают видное место среди первопечатных изданий. Художественные особенности их орнаментальных композиций и лицевых гравюр с изображениями евангелистов не раз становились предметом исследования.[1] Графический декор каждого Четвероевангелия обладает большим своеобразием. Вместе с тем эти памятники являются органичными и совершенными образцами оформления текста. Принцип расположения элементов декоративного убранства на листах этих книг, находящийся в строгой зависимости от содержания текста и функционального назначения его различных частей,[2] является общим для этих Четвероевангелий, и потому они могут быть рассмотрены совместно.

Четвероевангелие строится из последовательно расположенных текстов евангелистов. Этим обусловлена система его оформления, элементами которой, как и других типов книг, служат лицевые изображения, заставки, инициалы и вязь заголовков.

Напрестольные Евангелия 1606 и 1627 гг. открываются обширными летописями, занимающими несколько страниц. Начала летописей помещены в правой части разворота листов и не имеют заставки, что указывает на главное в книге — текст, ее содержание. Начала евангельских текстов оформлены наиболее торжественно. В правой части разворота помещена большая заставка, затем строка вязи и строки заглавия. Далее следуют инициал, частично «утопленный» в текстовом столбце, и маргинальная рамка, взаимно уравновешивающие друг друга. Две киноварные строки завершают текстовой столбец. В левой части разворота находится фронтиспис с изображением евангелиста, по размерам строго уравненный с текстом и декором правой части. Каждое Евангелие предваряют оглавления и предисловия, выделенные малыми заставками. Предисловия открываются также киноварными инициалами, значительно вытянутые стержни которых продолжены орнаментальными завитками.[3] Тексты Со-

---

[1] А. И. Некрасов. Книгопечатание в России в XVI и XVII веках. — В кн.: Книга в России, т. 1. М., 1924, с. 100, 118; А. А. Сидоров. 1) История оформления русской книги. М.—Л., 1946, с. 84—88, 90—94; 2) Древнерусская книжная гравюра. М., 1951, с. 146—159, 176—186; А. С. Зернова. Орнаментика книг московской печати XVI—XVII веков. М., 1952, с. 16—17, 20—22.

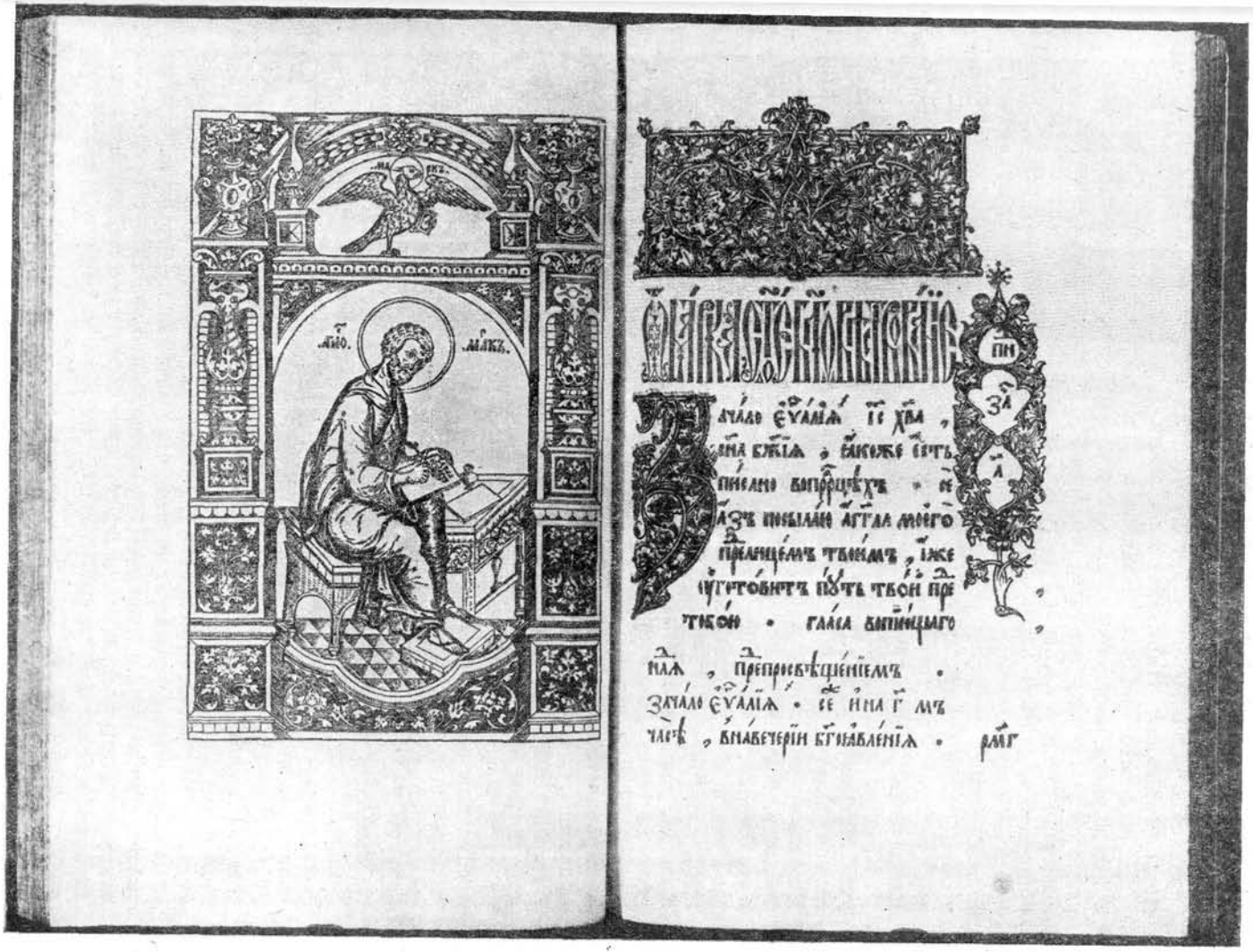
При написании статьи использованы экземпляры изданий Четвероевангелий 1606 и 1627 гг., хранящиеся в Отделе древнерусской живописи Государственного Русского музея (др./гр. 81 и 83).

[2] Л. П. Жуковская. Связь изучения изобразительных средств и текстологии памятника. — В кн.: Древнерусское искусство. Рукописная книга. М., 1974, с. 58—69.

[3] Эти инициалы берут начало от киноварных буквиц, появившихся в русских рукописях вместе с балканским орнаментом в конце XIV в. О происхождении кино-



Разворот листов. Евангелист Матфей и оформление начальной страницы Евангелия от Матфея. Четвероевангелие, 1606 г. Издание О. М. Радишевского (ГРМ, Др./гр. 81, л. 13 об.—14).



Разворот листов. Евангелист Марк и оформление начальной страницы Евангелия от Марка. Четвероевангелие, 1627 г. Издание К. Иванова (ГРМ, Др./гр. 83, между л. 142 и 143, л. 143).

борников выделены большой заставкой и вязью заглавия. Малыми и большими заставками открываются Сказания и послесловия.

Начала всех разделов Евангелий печатники стремились поместить в правой части разворотов листов. Это не случайно, ибо при перелистывании книги основное внимание обращается на ее правые страницы. Все помещенные здесь заглавия, заставки, инициалы, т. е. мелкие детали оформления, прежде всего окажутся замеченными. Потому же фронтисписы располагаются слева — они требуют специального рассматривания.[4] В разбираемых изданиях концовки отсутствуют. Их заменяют калафоны, которые часто оканчиваются маленьким треугольничком из точек или точек с запятой. Этот треугольник зрительно констатирует окончание текста, мягко сводя на нет движение горизонталей строк.

Красная печать занимает важное место в убранстве книжного листа, выполняя две функции. Наряду с лицевым и орнаментальным декором киноварь способствует организации текста, облегчает ориентацию в нем. В то же время она украшает книгу, придавая ей праздничность и торжественность. Киноварными строчными буквами печатались заглавия, маргиналы, строки, начинающие и заключающие столбцы, пометы внутри текста. Многочисленные заглавные буквы также были красными. Можно отметить, что в Четвероевангелиях 1606 и 1627 гг., как и в древнерусской книге в целом, размеры заглавных букв представляли своего рода «иерархическую лестницу», в которой величина буквы зависела от важности начинаемой ею части текста. Выстраивается цепочка: инициалы, выполненные в старопечатном стиле и открывающие тексты Евангелий, — киноварные инициалы, по размерам близкие к первым, стоящие перед оглавлениями, — заглавные буквы, в полтора-два раза превышающие строчные и начинающие каждое чтение, — строчные буквы. Кроме того, в текстах Евангелий часто встречаются значки, выполняющие одновременно функции знаков препинания и декоративных элементов. Таким образом, красной печати на страницах напрестольных Четвероевангелий начала XVII в. немало, но она, украшая и выделяя части текста, остается подчинена черной печати.

Выпуская в свет свои произведения, О. Радишевский и К. Иванов несомненно учитывали опыт декорирования трех московских безвыходных Четвероевангелий.[5] Могли они быть знакомы и с южнославянскими первопечатными изданиями. В расположении декора в московских и в южнославянских старопечатных Четвероевангелиях, а также в изданиях 1606 и 1627 гг. много общего. Начала текстов каждого Евангелия в московских анонимных изданиях помещены в правой части разворота и открываются большой заставкой, строкой вязи, инициалом и маргиналом. Однако расположение и декорировка второстепенных разделов не уточнены. Предисловия и оглавления зачастую без интервала продолжают предыдущий текст, не всегда имея малые заставки (они отсутствуют в анонимном узкошрифтном Евангелин-тетр, ГПБ, I.3.5; их нет перед предисловиями двух других анонимных Евангелий-тетр, ГПБ, I.3.6; ГПБ, I.3.7). В основном те же черты можно видеть в южнославянских первопечатных изданиях Четвероевангелия.[6] В них также части текста без интервалов продолжают

варных инициалов см.: Г. И. Вздорнов. Книгописание и художественное оформление рукописей московских и подмосковных монастырей до конца первой трети XV в. — ТОДРЛ, т. XXII. М.—Л., 1966, с. 122.

[4] В. А. Фаворский. О художнике, о творчестве, о книге. М., 1966, с. 66.

[5] О декоре безвыходных изданий см.: А. А. Сидоров. 1) История оформления русской книги, с. 44—53; 2) Древнерусская книжная гравюра, с. 38—59; А. С. Зернова. Орнаментика книг московской печати XVI—XVII веков, с. 13.

[6] Иеромонах Макарий. Евангелие-тетр 1512 г. Угровлахия (ГПБ, I.1.7); инок Феодосий. Евангелие-тетр 1537 г. Руянский монастырь (ГПБ, I.1.8); Евангелие-тетр 1546 г. Сибиу (ГПБ, I.1.5); иеромонах Мардарий. Евангелие-тетр 1552 г. Белград (ГПБ, I.1.12); Евангелие-тетр 1562 г. Брашов (ГПБ, I.1.6); иеромонах Лаврентий. Евангелие-тетр 1582 г. Бухарест (ГПБ, II.1.12).

друг друга. Не нашли своего окончательного места большие и малые заставки. Последние в ряде случаев присутствуют не везде (Евангелие-тетр 1546 г., Сибиу; Евангелие-тетр 1552 г., Белград; Евангелие-тетр 1562 г., Брашов).

Наиболее близко к рассматриваемым Четвероевангелиям Евангелие-тетр 1575 г., изданное в Вильно Петром Тимофеевым Мстиславцем.[7] Размещение гравированного декора московских изданий начала XVII в. аналогично системе декоративного оформления в Четвероевангелии 1575 г. С другой стороны, все первопечатники (и русские, и южнославянские) исходили из традиций оформления рукописной книги, используя и перерабатывая орнаментальные детали и композиционные принципы размещения в них декоративного убранства.[8] Основы этих принципов были заложены, в свою очередь, в искусстве книги Византии.

Система оформления византийских Четвероевангелий сложилась в X—XI вв.[9] Она включала изображения креста, кивория и обрамлений канонов, помещавшихся в начале рукописи. Четыре «портрета» евангелистов, первоначально располагавшихся также в начале кодекса, в XI в. украшают начала соответствующих текстов в левой части разворота страниц. Справа текст открывался большой заставкой, инициалом и заголовком. Второстепенные разделы отмечались малыми заставками и декоративными полосками. Главные акценты, таким образом, делались на оформлении канонов и начал каждого Евангелия.

Русские мастера унаследовали от византийских представление о книге как о единстве содержания и декора при главенствующем положении текста, а также типы декоративного убранства. В оформлении древнерусских Евангелий-апракос можно проследить две тенденции. Часть книг содержала многочисленные писанные красками инициалы, открывающие каждое чтение, и заставку перед началом текста (причем заставка располагалась только в начале первого текстового столбца). Другие рукописи (среди них древнейшие кодексы — Остромирово и Мстиславово Евангелия, рукописи конца XIV—начала XV в. — Евангелие Кошки, Евангелие Хитрово, Евангелие Андроникова монастыря и другие) помимо заставок и инициалов украшены миниатюрами с изображениями евангелистов. На оформление этих книг, по-видимому, оказала влияние система декора тетро-евангелий.[10]

Окончательно сформировавшуюся систему оформления русских рукописных Четвероевангелий демонстрируют кодексы конца XIV—начала XV в., в частности Евангелие первой четверти XV столетия из Кириллo-Белозерского монастыря (ГРМ, др./гр. 9).[11] Эту рукопись отличает гармоничное сочетание всех элементов: размеров полей и текстового столбца

---

[7] А. А. Сидоров. Древнерусская книжная гравюра, с. 150—154; А. С. Зернова. Орнаментика книг московской печати XVI—XVII веков, с. 17.

[8] А. С. Зернова. Начало книгопечатания в Москве и на Украине. М., 1947, с. 17; А. А. Сидоров. Древнерусская книжная гравюра, с. 44—59, 150.

[9] Р. О. Шмерлинг. Художественное оформление грузинской рукописной книги IX—XI вв. Тбилиси, 1967, с. 124—125, 182—183; В. Д. Лихачева. 1) Искусство книги. Константинополь. XI век. М., 1976, с. 17, 48—66, 146—149; 2) Византийская миниатюра. Памятники византийской миниатюры IX—XV веков в собраниях Советского Союза. М., 1977, с. 9, 17, табл. 27—33.

[10] Л. П. Жуковская. Связь изучения изобразительных средств и текстологии памятника, с. 62—65.

[11] Можно указать также на книги конца XIV в. (ГБЛ, ф. 304, III, 6/М. 8652 и ГПБ, собр. Погодина, № 21) и начала XV в. (ГИМ, Успенское собр., № 2 и № 4; ГБЛ, ф. 304, III, 5/М. 8655). В убранстве Евангелия-тетр середины XIV в. (БАН, 34.5.20) сказываются навыки оформления апракосов — начало каждого чтения акцентировано большим тератологическим инициалом. Те же переходные черты можно видеть в декоре ряда других рукописей конца XIV—начала XV в. — текст в них написан в два столбца, квадратная заставка открывает только первый столбец (Переяславское Евангелие-тетр, ГПБ, Fп I 21; Евангелие-тетр, ГБЛ, Рогожское собр., ф. 247, № 136; Евангелие-тетр 1401 г., ГБЛ, собр. Румянцева, ф. 256, № 118).

и их взаимной пропорциональности; шрифта; прекрасных инициалов и орнаментов, расположение которых четко обусловлено значением начинаемых ими разделов. Текст каждого Евангелия открывается в правой части разворота листов большой заставкой (так же, как и Соборник), заголовком и крупным инициалом. Малые заставки выделяют оглавления. Книга должна была содержать четыре миниатюры с изображениями евангелистов (для них оставлены чистые листы). Киноварью написаны заглавия, заглавные буквы и строки выше и ниже основного текстового столбца.

Таким образом, отказавшись от традиционных для византийской книги изображений креста, кивория и канонов, русские миниатюристы основное внимание сосредоточили на оформлении начала каждого Евангелия. Композиционная структура декора русских рукописных Четвероевангелий, впитав в себя византийскую традицию, достигла наиболее органичного сочетания деталей художественного оформления и текста. Все элементы книжного убранства — лицевые изображения, заставки, инициалы, вязь заголовков — находятся в неразрывном единстве, сочетаются друг с другом в лучших пропорциональных соотношениях, но в то же время воспринимаются как самостоятельные элементы. Особенно отчетливо это видно на примере оформления начальных страниц Евангелий. Большая заставка занимает приблизительно треть листа. Инициал, выполненный в едином орнаментальном стиле с нею, и заголовок связывают заставку с текстом. С другой стороны, декоративное убранство страницы остается подчинено тексту. В византийской книге, в частности в рукописях XI—XIII вв., это соотношение порой нарушается. Большая квадратная заставка, заголовок и инициал занимают подчас главенствующее положение на листе. Тексту на начальной странице Евангелия отводится второстепенное место, он выполняет скорее задачу украшения листа.[12] Эта традиция нашла отражение и в южнославянских старопечатных изданиях, например в Четвероевангелии 1512 г. иеромонаха Макария, в Четвероевангелии 1537 г., напечатанном монахом Феодосием в Руянском монастыре.[13]

Система оформления русских рукописных Четвероевангелий, окончательно сложившись в конце XIV—начале XV столетия, в дальнейшем не претерпевала изменений. Онисим Радишевский и Кондратий Иванов в своей работе над декоративным убранством печатных Четвероевангелий 1606 и 1627 гг. опирались именно на эти классические традиции. Кроме общих принципов расположения декора печатники унаследовали от рукописной традиции также представление о книге как о целостном произведении, где в неразрывном единстве находятся шрифт, формат страниц, текстовые столбцы и размеры полей, которые, в свою очередь, обусловливали особенности и величину деталей декоративного убранства.

---

[12] В качестве примера можно указать на Евангелие XI в. (ГПБ, греч. 801, л. 3), Евангелие XIII в. (ГПБ, греч. 105, л. 11, 70, 109).

[13] А. А. Сидоров. Художественно-технические особенности славянского первопечатания. — В кн.: У истоков русского книгопечатания. М., 1959, с. 52.

А. А. ГУСЕВА

Оформление изданий Симеона Полоцкого в Верхней типографии (1679—1683 гг.)

Симеон Полоцкий (1629—1680) в результате своей многогранной деятельности внес значительный вклад не только в развитие русской и белорусской литературы, но и в становление отечественного книжного дела. Он был первым в России автором и одновременно редактором и издателем собственных сочинений. Симеон организовал на средства, предоставленные царем Федором Алексеевичем, типографию «в верху», т. е. в Кремле, независимую от Печатного двора и воли патриарха. «В последней трети XVII столетия Верхняя типография и ее продукция были оазисом среди пустыни сплошной литургической печати, выпускавшейся Печатным двором во все больших количествах».[1] Симеон Полоцкий определил не только программу ее деятельности, но и репертуар изданий, а также характер их художественно-полиграфического исполнения. Его издания испытали влияние передовых для своего времени западноевропейских традиций в композиции и орнаментальном убранстве. Они предвосхитили некоторыми своими чертами оформление русской книги первой четверти XVIII в.

Изданий с указанием на титульном листе «типография верхняя» известно всего шесть.[2] Первые два издания Верхней типографии — «Букварь» и «Тестамент» — имели учебное назначение, так как были напечатаны, прежде всего, для молодого царя Федора Алексеевича и царевича Петра. Они сохранили свою ценность как этап в истории русской педагогики и как свидетельство педагогической деятельности Симеона Полоцкого. Верхняя типография — единственная в XVII в., издавшая в Москве сугубо беллетристическое произведение «История о Варлааме и Иоасафе», которое было известно в России во множестве рукописных списков и пользовалось широкой популярностью. Русская редакция текста была осуществлена по кутеинскому изданию 1637 г. Симеоном Полоцким.[3] Эта

[1] Н. П. Киселев. О московском книгопечатании XVII века. — В кн.: Книга. Исследования и материалы, сб. 2. М., 1960, с. 167.

[2] 1) Симеон Полоцкий. Букварь языка славенска (декабрь 1679); 2) Тестамент Василия царя Греческого к сыну его Льву Философу (январь 1680); 3) Симеон Полоцкий. Псалтирь рифмотворная (апрель 1680); 4) История о Варлааме и Иоасафе (сентябрь 1680); 5) Симеон Полоцкий. Обед душевный (октябрь 1681); 6) Симеон Полоцкий. Вечеря душевная (январь 1683). — Некоторые исследователи причисляют к изданиям Верхней типографии таблицу умножения «Считание удобное» (1682) и сочинение Сильвестра Медведева «Приветство брачное Великому государю царю Федору Алексеевичу на бракосочетание его с великою княгинею Марфою Матвеевною». По всей вероятности, последнее сочинение оставалось в рукописном виде. См.: А. А. Покровский. Древнее Псковско-Новгородское наследие. М., 1916, с. 94, 95, 100; В. С. Сопиков. Опыт российской библиографии, ч. 1. СПб., 1904, № 910; Л. А. Черная. Верхняя типография Симеона Полоцкого. — В кн.: Симеон Полоцкий и его книгоиздательская деятельность. М., 1982, с. 51, 52.

[3] См.: Н. П. Попов. Рукописи Московской синодальной (патриаршей) библиотеки, вып. 1. М., 1903, с. 72—77; Л. А. Итигина. Редакторская работа Симеона Полоцкого над изданием «Повести о Варлааме и Иоасафе». — В кн.: Источниковедение литературы Древней Руси. Л., 1980, с. 259—265.

повесть, как и «Тестамент», не случайно была напечатана в Верхней типографии. Ранее опубликованные на родине Симеона Полоцкого,[4] эти произведения не могли не оказать определенного влияния на становление взглядов начинающего филолога. Симеон Полоцкий издал в своей типографии собственный стихотворный перевод псалтири — «Псалтирь рифмотворная». При переводе ее поэт отошел от освященной православной церковью традиции. Так, во втором стихотворном предисловии к читателю в «Псалтири рифмотворной» (л. 7б) поэт писал:

Тем благодарно прими труды сия,
иным обычны, в России новыя.

Даже через 10 лет после смерти писателя на Московском Соборе 1690 г. патриарх Иоаким выдвигал обвинение, что свою Псалтирь «или с полских книг он Симеон собра, или готовую преведе от Яна некоего Кохановского».[5] О влиянии текстов польских переводов Псалтири поэт говорил в предисловии к своему труду.[6] Текст «Псалтири рифмотворной» дополнен стихотворным «Месяцословом», который был переиздан через 200 лет в Санктпетербурге в 1882 г. в типографии А. С. Суворина как самостоятельное произведение. Симеон Полоцкий подготовил к изданию в 1675—1676 гг. два сборника проповедей — «Обед душевный» и «Вечеря душевная», увидевшие свет уже после смерти автора. Следует отметить, что ранее материал последнего сборника (Вечеря душевная, ч. 2, л. 8—23) частично был анонимно издан на московском Печатном дворе.[7]

Неординарность издательской практики Симеона Полоцкого обнаруживается прежде всего при анализе композиции его изданий, функционального назначения отдельных частей изданий, взаимосвязей текста и иллюстраций.

Издания Верхней типографии отличает определенная организация книжных элементов, оформляющих текст произведения. Они снабжены титульными листами, систематически вводившимися в московские книги с конца 50-х гг. XVII в.; дополнительными статьями-предисловиями, послесловиями, оглавлениями, стихотворным посвящением.[8] Дополнительные статьи служат общей цели — помочь читателю осмыслить произведение. В изданиях московского Печатного двора второй половины XVII в. послесловия и предисловия, за некоторыми исключениями, почти

---

[4] См.: Тестамент Василия царя Греческого к сыну его Льву Философу. Могилев: печ. Спиридон Соболь, 1638; Повесть или Гистория о Варлааме и Иоасафе. Кутеин: тип. монастыря, 22.07.1637.

[5] А. С. Родосский. Описание старопечатных и церковно-славянских книг, хранящихся в библиотеке С.-Петербургской духовной Академии. СПб., 1891, с. 352—353; см. также с. 364.

[6] См.: Псалтирь рифмотворная, л. 5б. — Об интересе Симеона Полоцкого к польским переводам, в частности к трудам польского поэта XVI в. Яна Кохановского, можно судить на основании следующего факта: в ГБЛ хранится экземпляр Псалтири Яна Кохановского (Jan Kochanowski. Psalterz Dawidow. Kraków: w drukarni Andrzeia Piotrkrowczyka. 1614, инв. МК VIII—9258), ранее принадлежавший Сильвестру Медведеву; известно, что этот последний, являвшийся учеником Симеона Полоцкого, унаследовал от своего учителя библиотеку.

[7] «О благоговейном стоянии в храме» (на Мф. 21, 13), «О еже . . . не пети бесовских песней и не творити игр. . . паче же не ходити к волхвам и чародеем» (ок. 1668) и Поучение о благоговейном стоянии в храме (на Пс. 28, 9) (ок. 1668). См.: А. С. Зернова. Книги кирилловской печати, изданные в Москве в XVI—XVII веках: Сводный каталог. М., 1958, № 324 и 325. — О подготовке к изданию «Обеда душевного» и «Вечери душевной» см.: А. С. Елеонская. Работа Симеона Полоцкого над подготовкой к печати книг «Обед душевный» и «Вечеря душевная». — В кн.: Симеон Полоцкий и его книгоиздательская деятельность, с. 152—202.

[8] Посвящение имеется только в «Псалтири рифмотворной»: «Благочестивейшему, тишайшему, самодержавнейшему великому государю царю, и великому князю Феодору Алексеевичу, всея великия, и малыя, и белыя России самодержцу: здравия, благоденствия, победы на враги, и во всех благоначинаниих благословения божия, и добросовершения, смиренный рифмотворец вседушно желает» (л. 2—3а).

полностью отсутствуют, в то время как в первой половине XVII в. послесловия встречаются в двухстах московских изданиях. Их исчезновение во второй половине XVII в. находится в несомненной связи с появлением в московских изданиях титульного листа в качестве непременного атрибута книги, взявшего на себя часть информационной нагрузки послесловий. И все-таки Симеон Полоцкий, следуя украинской и белорусской книжной традиции, вводит предисловия и послесловия. Его предисловия носят дидактический, просветительский характер. В них он представляет книгу, кратко пересказывает содержание, говорит о значении и пользе своего сочинения, акцентирует внимание на важных, по его мнению, разделах книги, стремясь установить контакт с читателем. Предисловия и послесловия написаны как в прозаической,[9] так и в стихотворной [10] форме.

В духе украинско-белорусской традиции [11] предисловия подписаны в «Псалтири рифмотворной» [12] и сборниках проповедей.[13] Обращают на себя внимание подписи под посвящением, а также на титульном листе в «Псалтири рифмотворной».[14] Кроме «Букваря» и «Псалтири», все издания Верхней типографии снабжены оглавлениями, которые расположены в начале книги, перед самым текстом произведения.[15]

Традиционно сложившуюся структуру книги Симеон Полоцкий обогатил новыми частями, функционально близкими к предисловиям. Он ввел три новых для московского книгопечатания элемента, тесно между собой связанных: фронтиспис, так называемую «типографскую игру» («лабиринт») и специальные стихотворные введения. Эти элементы присутствовали не одновременно, а попарно: обязательное стихотворное введение выступало в паре или с «типографской игрой», или с фронтисписом. Симеон как бы удлинил путь читателя к тексту самого произведения, но одновременно и облегчил его. Он использовал такие важные дополнительные средства воздействия на читателя, как принципы наглядности и занимательности. Следовательно, и в издательском деле находило отражение то огромное значение, которое Симеон придавал зрительному образу:

Веру емлем тым паче, яже око видит
Нежели гласом, яже ухо наше слышит.[16]

Поэтому не случайным в изданиях Верхней типографии предстает творческое содружество двух выдающихся мастеров пера и кисти. Для оформления книг Симеон пригласил рисовальщика и иконописца Симона

---

[9] «Предисловие к благочестивому читателю» (Псалтирь рифмотворная, л. 4—6а); «Предисловие к читателю благочестивому» (Обед душевный, л. 5—10а; Вечеря душевная, л. 3—4); послесловие — «Типографом избранное» (Тестамент, л. 86—91).

[10] «Предисловие к юношам оучитеся хотящым» (Букварь, л. 1—2нн.); «Оувещание к читателю» (Тестамент, л. 1—4); «К благочестивому же читателю» (Псалтирь рифмотворная, л. 6б—7б); «Предисловие к читателю» (История о Варлааме и Иоасафе, л. 1—2а); послесловие — «Богу благодарение, и прощения оу читателей прошение» (Обед душевный, л. 688).

[11] Л. И. Сазонова. Украинские старопечатные предисловия конца XVI—первой половины XVII в. (особенности литературной формы). — В кн.: Тематика и стилистика предисловий и послесловий. М., 1981, с. 156—167 (Русская старопечатная литература. XVI—первая четверть XVIII в.).

[12] «Всем православным всяких благ истиный рачитель, Симеон Полоцкий, иеромонах недостойный» (л. 6а).

[13] «Симеон многогрешный, иеромонах недостойный Полоцкий» (Обед душевный, л. 10а); «Симеон Полоцкий иеромонах недостойный» (Вечеря душевная, л. 4б).

[14] «Стихотворил иеромонах Симеон Полоцкий» (тит. л. а); «Твоего пресветлаго царскаго величества раб смиреннейший и присный богомолец Симеон Полоцкий иеромонах недостойный» (л. 3а).

[15] «Оглавление книги Тестамента» (Тестамент, л. 6—9); «Оглавление вещей обретающихся в сей книзе» (История о Варлааме и Иоасафе, л. 2—4); «Изъявление словес, яже в книзе сей суть положенна» (Обед душевный, л. 11—20); «Оглавление слов во книзе сей содержимых» (Вечеря душевная, л. 5—8).

[16] Симеон Полоцкий. Вертоград многоцветный. — ГИМ, Синодальное собр., № 288, л. 190б.

Ушакова, по рисункам которого работал «искуснейший из всех граверов на меди XVII века» [17] Афанасий Трухменский. Давно и активно исполь-



Рисунок Симона Ушакова, гравюра Афанасия Трухменского. «Царь Давид». Псалтирь рифмотворная. М., 1680, фронтиспис.

зовавшиеся в западноевропейской школе гравюры на меди только начинали применяться в России.[18] И возможно, что это происходило не без

---

[17] Д. А. Ровинский. Подробный словарь русских граверов XVI—XIX вв., т. 2. СПб., 1895, стб. 1022. — Подробнейший искусствоведческий анализ всех гравюр на меди Верхней типографии дан в работах: Г. Филимонов. Симон Ушаков и современная ему эпоха русской иконописи. М., 1873, с. 61—66; А. А. Сидоров. Древнерусская книжная гравюра. М., 1951, с. 255—276; ГБЛ, ОР. ф. 128 (Киселев Н. П.), карт. 136, с. 1—64. — Об оформлении «белых книг» проповедей см.: А. С. Елеонская. Работа Симеона Полоцкого. . ., с. 189—196.

[18] До изданий Симеона Полоцкого лишь одно московское было иллюстрировано медными гравюрами, выполненными за границей. Это перевод книги Иоанна Якоби фон Вальхаузена «Ученне и хитрость ратного строения пехотных людей» (1647—1649). Книга сопровождена 35 гравюрами на меди голландского мастера Иоганна Теодора де Бри. Рисунок титульного листа был исполнен русским мастером-золотописцем Григорием Благушиным. В дальнейшем гравюра на меди наряду с ксилографической получает широкое распространение в книге кирилловской печати. И если для двух

украинского посредничества.[19] Выполненные Симоном Ушаковым и Афанасием Трухменским гравюры на меди для изданий Симеона Полоцкого представляют исключительную ценность как первые образцы отечественной гравюры в новой технике. Четыре из шести изданий Симеона Полоц-



Рисунок Симона Ушакова. «Мир и Брань». История о Варлааме и Иоасафе. М., 1680, титульный лист.

кого иллюстрированы гравюрами на меди. Приведем здесь их полное описание с необходимым комментарием.

последних десятилетий XVII в. можно назвать лишь одно издание, иллюстрированное в этой — новой для Москвы — технике (К а р и о н И с т о м и н. «Службы и жития Иоанна Воина» (после 07.1695), с одной гравюрой на меди, «резаной» гравером и «серебренником» Московской оружейной палаты Василием Андреевым), то для XVIII в. — более 250, причем, по предварительному подсчету, они содержали более 450 гравюр на меди. Наибольшее применение гравюра на меди получила в изданиях гражданской печати. В кириллической же книге московской печати главенствующее положение оставалось за ксилографией.

[19] На Украине гравюра на меди стала использоваться в начале XVII в. Недавно выяснилось, что Иван Федоров предполагал применить в Острожской Библии гравюры на меди, однако этот план не удалось осуществить. См.: Я. Д. И с а е в и ч. 1) Новое об Иване Федорове. — ВИ, 1979, № 9, с. 172; 2) Первые гравюры на меди в книгах типографий Украины. — В кн.: Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1978. Л., 1979, с. 301—307; А. С. З е р н о в а. Белорусский печатник Спиридон Соболь. — В кн.: Книга. Исследования и материалы, сб. 10. М., 1965, с. 129, 135; С. А. К л е п и к о в. Оформление книг, изданных Новгород-Северской типографией Барановича в 1674—1679 гг. — В кн.: Книга и графика. М., 1972, с. 148.

1. Ушаков Симон. Царь Давид. Худож. Симон Ушаков, гравер Афанасий Трухменский; 22.4×14.2 см.[20] — В кн.: Псалтирь рифмотворная. М., 1680, фронт. Подпись: «Симон Ушаков знаменал 7188 AZ». А. А. Сидоров расшифровывает монограмму «AZ» как «Афанасий Зверев-Трухменский».[21]



Рисунок Симона Ушакова, гравюра Афанасия Трухменского. «Варлаам и Иоасаф». *История о Варлааме и Иоасафе*. М., 1680, фронтиспис.

2. Ушаков Симон. Мир и Брань; 25×15.5 см. — В кн.: История о Варлааме и Иоасафе. М., 1680, тит. л. Подпись: «Начертал Симон Ушаков 7188 год».

3. Ушаков Симон. Варлаам и Иоасаф. Худож. Симон Ушаков, гравер Афанасий Трухменский; 21×13.4 см. — В кн.: История о Варлааме и Иоасафе. М., 1680, фронт. Подпись: «Начерътал Симонъ Ушаковъ 7188 годъ Афонсей Трухменъской». Надпись на гравюре:

Се Варлаам купец благий,
Веры камень яви драгий:
Иоасаф познавает,
Яко свет и просвещает.

[20] Размер гравюры дается по обжиму доски.
[21] См.: А. А. Сидоров. Древнерусская книжная гравюра, с. 256.

4. Ушаков Симон. Иисус Христос и 15 сцен из Ветхого и Нового заветов. Худож. Симон Ушаков, гравер Афанасий Трухменский. 1-е состояние; 25×15.2 см. — В кн.: Симеон Полоцкий. Обед душевный. М., 1681, фронт. Подпись: «7189 год Симонъ Ушаков назнаменал



Рисунок Симона Ушакова, гравюра Афанасия Трухменского. «Иисус Христос и 15 сцен из Ветхого и Нового заветов». Симеон Полоцкий. Обед душевный. М., 1681, фронтиспис.

Афанасий Трухменский». Лист известен также во 2-м состоянии, где счищено имя Симона Ушакова.

5. Ушаков Симон. Пять книг на престоле; 25×15.3 см. — В кн.: Симеон Полоцкий. Обед душевный. М., 1681, фронт. Художник установлен по архиву Оружейной палаты.[22] Надпись по овалу, обрамляю-

[22] Сохранилось известие в бумагах архива Московской Оружейной палаты, подтверждающее авторство рисунка Симона Ушакова: «Лета 7189 декабря в 3 день по государеву цареву и великаго князя Феодора Алексеевича всея Великия, Малыя и Белыя России самодержца указу Окольничему и Оружейничему Ивану Максимо-

щему центральное изображение: «Не о хлебе едином жив будет человек: Но о всяком глаголе исходящем из уст божиих. Матф., гл. 4».

6. Ушаков Симон. Семиконечный крест с терновым венцом, копьем и губой, пятью книгами на столе, вокруг — евангелисты и святые;



Рисунок Симона Ушакова. «Пять книг на престоле». Симеон Полоцкий. Обед душевный. М., 1681, фронтиспис.

25.7×15.3 см. — В кн.: Симеон Полоцкий. Вечеря душевная. М., 1683, фронт. Подпись: «7190го знаменилъ Симонъ Ушаковъ».

Подписи и документальные свидетельства не оставляют сомнений, что все шесть листов рисованы Симоном Ушаковым. Однако нельзя с уверенностью утверждать, что все они «резаны» Афанасием Трухменским: на трех из шести гравюр нет его подписи.

Необычен и исключителен для XVII в. опыт печатания изображений с помощью гравированных медных досок на обеих сторонах листа («Обед

вичу Языкову, с товарищи Великий государь. . . Федор Алексеевич указал в книгу Обед духовный начальный лист на бумаге по ознаменке Симона Ушакова пройти углем иконописцу, доброму мастеру, для наклейки на медную дщицу и отдать тотъ лист въ Палату книг печатнаго дела. И по государеву цареву и великаго князя Феодора Алексеевича. . . окольничему и оружейничему Ивану Максимовичу Языкову с товарищи учинить о том по указу великаго государя». Цит. по: Г. Филимонов. Симон Ушаков и современная ему эпоха русской иконописи, с. 63.

душевный», № 4—5, см. выше). Весьма интересно также, что четыре гравюры (кроме № 3—4, см. выше) имеют тонкие двойные рамки вокруг изображения. Все гравюры отпечатаны коричневой краской с оттенком сепии.

Гравюра призвана воплотить идейный замысел автора-издателя: она, как и предисловие, служит «дверью», вводящей читателя в содержание

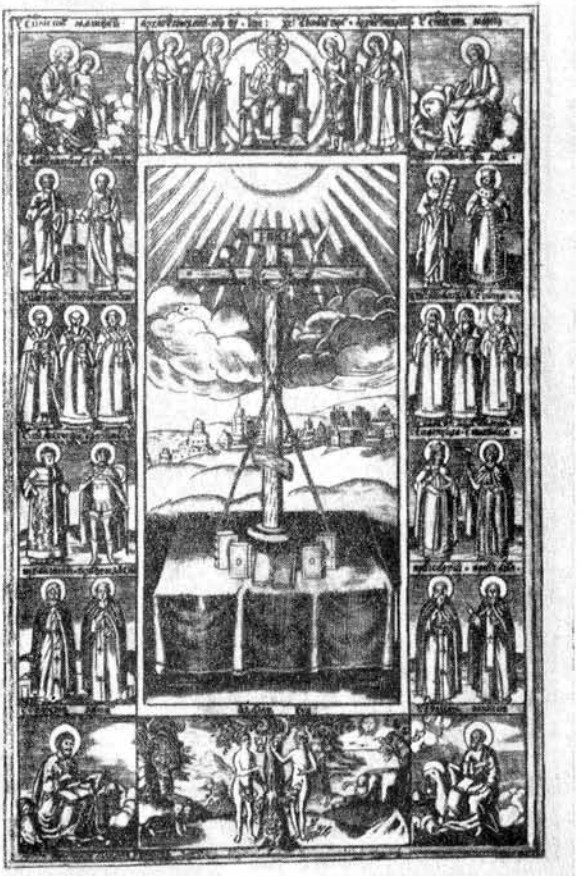


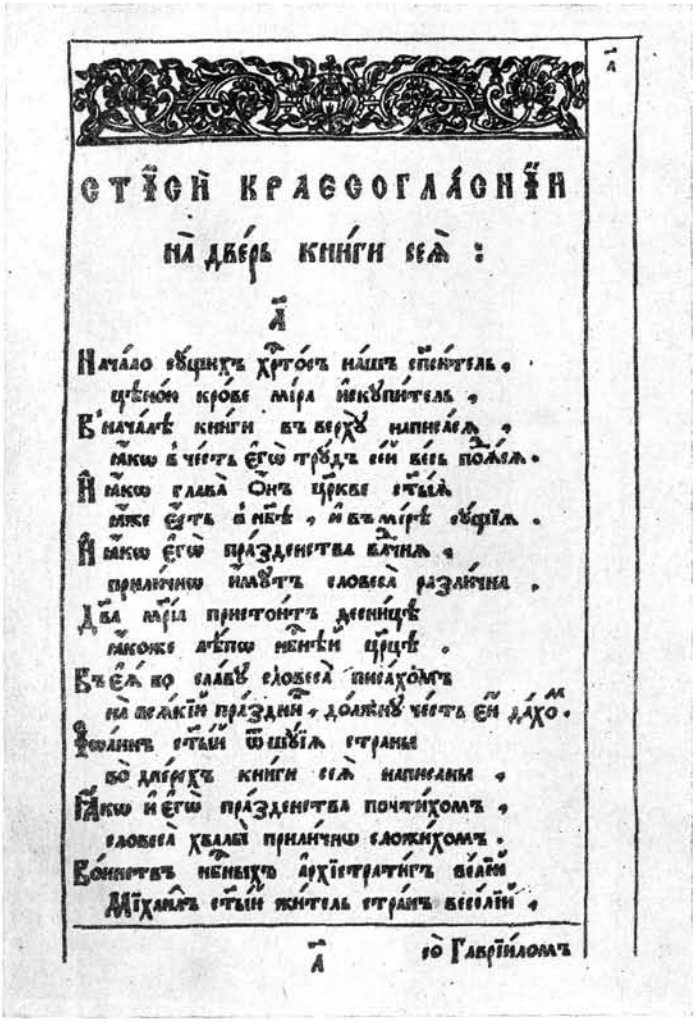
Рисунок Симона Ушакова. «Семиконечный крест с терновым венцом, копьем и губой, пятью книгами на столе, вокруг евангелисты и святые». Симеон Полоцкий. Вечеря душевная. М., 1683, *фронтиспис.*

книги. Стихи, поясняющие смысл гравюры в «Вечере душевной», именно так ее и называют — «дверью» («Стиси краесогласнии на дверь книги сеа»). В «Обеде душевном» Симеон Полоцкий в двух стихотворных строках указывает читателю на связь изображения отдельных клейм гравюры [23] со следующим далее стихотворением: «Яже на листе суть изображенны те словом сице, да суть извещенны» (*л.* 2). Клейм на библейскую тему пятнадцать, все они пронумерованы: «1, День первый»; «2, Ковчег Ноев ста на горе»; «3, Израиль Море преиде»; «4, Манна сдождися»; «5, Рождество Христово»; «Трех царей пришествие 6»; «7, Богоявление Господне»; «Брак в Кане галилейстей 8»; «9, Народа насыти 5000»; «Вход во Иерусалим 10»; «11, Воскресение Христово», «Фомино уверение 12»; «13, Сошествие Духа

[23] См. описание гравюры № 4.

святаго»; «Откровение Богослову 14»; «15, Второе пришествие Христово». Каждому изображению соответствует стихотворение под тем же номером, развивающее повествовательный сюжет.[24] Так, например, сюжет первого и второго клейм гравюры раскрывается следующими стихами:

1. Первая, яко мир сей вещественный,
   и свет, есть в день сей богом сотворенный.
2. Вторая, егда потоп престаяше,
   корабль на версех гор арменских сташе.


СТИСИ КРАСЕОГЛАСНИИ
НА ДВЕРЬ КНИГИ СЕЯ:
А
Начало вещих Христос нашъ спитель,
цвтнон кровне мира искупитель.
В начале книги въ верхъ написа,
яко в чести его трудъ сий весь пола.
Яко глава Онъ церкве стыя
яже суть в нбе, и въ мире сущия.
Яко его празднества начна,
прилично имать словеса различна.
Два мира притонтъ десницу
якоже дрепо нести цркви.
Въ ем но славу словеса писахомъ
на всякий праздни, должну чести ему дахом.
Молимъ стаи ошыя страны
во дверехъ книги сея написаны.
Яко и его празднества почтихомъ,
словеса хвалы прилично сложихомъ.
Воинствъ небесныхъ архистратигъ велий
Михаилъ стый житель страны веселий.
А во Гавриломъ

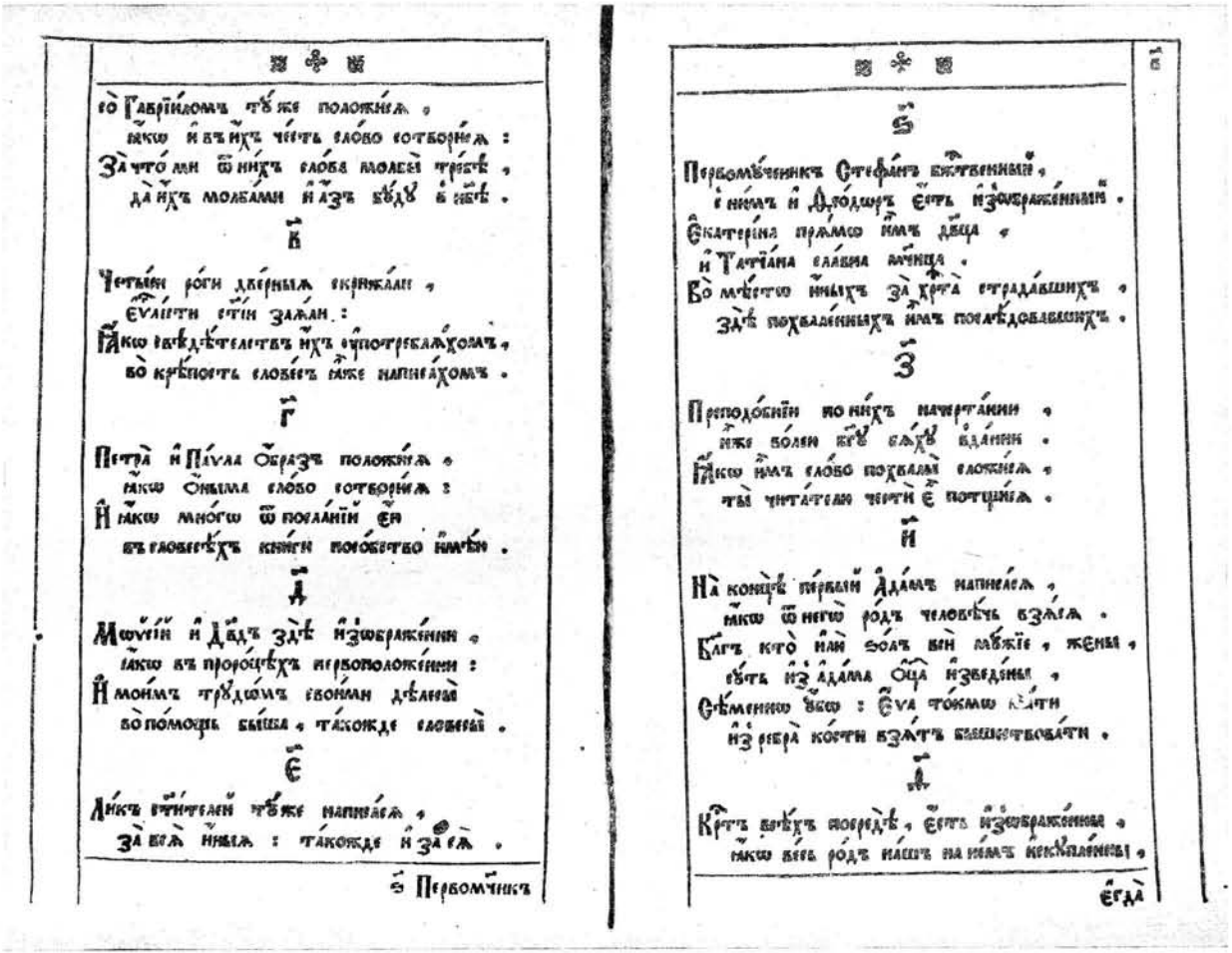
Л. 1 «Стиси краесогласнии на дверь книги сея». Симеон Полоцкий. Вечеря душевная. М., 1683.

Взаимодействие изображенного на гравюре с текстом стихотворения на эту же тему создает как бы двойной ракурс в ее восприятии. Аналогичная функция гравюры устанавливается в изданиях украинского писателя и типографа Лазаря Барановича. В свои сборники проповедей он ввел гравюры, изготовленные в соответствии со сложной композицией, предложенной им самим. В «Мече духовном» (Киев, 1666) это форта-рамка титульного листа, в «Трубах словес проповедных на нарочитыя дни празд-

[24] «Стихи о недели, честь субботы преемшей, к читателем» (Обед душевный, л. 1—4).



Разворот «Стихи о недели, честь субботы преемшей, к читателем». Симеон Полоцкий. Обед душевный. М., 1681, л. 1б—2а.



со Гаврїи́домъ тѣ́мже положи́мъ ,
 а́ко и̂ въ и̂хъ чтетъ сло́во сотвори́мъ :
За́что́ мн҃ѡ̀ и̂хъ сло́ва молебе́нъ тре́тъ ,
 да и̂хъ моли́тва и̂ а҃зъ бу́ду в҃ нихъ .

Б҃

Четы́мъ рогы́ две́рныя вкрѣпи́лъ ,
 Є҃ва́нгели є҃ти́н зажи́гъ :
Я́ко ра҃дѣ́телитвъ и̂хъ ѹ҃потребля́хомъ ,
 со кре́пость сло́вес҃ѣ́ а҃́ко напи́ха́хомъ .

Г҃

Петра̀ и̂ Па́вла О҃́бразъ положи́мъ ,
 а́ко о҃нѣ́ма сло́во сотвори́ма :
И̂ а́ко мно́гѡ ѡ҃ пока́ніи є҃́ѧ
 въ сло́вес҃ѣ́хъ кни́ги пока́зателю и̂́мѣ́ютъ .

Д҃

Мѡ́ѵсі́й и̂ Да́вдъ зд҃е́ и҃зображе́нии ,
 а́ко въ проро́цѣ́хъ первоположе́нии :
И̂ мои́мъ тр҃дѡ́мъ своимъ дѣ́ланіе
 со помо́щь бы́ша , та́кожде сло́вес҃ѣ́ .

Є҃

Ли́къ ѵ҃чи́телей тѣ́мже напи́са́мъ ,
 За́ всѣ́ѧ нѣ́ма : та́кожде и̂ за́ѧ́ .

ѕ҃ Первомч҃ники

ѕ҃

Первомч҃никъ Стефа́нъ бжтве́нный ,
 с҃ ни́ми и̂ Ѳео́дотъ є҃́сть и҃зображе́нный .
Є҃катери́на пра́мсо и̂́мъ дв҃ца ,
 и Татіа́на сла́вна мч҃ница .
Во мѣ́сто и̂ны́хъ за̀ хр҃та̀ стра́да́вшихъ ,
 за́ похвале́нныхъ и̂́мъ пола́гдоблева́шихъ .

З҃

Преподо́бнѣи́ по ни́хъ начерта́нии ,
 и҃же во́ли бж҃ѣ́ бу́ду́ вдании .
Я́ко и̂́мъ сло́во похва́лы̀ сложи́мъ ,
 ты́ чита́телю честѝ є҃ пощи́мъ .

И҃

На̀ конц҃ѣ́ пе́рвыи̂ Ада́мъ напи́са́мъ ,
 а́ко ѡ҃ него̀ ро́дъ челове́чь вза́мъ .
Бг҃ъ кто̀ и̂́ли зо́ветъ бн҃ мл҃ѣ́ѧ , же́нѣ ,
 є҃́сть и҃з Ада́ма о҃́ца и҃зведе́нье .
Сѣ́менемъ вс҃ѣ́ : є҃́ва тѡ́кмѡ к҃ѣ́сти
 и҃з ре́бра костѝ взя́ть бжтвенотвори́ти .

К҃

Кр҃тъ всѣ́хъ побѣ́дѣ́ , є҃́сть и҃зображе́нна ,
 а́ко вс҃ь ро́дъ на́шъ на ни́мъ нескла́ненъ .

є҃гда

Разворот «Стиси краесогласнии на дверь книги сея». Симеон Полоцкий. Вечеря душевная. М., 1683, л. 1б—2а.

ников» (Киев, 1674) — рамка титульного листа, иллюстрирующая символику заглавия книги, и фронтиспис, прославляющий род русского царя Алексея Михайловича. Аллегорический смысл гравюр Лазарь Баранович пояснил в стихотворениях, одно из которых в «Трубах словес проповедных» озаглавлено: «На титлу книги сея, и на вся во дверех ея начертания со дванадесятьми небесными знамениями изображенныя».

На обороте описанной выше гравюры (№ 4) с клеймами из «Обеда душевного» оттиснута другая медная доска, в центре которой — изображение стола с пятью книгами (№ 5), заключенное в рамку из растительного орнамента. Выбор данного сюжета для центральной части гравюры «Обеда» и фронтисписа «Вечери» не случаен. Пять книг ассоциируются с философской идеей Симеона Полоцкого о том, что «мир есть книга», состоящая из «пяти листов препространных», а именно — неба и четырех стихий (огня, воздуха, воды и земли). Объяснение этому образу находим в стихотворении «Мир есть книга» из «Вертограда многоцветного»:

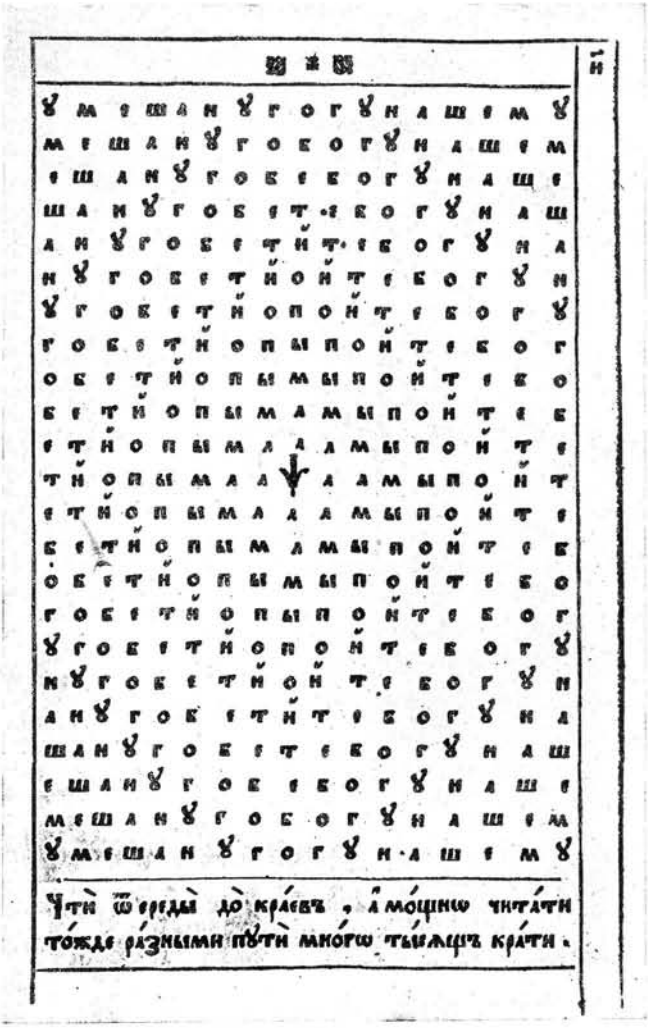
Мир сей преукрашенный книга есть велика,
яже словом писана всяческих владыка.
Пять листов препространных в ней ся обретают,
яже чюдна писмена в себе заключают.
Первый же лист есть небо, на нем же светила,
яко письма, божия крепость положила.
Второй лист огнь стихийный, под небом высоко,
в нем яко писание силу да зрит око.
Третий лист, преширокий аер мощнозвати,
на нем дождь, снег, облаки и птицы читати.
Четвертый лист, сонм водный в ней ся обретает,
в том животных множество удоб ся читает.
Последний лист есть земля, с древесы, с травами,
со крущцы и с животными, яко с писменами.
Всей книзе есть возможно комуждо читати
коль велик, иже ону изволи создати.[25]

Кроме фронтисписов впервые введенные в издания Верхней типографии листы с «наборной» или «типографской игрой» представляли собой явление уникальное в отечественной книгоиздательской практике XVII в. Такие листы имеются в «Псалтири рифмотворной» и «Истории о Варлааме и Иоасафе». Текст в них начинается с середины наборной полосы и читается в четырех направлениях. В «Псалтири рифмотворной» выделена более крупным кеглем буква «ѱ» (черным). Текст игры: «Псалмы пойте богу нашему». Внизу листа обращение к читателю, как пользоваться таблицей: «Чти от среды до краев, а мощно читати тожде разными пути много тысящ крати». В «Истории о Варлааме и Иоасафе» после специального стихотворного введения [26] в центре отдельного листа киноварью и кеглем выделяются буквы «ІППМ», каждая из которых является начальной в четырех предложениях, составляющих текст «игры»: «Иоасафе с Варлаамом. Почитающым с любовию. Пресвятую память ваю. Молита спастися нам». Под таблицей набрано: «Четыре начала суть зде положена: вящшими писмены чтущу изъявлена», т. е. здесь Симеон указывает читателю код, позволяющий ему прочитать «игру». Так же, как и гравюре, «типографской игре» соответствует стихотворение. Между ними устанавливается тесная смысловая, тематическая связь. По сути дела каждая фраза «игры» служит как бы заглавием для четырех пронумерованных фрагментов стихотворения. Таким образом, «типографская игра» — не просто формальный элемент в изданиях Симеона Полоцкого, а прием, функционально значи-

[25] Впервые стихотворение опубликовано: В. М. Пузиков. Общественно-политические и философские взгляды Симеона Полоцкого. — В кн.: Из истории философской и общественно-политической мысли Белоруссии. Минск, 1962, с. 257. См. также: П. Б. Беркова. Книга в поэзии Симеона Полоцкого. — ТОДРЛ, т. XXIV. М.—Л., 1969, с. 264—265.

[26] «Стиси краесогласнии в похвалу преподобного отца нашего Иоасафа царя Индийского» (л. 1—4а).

мый. Используя ребусную поэтику, Симеон акцентировал внимание читателя и, вовлекая в разгадку «игры», внушал ему мысль об основной теме труда и его назидательном смысле. Прием «буквенной» игры был применен Симеоном Полоцким в панегирических целях в рукописном сборнике «Риф-



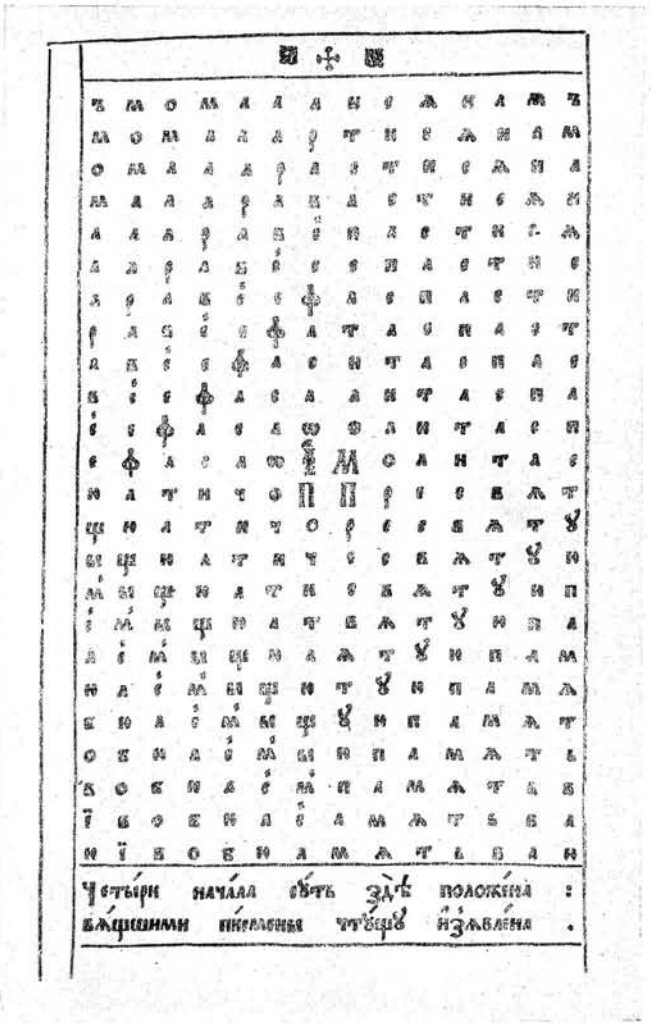
Лист с «типографской игрой». Псалтирь рифмотворная. М., 1680.

мологиона», где фраза, обращенная к царю Федору Алексеевичу, «Царствуй много лета» читается от центра в любом направлении.[27] Позднее именно в этой же — панегирической — функции, уже в XVIII в., занимательный элемент игры был использован и в украинских изданиях.[28]

[27] См.: Симеон Полоцкий. Избранные сочинения. М.—Л., 1953, с. 121.

[28] Этот элемент имеется в черниговских изданиях 1705 г.: 1) в «Зерцале от писания божественного» (в лист) — таблица со словами «Иоанн Мазепа гетман малороссской земли» (напечатаны в различных направлениях от центра); 2) в «Алфавите собранном, рифмами сложенном» Иоанна Максимовича — вплетен лист с гравюрой Стрельбицкого, в которой дается таблица со словами «Государу царевичу Алексію Петровичу многа лета», расположенными так, что «от всякой буквы Г много тысящи крати мощно просто, воспять, вниз и к горе читати». См.: Т. Н. Каменева. Черниговская типография, ее деятели и издания. — Труды Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина, 1959, т. 3, с. 283.

В выборе для вводных стихов одного и другого изобразительного приемов («типографская игра» или гравюра) наблюдается определенная закономерность. Если в книге присутствует традиционная гравюра, как например изображение царя Давида в «Псалтири рифмотворной», то вводится «игра» — словесная живопись, заменяющая фронтиспис.



Лист с «типографской игрой». История о Варлааме и Иоасафе. М., 1680.

Еще одно новшество, которое отличает издания Симеона Полоцкого на книжном фоне Москвы, — использование линейных рамок, обрамляющих наборную полосу страниц. Этот элемент оформления широко употребляли на Украине с первого десятилетия XVII в.[29] Применение подобной методики организации наборной полосы в книгах Верхней типографии, несомненно, говорит о высокой культуре печати. Линейная рамка, ограничивая текст, подчеркивала прямоугольную форму наборной полосы и концентрировала внимание читателя. Немаловажным, на наш взгляд, является и то, что размеры рамки соответствовали «золотому сечению»

[29] В украинских изданиях XVII в. линейное обрамление встречается постоянно начиная со стрятинского «Требника» 1606 г. и львовского «Часослова» 1609 г.

книги.[30] Этот новаторский прием становится обычным в русских изданиях и сохраняется вплоть до XIX в. в книге кирилловского шрифта, составляя ее характерную особенность.[31]

При оформлении изданий титульные листы «Псалтири рифмотворной», «Обеда душевного» и «Вечери душевной» украшались наборными рамками — общепринятым в европейском книгоиздательском деле элементом. В украинские книги кирилловской печати он был введен еще Иваном Федоровым.[32] Первым московским изданием с рамкой из наборных украшений вокруг страницы принято считать «Месяцослов» («Святцы») 1659 г.

Для печатания книг использовался красивый, легко читаемый так называемый никитинский шрифт [33] трех размеров — 86, 75 и 51 мм, который был взят с московского Печатного двора. Основной текст во всех изданиях Верхней типографии набран самым крупным из трех шрифтов (86 мм), для набора дополнительных статей изданий малого формата («Букварь» и «Тестамент») употреблялся самый мелкий шрифт (51 мм), а для «Псалтири» и «Истории о Варлааме и Иоасафе» — шрифт среднего размера (75 мм).

В русле московской традиции учебные книги в Верхней типографии были напечатаны в 8-ю долю листа («Букварь», «Тестамент»), остальные четыре («Псалтирь рифмотворная», «История о Варлааме и Иоасафе», «Обед душевный» и «Вечеря душевная») — в лист. Издания отпечатаны на хорошей плотной бумаге.

Текст во всех изданиях Верхней типографии напечатан в один столбец. Площадь наборной полосы соответствует для «Букваря» и «Тестамента» — 97×62 мм, «Псалтири рифмотворной» — 217×130 мм, «Истории о Варлааме и Иоасафе» — 210×118 мм, «Обеда душевного» и «Вечери душевной» — 216×128 мм. Количество строк в наборной полосе для изданий малого формата (8°) — 12 и 20, для изданий большого формата (2°) — 26 и 29.

Используется шрифт разного кегля, двухцветная печать и особые приемы набора с целью подчеркнуть важность отдельных частей или элементов текста.

На титульных листах, как правило, выделены шрифтом более крупного кегля имена царя и патриарха. Формула «Благословением же. . . святейшаго кир Иоакима, патриарха московского, и всея России» была данью традиции и желанием издателя опереться на авторитет церкви.

Киноварь используется не только для придания четкости структуре издания, облегчения восприятия текста, но и для украшения книги. Ею особенно насыщены первые четыре издания. Текст проповедей — «Обеда душевного» и «Вечери душевной» — напечатан только черной краской. Киноварью выделены: 1) названия произведений на титульном листе («Букварь» и «Тестамент»), глав («Тестамент»), слов («Обед душевный» и «Вечеря душевная»), посвящения («Псалтирь рифмотворная»), предисловий (во всех изданиях), послесловий («Тестамент» и «Обед душевный»), оглавлений (кроме «Букваря» и «Псалтири рифмотворной»); 2) номера псалмов («Псалтирь рифмотворная»), стихотворных предисловий («История о Варлааме и Иоасафе», «Обед душевный» и «Вечеря душевная»); 3) абзацы (во всех изданиях); 4) начальные буквы на листе с «типографской игрой»

---

[30] См.: А. А. Сидоров. История оформления русской книги. М.—Л., 1946, с. 113.

[31] Это нововведение Симеона Полоцкого было повторено в шести московских изданиях XVII в. (см.: А. С. Зернова. Книги кирилловской печати, изданные в Москве в XVI—XVII веках, № 379, 382, 393, 472, 488, 490), а в XVIII в. — в большинстве изданий Московской и Санктпетербургской типографий.

[32] См.: «Азбука» (Острог, 1578) и «Книжка, собрание вещей нужнейших» (Острог, 1580), тит. л.

[33] Этот шрифт был впервые отлит Никитой Федоровым Фофановым в начале XVII в. и употреблялся на протяжении всего века. См.: А. С. Зернова. Орнаментика книг московской печати XVI—XVII веков. М., 1952, с. 18, 20.

(«История о Варлааме и Иоасафе»); 5) орнаментальные украшения (вязь, кресты, наборный орнамент в колонтитуле, инициалы типа буквиц и ломбардов).

Обращает на себя внимание набор текста 18 псалмов в «Псалтири рифмотворной» (5, 8, 24, 27, 34, 41, 46, 64, 74, 84, 111, 118, 132, 133, 135, 145, 146, 147), «псалма царя Давида иже вне числа» (л. 126а),«благодарения» (л. 127), «песни Моисея» (л. 128—138а), «молитвы пророка Захарии» (л. 138б). В отличие от остальных 132 псалмов, где каждый стих четко отделен от другого набором (начало стиха выровнено по левой стороне полосы набора, а следующие его строки напечатаны с отступом), все строки перечисленных выше текстов набраны без отступов. Возможно, этим приемом автор-издатель хотел выделить не принадлежащие ему стихи. Существует предание, дошедшее до нас через В. Н. Татищева, что «многие стихи, а особливо псал[мы] 132 и 145 сам его величество (т. е. царь Федор Алексеевич, — *А. Г.*) переложил».[34] Любопытно, что эти два псалма (132 и 145) входят в число отмеченных нами.

Набор текста имел варианты, свидетельствующие о тщательности редакторской и корректорской работы: восстановление пропущенных букв, исправление ошибочных дат, колонцифр, последовательность в употреблении черной и красной красок, замена орнамента.[35]

Для организации текста и для украшения его в изданиях Верхней типографии широко применялась традиционная орнаментика: заставки, концовки, вязь, инициалы типа буквиц и ломбардов.

Заставки (ксилографические и из наборного орнамента) есть во всех изданиях. Из 81 доски заставок, употреблявшихся в изданиях московского Печатного двора в 1678—1683 гг., в изданиях Верхней типографии использовалась 21 доска.[36] Особенно много заставок в «Вечере душевной»: в среднем на каждые 7 листов книги приходится по одному отпечатку доски (113 заставок с 9 досок). Заставки в основном орнаментальные. Лишь в пяти из них в середину введены клейма: изображения Иисуса Христа, святой Троицы и сцены Воскресения.[37] В заставках обязательным является наличие четырехконечного креста. Назовем его «крестовым» орнаментом. Заметим, что он вводится в издания московского Печатного двора начиная с 1677 г., когда произошла полная смена русского старопечатного орнамента. Эти изменения явились отголоском церковной реформы. Старообрядцы считали четырехконечный крест «латинским крыжем», «печатью антихристовой».[38] Орнаментальное же оформление книг Симеона Полоцкого, напечатанных в данный период, естественно, включало в себя крест, имевший определенное политическое и идеологическое значение.

---

[34] В. Н. Татищев. История Российская, т. 7. Л., 1968, с. 175.

[35] Например, Букварь. 1-й вид, л. 160б (36) строка 12 (красным) «К» (черным) «онец генадіеву стоглаву». 2-й вид (черным) «К» (красным) «онец генадіеву стоглаву». Тестамент. Предисловие (л. 3—6 с пагинацией 1—4) вплетено почти во всех экземплярах после л. 1-го счета. Псалтирь. 1-й вид, л. 15а (16) строка 4 «. . . мірови. . .» 2-й вид, «. . . міру» (последняя буква вытравлена краской и поверх штампом напечатано «О», выше строки «ви»). 1-й вид, л. 123а (114) колонцифра правильная. 2-й вид, колонцифра с опечаткой «103». История о Варлааме и Иоасафе. Только в одном экземпляре из 17-ти сверенных поставлен 1680 год, совпадающий с 7189 годом, в других — 1681 год; в некоторых экземплярах последняя цифра (единица) стерта. На гравированном титульном листе и на гравюре — год 7188. Вероятно, книгу начали печатать в 7188 г., а закончили в сентябре 7189, т. е. в 1680 г. Обед душевный. 1-й вид, л. 87а (65) строка 6 инициал «Б» — 3.2 см в высоту; 2-й вид — инициал «Б» — 3.4 см в высоту. 1-й вид, л. 156а (134) строка 20 «. . . хуждій. . .» наверху от руки вставлена буква «Ш». 2-й вид, «хуждшій». 1-й вид, л. 541б (519) заставка № 58, 2-й вид, заставка № 24 (по наблюдениям А. С. Зерновой).

[36] А. С. Зернова. Орнаментика книг московской печати кирилловского шрифта XVII—XVIII веков. 1677—1750: (Атлас). М., 1963, № 3, 6, 13, 20, 23—26, 28—32, 44, 56—62.

[37] Там же, № 3, 6, 25, 32, 56.

[38] Впервые на этот факт обратила внимание А. С. Зернова. См.: А. С. Зернова. Орнаментика книг московской печати XVI—XVII веков, с. 26.

Кроме заставок крест вводится и в колонтитул изданий Верхней типографии. Каждая страница «Букваря» и «Тестамента» отмечена киноварным крестом. В других изданиях сочинений Симеона Полоцкого кресты вводятся в колонтитул предисловий и стихов автора. В одном случае кресты составлены из мелких наборных украшений («Обед душевный», л. 1а); этот элемент оформления характерен для украинских изданий второй половины XVII в.

В начале ряда глав рассматриваемых изданий всегда ниже заставки используется вязь, напечатанная киноварью: на затейливом цветочном фоне четко просматриваются очертания каждой буквы.[39] Так, в «Букваре» вязью выделено слово «ЧИН», в «Истории о Варлааме и Иоасафе» — «ІСТОРІА», в «Обеде душевном» — 2 доски: «СЛОВО В ДЕНЬ» и «СЛОВО ПЕРВОЕ» (последняя доска употреблена 17 раз в «Вечери душевной»). Этот традиционный прием, перешедший из рукописной книги в трансформированном виде в печатную книгу, акцентировал внимание читателя на ее определенных разделах.

Почти все главы каждого сочинения Симеона Полоцкого завершаются *концовками из мелких наборных украшений или ксилографическими*. Их имеют и вводные дополнительные статьи. Структура текста самого произведения диктовала манеру его оформления, обусловленную стремлением автора четко обозначить границы разделов, глав, слов, поучений. Концовки из мелких наборных украшений и раньше употреблялись в изданиях московского Печатного двора. Расположенные точно в центре наборной полосы трех- и пятистрочные треугольники организовывали ее строки в единый клин. Ксилографические же долго были явлением исключительным в московской школе книгопечатания и стали здесь регулярными с 50-х гг. XVII в.[40] Ксилографические концовки присутствуют в трех последних изданиях Верхней типографии: они имеют форму треугольника [41] и лишь одна из них — форму ромба.[42] Концовки отличаются сложной композицией: в растительном орнаменте помещено изображение двухглавых орлов. Примечательно, что в одну концовку введен крест, элемент крайне редкий в концовках пореформенных московских изданий XVII в.[43]

Инициалы-буквицы почти не употреблялись в изданиях Симеона Полоцкого: их всего четыре — «Б» (два вида), «Е» и «Р»,[44] ими открываются начальные главы. Весь текст в основном разделен многочисленными инициалами типа ломбардов.[45] Последнее характерно лишь для московских книг XVII в. На Украине в это время рубрикация текста в книге осуществлялась преимущественно при помощи буквицы.

Несмотря на кратковременное существование Верхней типографии (1679—1683) и малое число изданий, она представляет значительный интерес. Особое ее положение, ведущая роль Симеона Полоцкого как автора, редактора и издателя, его широкая осведомленность в европейских тради-

---

[39] Эта модернизированная вязь без переплетения букв была введена в московские издания в 50-х гг. XVII в.

[40] С 1652 г. на московском Печатном дворе стали употребляться концовки («Евангелие учительное» М., 12.05.1652). См.: А. С. Зернова. Орнаментика книг московской печати XVI—XVII веков, № 435—438. — В московском «Апостоле» 1564 г. на л. 81 (не во всех экземплярах) отпечатана единственная маленькая плетеная концовка (№ 88), которая была помещена позднее в заблудовском «Евангелии учительном» 1569 г.

[41] См.: А. С. Зернова. Орнаментика книг московской печати. . ., Атлас, № 636—638.

[42] Там же, № 635.

[43] В альбоме А. С. Зерновой (см. примеч. 38) зафиксирована еще одна концовка (№ 646), имеющая крест.

[44] А. С. Зернова. Орнаментика книг московской печати. . ., Атлас, № 796, 797, 814, 851.

[45] Ломбард — удлиненный по вертикали инициал, характерный в основном для русских рукописных и печатных книг. Основа его — четкий рисунок самой буквы, сплошь залитый краской (в основном красной).

циях книгопечатания (о том свидетельствует его библиотека) и привлечение им крупнейших московских художников Симона Ушакова и Афанасия Трухменского обусловили то, что деятельность типографии на несколько десятилетий определила общее развитие московского книгопечатания. Общеевропейский тип русских книг окончательно оформился лишь в эпоху петровских реформ. Издания Верхней типографии являют собой своеобразный синкретизм старого, традиционно московского и нового западноевропейского типов книги. Прежде всего, Симеон Полоцкий стремился печатать в Верхней типографии собственные произведения, что и определило репертуар ее изданий: первые публикации поэтического («Псалтирь рифмотворная») и художественного («Повесть о Варлааме и Иоасафе» — перевод в редакции Симеона Полоцкого) произведений, а также первые в Москве издания проповедей, современных автору («Обед душевный» и «Вечеря душевная»). Новаторство Симеона Полоцкого выразилось во введении фронтисписов и форты, выполненных в новой для Москвы технике — гравюрой на меди, листов с «типографской игрой», линейных рамок вокруг наборной полосы, в широком применении стихотворной формы — вводные стихи, предисловия и собственно текст всего произведения.[46] Эти особенности выгодно отличали издания Верхней типографии от книжной продукции Печатного двора.

---

[46] *В русском книгопечатании до Симеона Полоцкого известно всего три примера* стихотворных предисловии — «вирш к читателю».

В. П. БУДАРАГИН, Г. В. МАРКЕЛОВ

Орнаментика крестьянской рукописной книги XVIII—XIX вв.

Изучение художественного оформления рукописей поздней традиции только еще начинается. Если орнаменты рукописей XI—XVII в. привлекали внимание исследователей уже в прошлом столетии и особенно в последние десятилетия, то сведения об украшении рукописных книг в последующий период их истории отрывочны и носят скорее информативный характер.[1] Встречаются отсылки на рукописи XVIII—XIX вв. в работах по народно-прикладному искусству, но и они не исследуют материал, а только привлекают его в качестве аналогий.[2] Несколько больше повезло поморским рукописям — понятия «поморский полуустав», «поморский орнамент» давно стали достоянием учебников и пособий по палеографии.[3] В то же время термин «поморская рукопись», означающий, что книга вышла из книгописных мастерских Выголексинского общежительства, подчас толкуется расширительно, как синоним любой северной рукописной книги XVIII—XIX вв.[4] И давно уже нет специальных исследований, посвященных книжному искусству Выгореции, просуществовавшему почти полтора столетия и, несомненно, стилистически более многообразному, чем представляется это по отдельным случайным рукописям и репродукциям.

Если поморские рукописи бытовали прежде всего в среде старообрядцев-беспоповцев поморского и федосеевского согласий, то рукописные книги гуслицкого письма и орнамента пользовались преимущественным авторитетом у старообрядцев-поповцев. Гуслицкий орнамент оформился стилистически в последней четверти XVIII в. и встречается в рукописях до 20-х гг. нашего столетия. Он тоже легко «опознается», хотя его колорит и претерпел некоторые изменения.

Количество сохранившихся орнаментированных книг поздней рукописной традиции свидетельствует, однако, о существовании и каких-то других книгописных центров, подчас испытавших влияние поморского, гуслицкого или старопечатного орнамента, но зачастую вполне самобытных и свя-

---

[1] Краткий экскурс в историю изучения орнаментики и библиографию см. в предисловии О. И. Подобедовой к разделу «Орнаментика русских рукописей XI—XVII веков» в кн.: Древнерусское искусство. Рукописная книга. Сборник второй. М., 1974, с. 198—204.

[2] О. В. Круглова. Северодвинские росписи. — В кн.: Русское народное искусство Севера. Сборник статей. Л., 1968, с. 21; Н. В. Тарановская. 1) *Росписи на Мезени и Печоре.* — *Там же*, с. 56—58; 2) *Мастера народных росписей* по дереву на Печоре. — В кн.: Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1975. М., 1976, с. 348.

[3] В. Н. Щепкин. Учебник русской палеографии. М., 1918, с. 60—65; Л. В. Черепнин. Русская палеография. М., 1956, с. 488—491. См. также: А. Н. Свирин. Искусство книги Древней Руси. М., 1964, с. 148—149; Н. Н. Розов. Русская рукописная книга. Л., 1971, с. 112—117.

[4] См., например, статью: Н. А. Кожин. Искусство рукописной книги XVIII—XIX вв. — В кн.: Проблемы рукописной и печатной книги. М., 1976, с. 196.

занных скорее с народно-прикладным искусством. В этой статье мы делаем попытку рассмотреть орнаментику рукописей некоторых собраний и двух территориально связанных с ними личных коллекций Древлехранилища Пушкинского Дома. Мы видим свою задачу не в исследовании и обобщении, а скорее в «показе» самого материала. Отсутствие единой терминологии и ее полная неразработанность в отношении орнаментов поздней традиции неизбежно усложнят изложение и восприятие материала, но мы надеемся, что приведенный иллюстративный материал частично компенсирует этот недостаток.

Сначала обратимся к выявлению и описанию разновидностей орнаментов, извлеченных из более чем восьмисот рукописей, найденных в русских старообрядческих деревнях на территории Прибалтики, хранящихся в фондах Латгальского и Причудского собраний, а также в коллекции рижанина И. Н. Заволоко.

Русское старообрядческое население Прибалтики, находясь в сравнительно благоприятных условиях, сохраняло в своей среде традиционные для себя виды художественных промыслов. Существовали иконописные мастерские — например, особенно известная с 80-х гг. прошлого столетия школа Г. Е. Фролова (д. Рая, Причудье), мастерские бронзового литья (д. Петровка в Латгалии, братья Олейниковы), имелись мастерицы художественной вышивки (целые многокрасочные иконы вышивали, например, М. Т. Васюкова в г. Двинске, Е. Е. Домашева в г. Муствее), орнаментированной вышивкой украшались пелены и покрывала в алтарях храмов, детали одежд, ковриков, скатертей, рушников.[5] Узорчатым декором покрывались бытовые предметы крестьянского обихода, мебель, печи, резные наличники. Орнамент, подчас красочный, повсюду сопутствовал крестьянину. Особенно богатые узоры видел он в интерьерах молитвенных домов и часто в убранстве рукописных книг, имевшихся едва ли не в каждом старообрядческом доме. Многовековая культура народного декоративного искусства запечатлевалась в произведениях безвестных крестьян на протяжении поколений.

Переписывание книг было неотъемлемой и важнейшей чертой культурного наследия крестьян-старообрядцев. По традиции, следуя старинным образцам, многие из вновь переписываемых книг украшались художественным декором. Творческая фантазия писцов следила прежде всего за бесспорными, каноническими оригиналами, из которых наибольшей авторитетностью пользовались рукописи так называемого «поморского» письма. Поэтому первым типом из рассматриваемых нами прибалтийских книжных орнаментов будут те, которые создавались местными переписчиками в подражание поморским.

Наиболее характерный вид поморских украшений — большая заставка-рамка с вписанным внутри титулом книги — весьма распространен в прибалтийских певческих рукописях. Богато украшенные титульные листы имеются во многочисленных Ирмологиях, Октоихах, Обиходах и других крюковых книгах. Однако мера и искусство подражания поморским образцам у разных книгописцев были разными. Например, в певческих рукописях Латгальского собрания (№ 17, 29, 73, 94, 150) и колл. Заволоко (№ 91, 95, 96) наблюдается подчас существенный отход от традиционного поморского колорита, нарушение рисунка, тщательности разделки деталей при сохранении общей конфигурации рамки. Отдельные части ее приобретают более локальную окраску интенсивных цветов: излюбленный колорит латгальских книжников — разные оттенки зеленого, желтого, малинового цветов, иногда довольно контрастного сочетания. Допускалась черная раскраска фона, на котором выделялись охристые детали рамки. Иногда композиция ее расползается по полю листа; художник как бы

[5] Об этом см.: И. Н. Заволоко. Альбом старинных русских узоров. Рига, 1929.

стремится закрыть все пространство бумаги изображениями. Орнаментированные инициалы, в целом сохраняя традиционный облик, приобретают преувеличенно крупные размеры — чуть ли не на половину листа, подавляя декором функциональное значение буквицы. Прорисовка деталей орнамента нередко отличается небрежностью, объемная штриховка упрощена, узор скудеет, теряя поморскую изощренность.



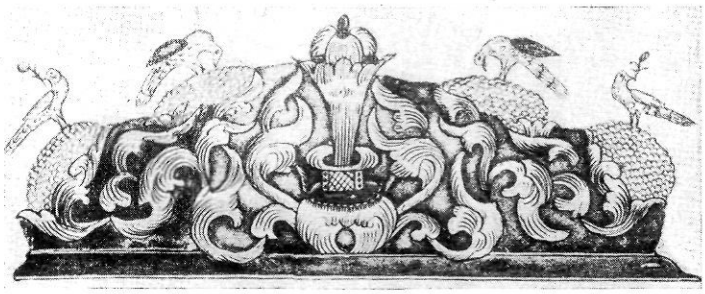
Заставка-рамка, XIX в. (ИРЛИ, Древлехранилище, Латгальское собр., № 150, л. 4).

Примером такой «псевдопоморской» орнаментики является воспроизводимая заставка-рамка из крюкового Октоиха XIX в. (Латг. собр., № 150, л. 4). Рисунок темно-коричневыми чернилами, фон черный, элементы декора имеют локальную раскраску желтым и красным.

Подражание поморскому орнаменту мы находим в Ирмологии XIX в. (Латг. собр., № 17, л. 3). В этой заставке фон золотисто-зеленый, перистые султаны без раскраски, горки ягод малиновые, птички раскрашены в желтые и зеленые тона. Подножие заставки синего цвета.

Значительно реже подражание поморскому орнаменту встречается во внебогослужебных рукописях. Например, в сборниках литературно-исторического содержания (Латг. собр., № 5, 147; Колл. Завол., № 241) заставки отличаются в целом более тщательным рисунком с подштриховкой деталей, однако раскраска их заметно отличается от поморских образцов.

В Причудской рукописно-книжной традиции освоение поморского наследия шло своими путями. Имитируя поморские рукописи, местные переписчики добивались большего соответствия образцам. Например, тщательной отделкой, искусным рисунком «поморского» стиля выделяются заставки-рамки в двух Ирмологиях Прич. собр. (№ 77 и 78). «Выдает» местную традицию характер шрифта, который можно было бы назвать довольно грубым подражанием поморскому полууставу. Отличен от образцов и колорит. Вместо «золотого» фона заставок в Причудье часто использовался «серебряный», раскраска элементов орнамента отличается насыщенными локальными тонами желтого и зеленого с малиновой разделкой. Инициалы в рукописях имеют нарочитое выделение и укрупнение деталей орнамента (стебли, листья, плоды и т. п.) в ущерб поморским киноварным арабескам (см. рукописи Прич. собр., № 131 207).



Заставка, XIX в. (ИРЛИ, Древлехранилище, Латгальское собр., № 17, л. 3).

Характерный образец работы «под» поморский орнамент мы встречаем в рукописи несомненно поморского же происхождения третьей четверти XVIII в. (Прич. собр., № 132, Октоих крюковой). Утраченный здесь лист с заставкой-рамкой был заменен в 1882 г. при переплете Октоиха М. П. Софроновым. Вероятно, им же была сделана заново заставка-рамка весьма неряшливого рисунка, грубой раскраски в красноватые и синеватые тона на бледно-желтом фоне.

Вообще же следует упомянуть, что как в Причудье, так и в Латгалии встречается и до сих пор используется по прямому назначению еще весьма значительное число поморских орнаментированных певческих рукописей, являющих собой превосходные образцы книгописного искусства XVIII—XIX вв.[6] Вторым важнейшим источником, откуда черпали прибалтийские книгописцы образчики для собственных книжных упражнений, является графика старопечатных изданий XVI—XVII вв. и книг старообрядческих типографий, немалое число которых наполняло полки деревенских библиотек местных староверов.

Тип «старопечатной» заставки весьма распространен благодаря своей сравнительной простоте в изображении: перевитые растительные узоры, рисованные на черном фоне в рамке с навершием. Казалось бы, от переписчика здесь требуется лишь тщательность при копировании, как например это делал каллиграф, искусно скопировавший шрифт и художественный декор книги, изданной в 1568 г. Василием Невежей (Колл. Завол., № 233). Тем не менее такая точность воспроизведения — редкость, и пере-

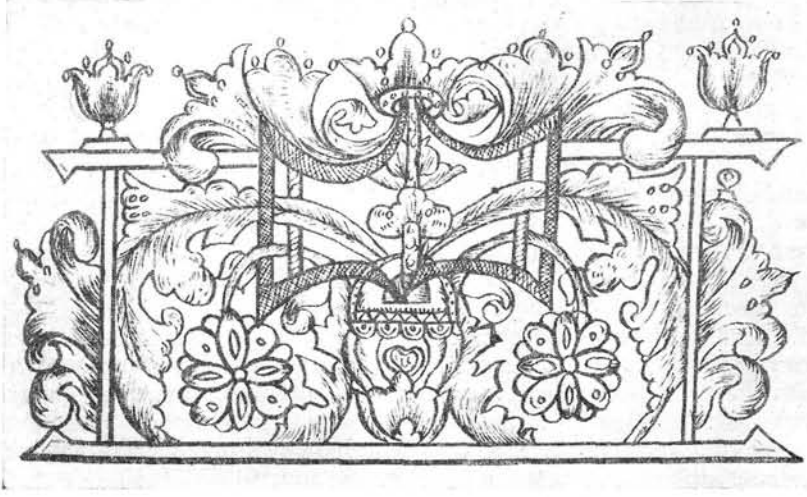
[6] Заметим, кстати, что среди прибалтийских рукописей встречается лишь очень небольшое число содержащих орнаментику гуслицкой традиции (Латг. собр., № 3, 4, 47, 282; Колл. Завол., № 83). Эти рукописи были непопулярны в федосеевско-поморских общинах Прибалтики, так как содержали, как правило, истинноречные роспевы поповского старообрядческого толка. Поэтому их украшения и не имели сколько-нибудь заметного влияния на местную рукописно-книжную традицию.



Заставка, XIX в. (ИРЛИ, Древлехранилище, колл. Заволоко, № 63, л. 192).



Заставка, 1890 г. (ИРЛИ, Древлехранилище, Латгальское собр., № 100, л. 6).



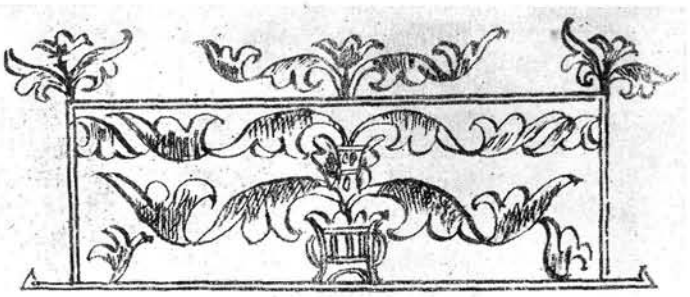
Заставка, 1887 г. (ИРЛИ, Древлехранилище, Причудское собр., № 66, л. 59).

писчики, как правило, оставляют в своих рукописях вольные реплики на старопечатные образцы. Примером тому является заставка из списка конца XIX в. «Апологии о тайне брака» Г. Скачкова (Колл. Завол., № 63, л. 192). Сохраняя в целом форму заставки, писец как бы уходит от фигуративности растительных элементов декора образца, заполняет поле внутри рамки фантастическими беспредметными линеарными и штрихованными деталями. Едва ли писцу было не под силу воспроизвести растительную тему орнамента — прочие заставки рукописи конкретны по узору, — здесь, как нам кажется, ему представилось возможным «абстрагировать» содержание манерного вычурного оригинала. Многие писцы шли по пути упрощения изощренных старопечатных орнаментов, оставляя в поле рамки один-два, как правило, растительных элемента узора. В заставке Месяцеслова 1890 г. (Латг. собр., № 100, л. 6) переписчиком сохранен лишь «вьюнок» из перистых листьев на чернильном фоне в рамке. «Псевдостаропечатных» орнаментов в Латгальских рукописях довольно много. Они выделяются в самостоятельный тип. Причудская книгописная традиция дает пока только один пример освоения этого источника — несколько заставок в роскошном лицевом Синодике, переписанном и украшенном иконописцем из дер. Рая Г. Е. Фроловым в 1887 г. (Прич. собр., № 66, л. 59, рисунок пером по карандашной прориси).

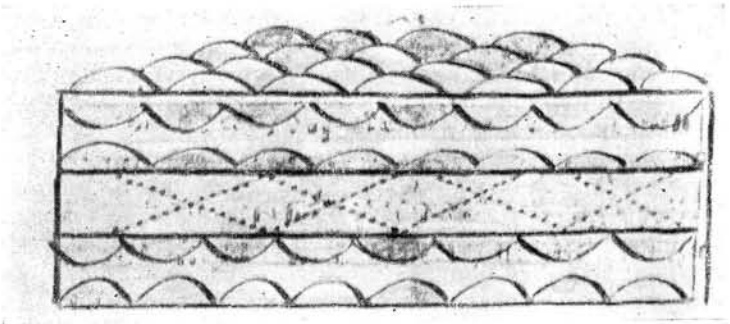
Заставки, концовки, виньетки и буквицы, выполненные одними чернилами (одноцветные или с дополнениями киноварью), являлись самым распространенным видом книжных украшений в Прибалтике. Вне зависимости от мастерства исполнителей, их можно разделить на два доминирующих типа: заставки бордюрные, т. е. состоящие из узорчатых лент, на которых ритмично чередуются те или иные элементы орнамента, и заставки вертикально-симметричные, в которых от середины вправо и влево расходятся симметричные узоры. Как первый, так и второй тип заставок может иметь обрамление в виде вытянутого горизонтально прямоугольника, иногда с навершием и украшениями по сторонам, или не иметь никакого окаймления, либо покоится на подножии в виде ленты или черты. Большее распространение получил второй — симметричный — тип заставок, имеющий отдаленным прообразом старопечатную графику. В центре таких заставок чаще всего видится утолщенный «ствол» в виде бутона, вазы, шишки, «крина», окошка с наличником, ворот, фигуры бочкообразной формы, изображения голгофского креста в картуше и т. п. От середины по бокам расходятся, иногда переплетаясь, стебли с листьями самой разной конфигурации — многолепестковые, перистые, стрельчатые и т. д., украшенные ягодами, бутонами, султанами. Иногда расходящиеся ветви превращаются у неумелых рисовальщиков в чисто условные изображения из волнистых или спиралевидных линий. Нередко переписчики используют штриховку на «листьях» или в фоне поля заставки. Характерным примером таких типов орнамента являются заставки из Сборника 1877 г. литературно-исторического содержания латгальского писца Л. К. Буцева (Латг. собр., № 123, л. 3 об., л. 2).

Орнамент бордюрных заставок состоит из чередующихся геометрических, как правило, фигур: треугольников, ромбов, квадратов, полуокружностей и т. п. Возможны волнистые и спиралевидные кривые, образующие переплетения. Такие заставки выдают, как правило, наименее поднаторевших переписчиков и отличаются порой досадной неряшливостью. В отдельных случаях такие рисованные пером заставки впоследствии раскрашиваются, например цветными карандашами (см. заставку из сборника, содержащего Житие, чудеса и службу Иоанну Богослову, переписанного в начале XX в. в причудской деревне Березье),[7] либо украшаются частыми разноцветными точечками. Нередки случаи, когда в одной

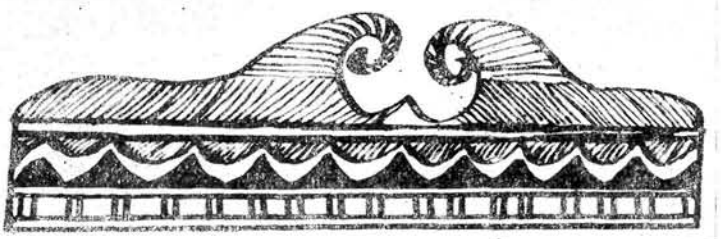
[7] Аналогичный орнамент см. в других рукописях из Березья — № 114, 158, 159, 160.



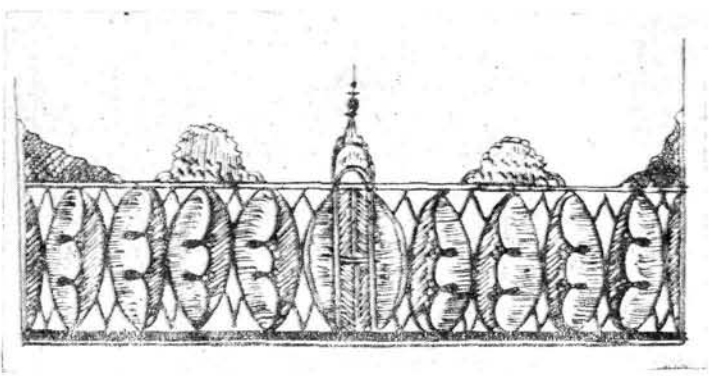
Заставка, 1887 г. (ИРЛИ, Древлехранилище, Латгальское собр., № 123, л. 3 об.).



Заставка, XX в. (ИРЛИ, Древлехранилище, Причудское собр., № 159, л. 2).



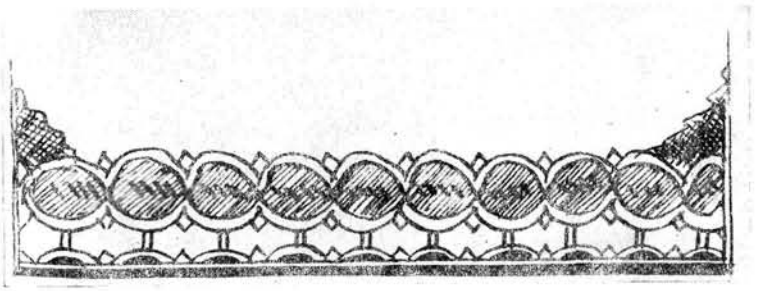
Заставка, XIX в. (ИРЛИ, Древлехранилище, колл. Заволоко, № 330, л. 49 об.).



Заставка, XIX в. (ИРЛИ, Древлехранилище, Причудское собр., № 142, л. 13).

рукописи переписчиком оставлено сразу несколько разных типов заставок и разных по манере типов буквиц. На рисунке представлена характерная рисованная пером заставка из Псалтыри XIX в. (Колл. Завол., № 330, л. 49 об.), сочетающая в себе оба типа орнаментики: нижняя часть бордюрная, верхняя — симметричная.

Любопытный тип чернильных орнаментированных заставок дают несколько рукописей, найденных в разных местах Прибалтики, но очень сходных по почерку и декору (Прич. собр., № 65, 76, 142, 182; Латг. собр., № 16, 55, 138; Колл. Завол., № 248). Заставки в этих разных по содержанию рукописных книгах отличаются наличием или отсутствием обрамления, высотой заставки, средником (ворота, храм или овал), но



Заставка, XIX в. (ИРЛИ, Древлехранилище, Причудское собр., № 142, л. 6).

правая и левая части заставки — это во всех восьми рукописях — цепочки из одинаковых чередующихся фигур. Может быть, это большие свернутые листья, или озерные раковины, или стилизованное изображение деревенской каменной ограды? (Прич. собр., № 142, л. 13).

В этой же рукописи на л. 6 тот же рисовальщик использовал иные элементы в декоре заставки. Важно отметить, что рукописи с этим специфическим причудским орнаментом найдены в Латгалии, что указывает на книгообмен между этими районами. С другой стороны, в данном случае явлен пример идентификации рукописей, найденных на географически «чужой» территории.

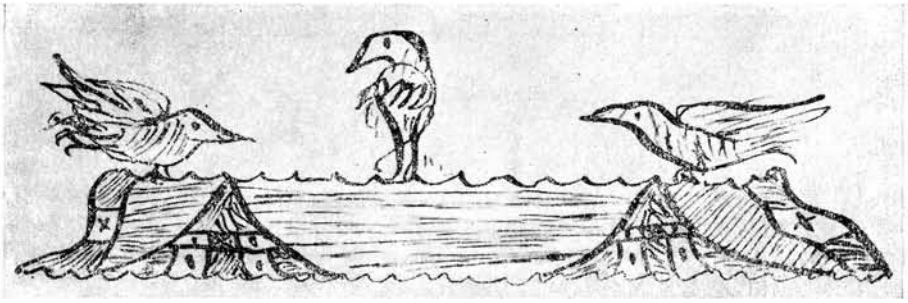
В украшениях прибалтийских рукописей часто встречаются стилизованные изображения птичек. Как декоративный элемент они применялись явно под влиянием поморских рукописей, где птицы органически врисовываются в растительные узоры. Полюбившийся мотив широко используется причудскими рисовальщиками и в концовках. На рисунке воспроизведена концовка из Жития Исидора Юрьевского, рукописи последней четверти XIX в. (Прич. собр., № 46, л. 36). Такой грубоватый перьевой рисунок двух целующихся птиц с птенцами едва ли можно встретить в искусных, но чопорных поморских заставках. Весьма выразительное изображение птиц получилось у автора заставки из сборной рукописи XIX в. (Латг. собр., № 239, л. 105).

Наибольшей самостоятельности и выразительности в книжных орнаментах достигли прибалтийские книжники в оригинальных многокрасочных заставках. Использование разных цветов в сочетании с нетрадиционным индивидуальным рисунком обнаруживает в переписчиках стремление к самостоятельному творчеству в собственной манере и вкусе.

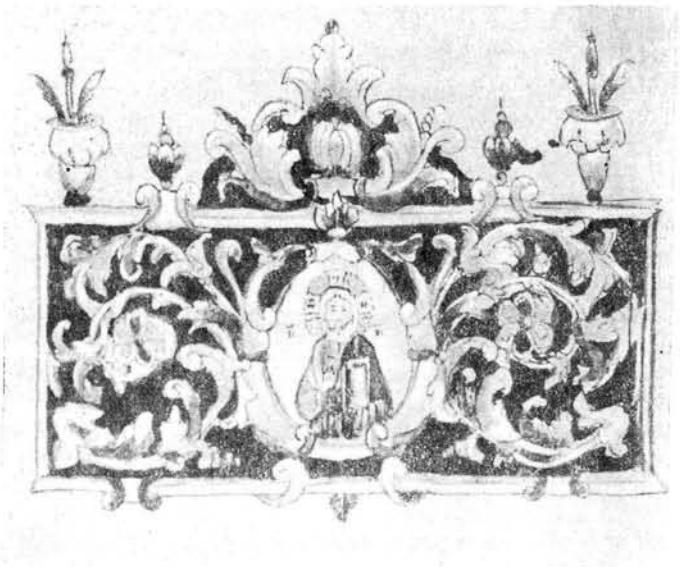
Один из ранних образцов многоцветного латгальского орнамента встречается в двух рукописях литературного содержания 3-й четверти XVIII в. (Латг. собр., № 45, 83). Заставки традиционной формы в рамках с навершием вертикально-симметричного типа с изображениями в среднике, в картуше, Исуса Христа или креста голгофского. Узоры расти-



Концовка, XIX в. (ИРЛИ, Древлехранилище, Причудское собр., № 46, л. 36).



Заставка, XIX в. (ИРЛИ, Древлехранилище, Латгальское собр., № 239, л. 105).



Заставка, XVIII в. (ИРЛИ, Древлехранилище, Латгальское собр., № 83, л. 3).

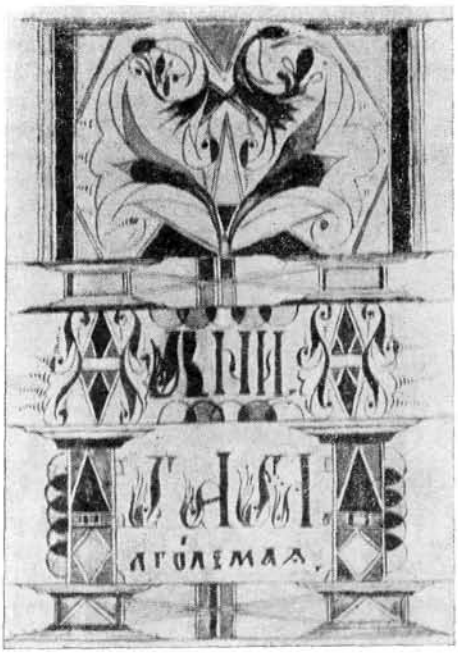
тельного типа с выраженными элементами барочного орнамента. Оригинальной является расцветка заставки в зеленой, коричневой, желтой и красной гамме (№ 83, л. 3). В других заставках иной конфигурации тем же художником используется более теплый, спокойный колорит красновато-охристого оттенка с зеленой разделкой. Краски локальные, но прозрачные, без подштриховки.



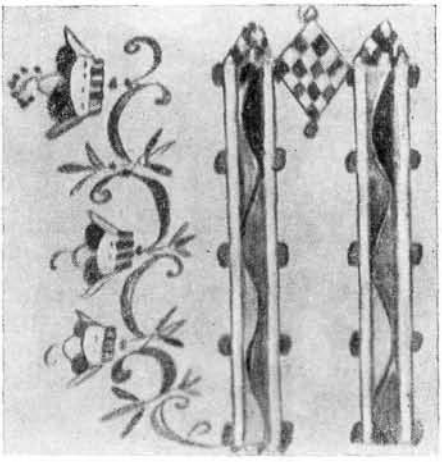
Заставка и инициал, XIX в. (ИРЛИ, Древлехранилище, Латгальское собр., № 162, л. 295).

В более поздних рукописях творческая фантазия латгальских книжников рисует нам формы уже совсем не традиционные. В сборнике литературного содержания (Латг. собр., № 162) находится несколько заставок одного художника, выполненных пером с разнообразной раскраской.

Поразительны формы заставок и находящихся рядом инициалов. Преувеличенно крупные, броские, занимающие большую часть листа, они поражают гротескностью и необычностью рисунка. Художник не утруждает себя прорисовкой мелочей. Крупные детали сочетаются друг с другом свободно и рельефно. Автор их смело использует такой древнейший мотив, как плетенка. Извивающиеся толстые стебли переплетаются в оригинальном узоре буквиц. Нагромождение «бутонов» и «султанов» чередуется с яркими гроздьями. Художник решительно рассекает традиционное подножие заставки свисающими вниз распростертыми буто-



Заставка-рамка, XIX в. (ИРЛИ, Древлехранилище, Латгальское собр., № 7, л. 1).



Инициал «П», XIX в. (ИРЛИ, Древлехранилище, Латгальское собр., № 111, л. 4).



Лист рукописи, XIX в. (ИРЛИ, Древлехранилище, Латгальское собр., № 14, л. 92).

нами. Раскраска каждого узла этого гротескного орнамента локальна. Автор пользуется сочетаниями красно-коричневых, зеленовато-голубых, коричнево-розовых или серебристо-малиновых насыщенных тонов в каждой отдельной заставке, причем фигуры заставок и буквиц имеют еще дополнительную цветную обводку.

Иной колорит — прозрачные тона розового, желтого и зеленоватого цветов — мы находим в раскраске оригинальной заставки-рамки из певческого Ирмология (Латг. собр., № 7, л. 1). Тяжеловесная по композиции рамка облегчена светлой локальной раскраской отдельных элементов, причем орнаментальный мотив образован композициями из геометрических фигур, а растительные элементы занимают подчиненное положение. В такой же манере выполнен и единственный инициал рукописи.

Вообще в латгальских рукописях цветные инициалы не редкость, даже при отсутствии заставок. Примером является орнаментированная буквица «П» из крюкового Октоиха (Латг. собр., № 111, л. 4). Любопытно, что автор ее использовал орнаментальный узор не под буквицей, а с левой стороны от нее. Раскраска в малиновый, зелено-голубой, синий и красный тона.

Оригинальным декоративным решением является изображение нескольких разноцветных букв, расположенных в разных местах на одном листе. Такой прием использован, например, в крюковом сборнике (Латг. собр., № 14, л. 92). На многих листах мы видим небольшие буквицы, ярко раскрашенные в интенсивные цвета и орнаментированные изящным узором. Подобные книжные украшения едва ли встречаются где-нибудь еще.

Фантазии латгальским книжным художникам не занимать. В недописанной певческой рукописи (Латг. собр., № 180) мы опять встречаем орнаментальный гротеск. Особенно он выражается в рисунках инициалов. Умелый мастер творчески использует традиционную «плетенку». Толстым перевитым стеблям объемной штриховкой придан облик «рогов», обвитых длинными листьями с султанами. Помимо подштриховки отдельные узлы локально раскрашены в разные насыщенные цвета, фигуры имеют красочную обводку и цветной фон. Объемные элементы наряду с ленточными различаются и в декоре заставок этой же рукописи. Художник, следуя традиционным общим конфигурациям заставок, и в рисунке деталей орнамента и в живописной раскраске творит собственный узор, радуя взгляд читателя гармоничной многоцветной гаммой и удивляя фантастической графикой.

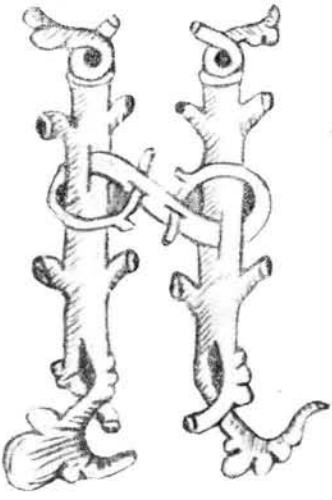
«Плетеные» узоры мы встречаем в книжном декоре латгальских рукописей, переписанных уже в XX в. Две сплетающиеся ленты яркого малинового и зеленого цветов в певческой рукописи из коллекции Заволоко (№ 97, л. 3) оканчиваются. . . «византийскими» завитками. Средник также из растительных элементов «византийского» стиля. Здесь следует предположить влияние орнаментики русского модерна, применявшейся в полиграфической продукции конца XIX—начала XX в.

Старинные орнаментальные мотивы имеются в заставке из рукописи 1906 г. с сочинениями местных полемистов. «Византийские» ленты или стебли как бы вырастают из горизонтального ствола, служащего подножием заставки (Латг. собр., № 107, л. 2). Раскраска ярких зеленого, малинового и желтого тонов с чернильной обводкой. На этом же листе помещена оригинальная буквица «Н» в виде двух сучковатых стволов, перевитых сучковатой же лозой. Рисунок красными чернилами с объемной штриховкой.

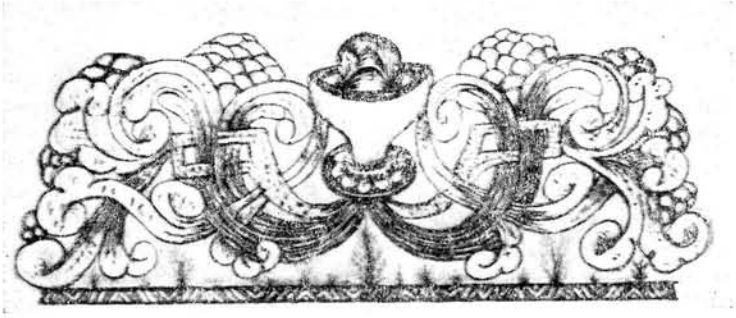
Завершая краткий обзор цветных и гротескных латгальских книжных орнаментов, следует указать, что большинство заставок по форме своей вертикально-симметричные, без обрамления. Наиболее употребительные цвета — желтый, зеленый, малиновый и коричневый.



Инициал «Д», XIX в. (ИРЛИ, Древлехранилище, Латгальское собр., № 180, л. 32).



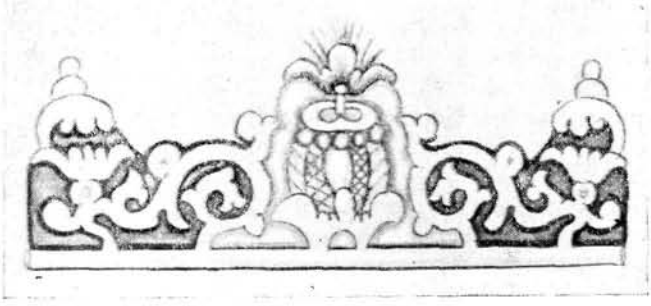
Инициал «Н», 1906 г. (ИРЛИ, Древлехранилище, Латгальское собр., № 107, л. 2).



Заставка, XIX в. (ИРЛИ, Древлехранилище, Латгальское собр., № 180, л. 1).

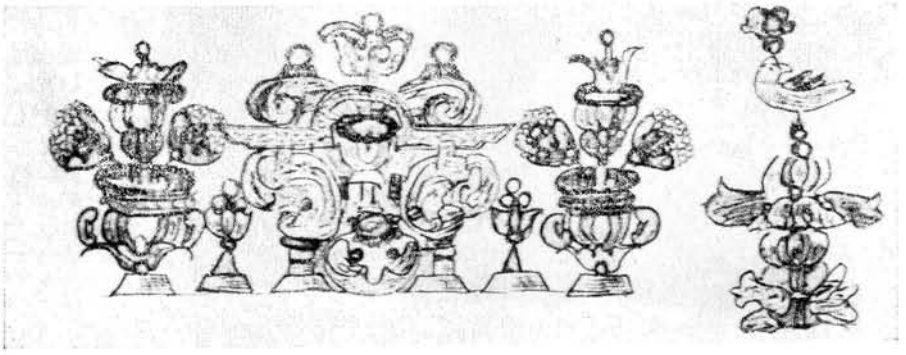


Заставка, XIX в. (ИРЛИ, Древлехранилище, колл. Заволоко, № 97, л. 3).



Заставка, 1906 г. (ИРЛИ, Древлехранилище, Латгальское собр., № 107, л. 2).

В Причудском собрании цветные книжные заставки встречаются реже, чем в Латгальском, но имеется все-таки несколько оригинальных образцов, позволяющих говорить о своеобразии местной орнаментики. В рукописном певческом Октоихе 1866 г. (Прич. собр., № 100, л. 43) находится цветная заставка довольно неряшливого рисунка и раскраски, образованная изображенным в центре как бы оконным наличником, украшенным завитками и бутоном сверху. По бокам на подставках симметричные вазоны с букетами и плодами. Справа от заставки, заполняя оказавшийся пустым правый верхний угол страницы, изображен еще один цветок («крин»), увенчанный изображением птички с султаном. Раскраска в светло-коричневые тона с фиолетовыми и синими вкраплениями. В этой же рукописи несколько грубо раскрашенных орнаментированных инициалов, неумелое подражание которых поморским очевидно, а также оригинальная концовка в виде вертикального ствола



Заставка, XIX в. (ИРЛИ, Древлехранилище, Причудское собр., № 100, л. 43).

с условно изображенными листьями и навершием из бутона с восседающей на нем птичкой в короне. Ствол зеленый, листья желтые с темно-фиолетовыми вкраплениями.

Вертикально-симметричная по форме, на «подножии» и с венчающей ее шишечкой заставка из Жития Феодосия Васильева, переписанного около 1868 г. (Прич. собр., № 124), раскрашена в светлые зеленые и сиреневые тона с вкраплениями красного и опирается на фиолетовую ленту с уголками. Рисовавший ее художник избегает изображать конкретные растительные элементы, характерные для сходных по форме поморских оригиналов, хотя перистые листья и султаны искажены, но еще угадываются. Подштриховка объемов не оправдывает своей функции — декор заставки воспринимается как подбор плоских локальных цветовых пятен, обведенных чернилами.

Несомненное стремление поярче украсить рукопись видно в оригинальных запоминающихся заставках причудской переписчицы Н. С. Тихониной. В литературном сборнике 1897 г. (Прич. собр., № 151) ею оставлены десять отличающихся друг от друга пестрых заставок и одна концовка. Прорисовка их отличается некоторой досадной небрежностью. В большинстве своем они вертикально-симметричные, но есть и бордюрного типа. Переписчица использует известные элементы декора: султаны, стебли, колонки, вазоны, бутоны, шишечки и т. п. В колорите заставок использован, как правило, желтый фон с фиолетовыми, синими и голубыми деталями с вкраплениями красного, глазками, ягодами и просто разноцветными точками и чернильной подштриховкой. Узор отличается пышностью, вычурностью, чувствуется самобытность мастера. Переписчица смело оживляет декор заставок введением нетрадиционных деталей:

изображениями рук, держащих свитки, меча, змеи, крестов, корон и т. п. На заставке л. 92 об. Н. С. Тихонина нарисовала птичек, сидящих как бы на перильцах балконной решетки. Противоположная тенденция — уже встречавшееся нам стремление в декоре рукописи уйти от традиционных предметных деталей в орнаменте — наблюдается в заставке богослужебной рукописи, переписанной в начале XX в. из Причудского собрания (№ 84). Заставка наивного рисунка с попыткой сохранить вертикально-симметричную композицию. Раскраска — интенсивные тона желтого фона, коричневых и темно-красных султанов — как бы «забивает» условно наведенные абрисы султанов и листьев. Едва ли только неумелостью художника, подражавшего четким образцам, можно объяснить эту тенденцию.



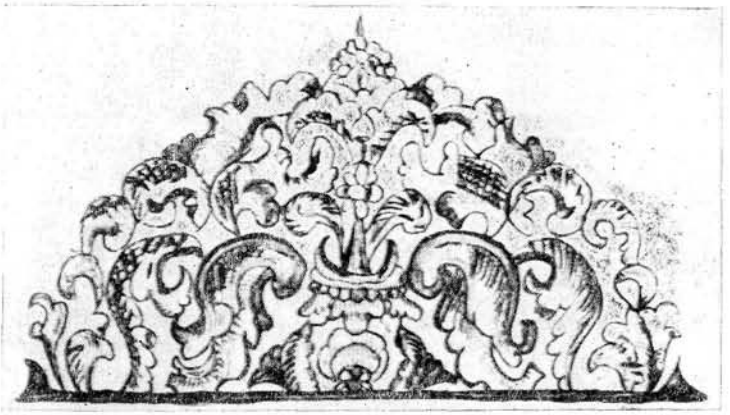
Концовка, XIX в. (ИРЛИ, Древлехранилище, Причудское собр., № 100, л. 122).

Упоминавшаяся выше гротескность в орнаменте очень часто проявлялась в рисунках инициалов. Примером тому инициал «Д» из певческого сборника последней трети XIX в. (Прич. собр., № 96, л. 101). От традиционных инициалов здесь остался только общий абрис, а сама буквица образована как бы из вытянутых округлых лоскутков, окрашенных в зеленые, сиреневые и синие локальные тона.

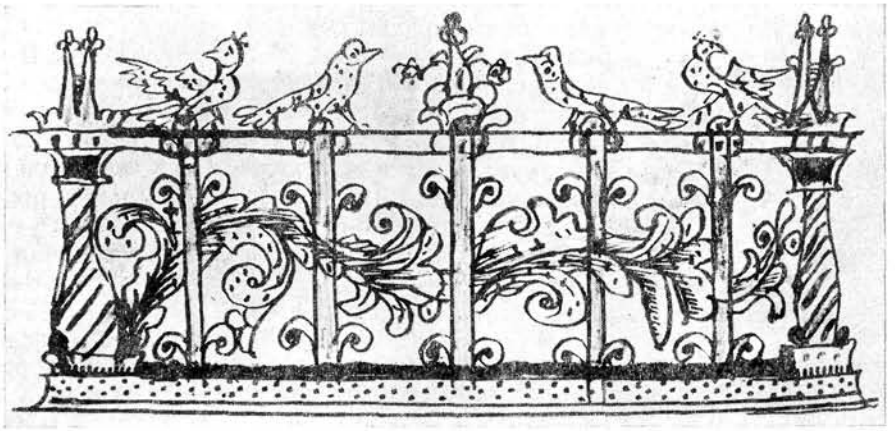
Таковы вкратце самые предварительные наблюдения над орнаментикой рукописей из русских старообрядческих общин в Прибалтике. Дело искусствоведов — подробно изучить их художественные особенности. А они представляют собой весьма обширный материал: в Латгальском собрании около половины, а в Причудском около трети рукописей содержат элементы художественного оформления. Мы же старались выявить наиболее характерные черты, могущие послужить опорой для палеографической атрибуции рукописей неидентифицированных. Остаются в стороне многие попутные вопросы: о связи рукописно-книжной орнаментики с местными художественными промыслами, о влиянии инонациональных (эстонской и латышской) форм декора, хотя при предварительном изучении материала это влияние и не проявилось, и т. д. Важно отметить следующее: угасшая ныне рукописно-книжная традиция русских старожилов в Прибалтике опиралась во всем своем многообразии на древнерусское искусство рукописной и печатной книги и явилась одним из завершающих аккордов этой многовековой прекрасной симфонии.

Рукописи северодвинской традиции находятся в Древлехранилище в Красноборском (далее — Красн.), Северодвинском (далее — СДв.) территориальных собраниях, а также в коллекции В. М. Амосова—А. Ф. Богдановой (далее — Ам.—Богд.), поступившей из села Борок на Северной Двине. Таким образом, из общего числа 935 рукописей XV—XX вв. было выявлено 125 орнаментированных рукописей второй половины XVIII—начала XX в. Поскольку из них 103 рукописи приходится на Северодвинское собрание, то ниже мы будем говорить прежде всего о рукописях именно этого собрания.

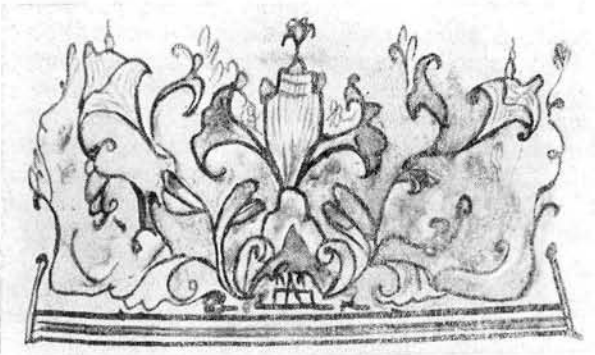
Какие же по жанру книги предпочтительно украшались северодвинскими писцами и художниками? Если в Прибалтике это были преимущественно «четьи» сборники и певческие книги, то в Северодвинском собрании нет, например, ни одной украшенной певческой рукописи. А един-



Заставка, XIX в. (ИРЛИ, Древлехранилище, Причудское собр., № 124, л. 8).



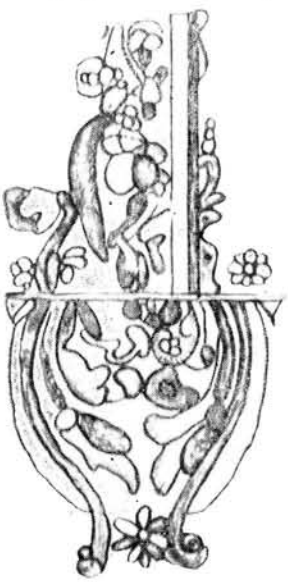
Заставка, 1897 г. (ИРЛИ, Древлехранилище, Причудское собр., № 151, л. 92 об.).



Заставка, XX в. (ИРЛИ, Древлехранилище, Причудское собр., № 84, л. 111).

ственный орнаментированный фрагмент крюковой рукописи конца XIX—начала XX в. в Красноборском собрании (№ 157) украшен заставкой «балканского» типа, выполненной красной тушью по зеленому фону. Певческие рукописи, как и книги поморского письма, вообще встречаются на Сев. Двине крайне редко. Что же касается «четьих» книг (прежде всего сборников), то из 103 рукописей Северодвинского собрания их оказалось только 23, остальные же — это Псалтыри (20) и рукописи служебные (60), причем из числа последних 48 книг представляют собой православные календари — Святцы и Уставы о христианском житии, непременную и основную часть которых также составляют Святцы.

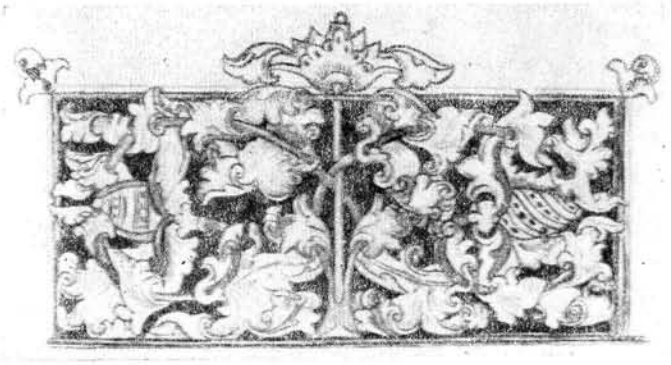
Нельзя, конечно, с уверенностью сказать, что все до единой рукописи Северодвинского собрания принадлежат северодвинской рукописной традиции. Возможно, что какие-то отдельные рукописи окажутся впоследствии продукцией территориально иных книгописных центров. Так, например, мы не рассматриваем в этой статье привезенный из-под Архангельска Сборник 1810 г. (СДв., № 515), украшенный четкими двухцветными геометрическими заставками. Дело в том, что ему нет аналогий в Северодвинском собрании, но несомненно этому же писцу и рисовальщику принадлежат рукописи, найденные в Карелии (Карельское собр., № 57) и г. Невеле (Белорусское собр., № 65). Однако такие случаи для Северодвинского собрания все-таки единичны.



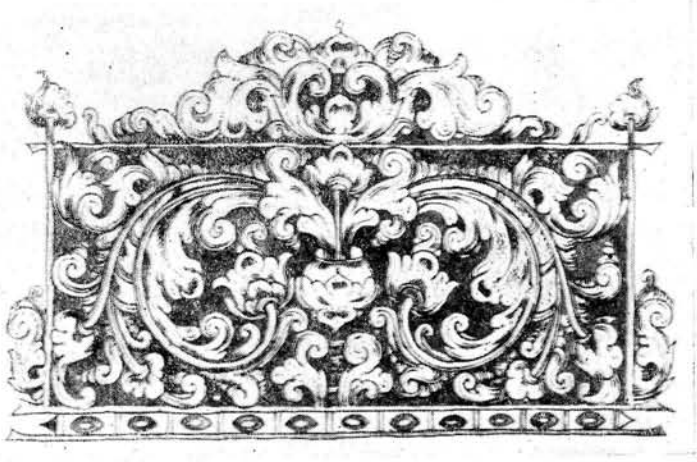
Инициал «Д», XIX в. (ИРЛИ, Древлехранилище, Причудское собр., № 96, л. 101).

Во многих Уставах о христианском житии скопированы выходные данные печатных изданий, с которых они были переписаны (чаще других упоминается виленское издание 1794 г., — см., например, СДв., № 271, 282, 382); с издания Почаевской типографии 1794 г. был сделан в 30-х гг. XIX в. список Псалтыри (СДв., № 368), В. С. Вежливцев в 1879 г. скопировал с гродненского издания 1787 г. Цветник священноинока Дорофея (СДв., № 270), В. И. Третьяков в начале XX в. переписал и проиллюстрировал Страсти Христовы с издания 1795 г. (СДв., № 353). Перечень можно значительно расширить. А поскольку все эти издания безусловно были более доступны в Латгалии и Причудье, чем на Сев. Двине, то там и не было нужды переписывать их в таком количестве. И наоборот — недостаточный приток печатных изданий подвигал северодвинских переписчиков на своеобразное «тиражирование» самых необходимых книг.

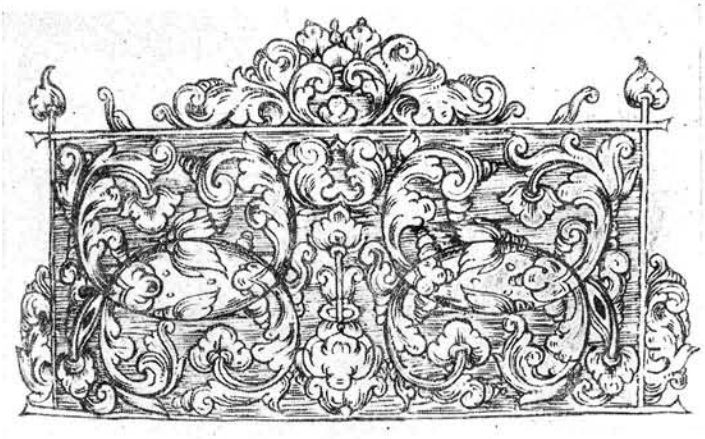
Переписывались, однако, прежде всего тексты изданий. Авторитет их графического оформления был невысок. Это относится не только к старообрядческим изданиям конца XVIII—начала XIX в., но и к старопечатным книгам в целом. Только заставки Сборника правил из Номоканона 10-х гг. XIX в. (СДв., № 250) последовательно ориентированы на печатные издания XVII в., но выполнены в красках (зеленый, красный и желтый по черному фону) на голубой бумаге. Палеографические данные позволяют предположить, что этот сборник относится к группе рукописей, переписчиком и оформителем которых был, вероятно, И. Ф. Колодкин из Пучуги. Рукописи это следующие: Сборник полемический 10-х гг. XIX в. (СДв., № 251), «Утверженне пустынного жительства» конца XVIII в. (с позднейшей припиской на л. 53 об. об авторстве И. Ф. Колодкина и датой его смерти — 1834 г.; Ам.—Богд., № 41) и авторская копия сочинения 10-х гг. XIX в. (СДв., № 252), Сборник старообрядческих сочинений 80—90-х гг. XVIII в. (СДв.,№ 362) и копия с него 20-х гг. XIX в. (СДв., № 365), Святцы 1825 г. (СДв., № 519).



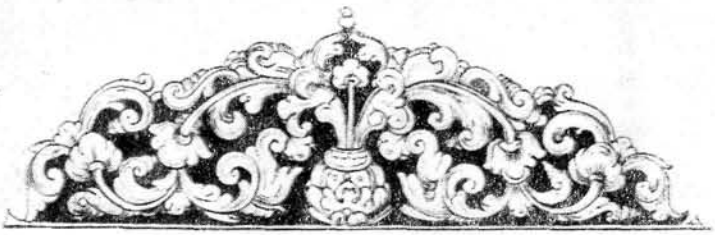
Заставка, XIX в. (ИРЛИ, Древлехранилище, Северодвинское собр., № 250, л. 20).



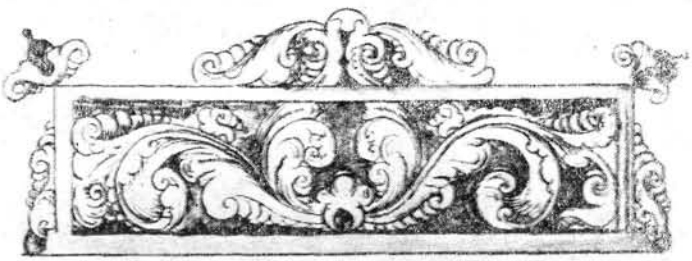
Заставка И. Ф. Колодкина, XIX в. (ИРЛИ, Древлехранилище, Северодвинское собр., № 362, л. 10).



Заставка И. Ф. Колодкина, XIX в. (ИРЛИ, Древлехранилище, Северодвинское собр., № 362, л. 73).



Заставка И. Ф. Колодкина, XIX в. (ИРЛИ, Древлехранилище, Северодвинское собр., № 362, л. 104).



Заставка Минеи общей, XIX в. (ИРЛИ, Древлехранилище, Северодвинское собр., № 486, л. 7).



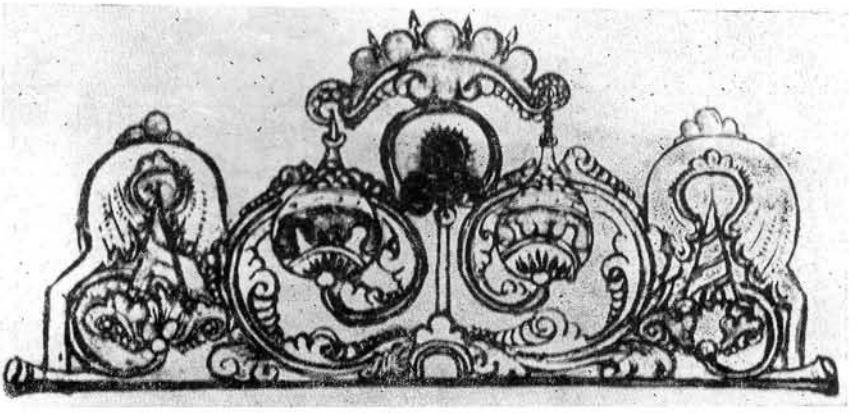
Заставка Минеи общей, XIX в. (ИРЛИ, Древлехранилище, Северодвинское собр., № 486, л. 70).



Заставка Минеи общей, XIX в. (ИРЛИ, Древлехранилище, Северодвинское собр., № 486, л. 257).

Заставки этих Святцев двухцветные (чернила и киноварь) и по рисунку отличаются от других рукописей этого ряда, они более геометризованы. В то же время заставки на л. 37 и 43, выполненные только контуром с характерным центром в виде кувшина или вазы, несомненно близки СДв., № 251, где колорит заставок строится на сочетании голубого, желтого и красного или желтого и красного. От вазы в центре расходятся плавные завитки листьев, иногда в вазе — ягодный куст, и стоящие по сторонам птицы склевывают ягоды; на л. 8 отголоски старопечатного орнамента на штриховом фоне. Ваза с широкими, напоминающими морскую раковину листьями на л. 16, 232 уже есть в Ам.—Богд., № 41 и повторена в СДв., № 252.

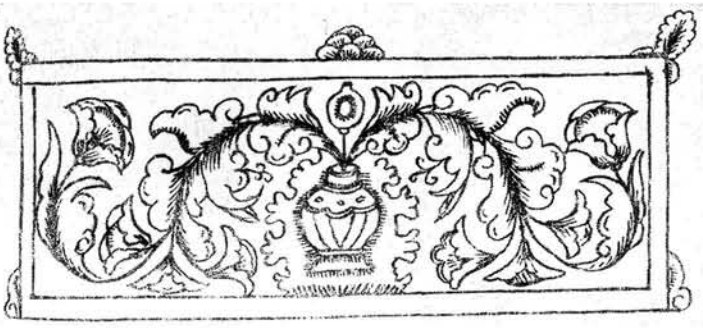
К искусству рукописной книги 2-й половины XVII в. тяготеют заставки СДв., № 362. Заставка на л. 10 выполнена раскраской штриха



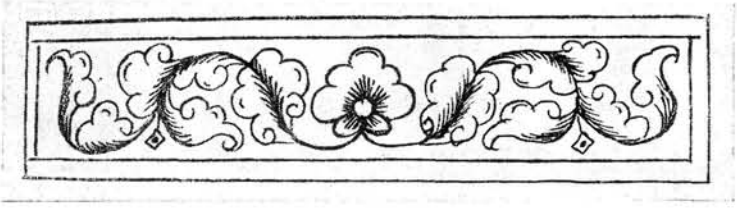
Заставка И. Ф. Колодкина (?), XIX в. (ИРЛИ, Древлехранилище, Северодвинское собр., № 335, л. 1).

желтым и зеленым на шоколадного цвета фоне, на л. 73 — без раскраски на горизонтально-штриховом фоне, на л. 104 заставка без рамки, без раскраски, фон черный. В позднейшей копии с этого сборника (СДв., № 365) колорит первой заставки сохранен, две другие выполнены на красном фоне. Впоследствии, уже в начале XX в., первую заставку воспроизвел в Страстях Христовых В. И. Третьяков (СДв., № 353, л. 3), но на розовом фоне без раскраски.

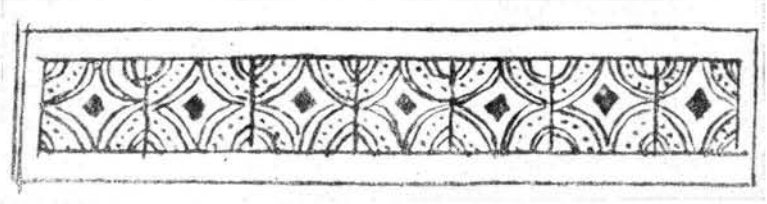
Не исключено, что И. Ф. Колодкиным были украшены еще три рукописи — Минея общая 20—30-х гг. (СДв., № 486), Месяцеслов 1833—1834 гг. (СДв., № 335) и Сборник историко-полемический первой трети XIX в. (Ам.—Богд., № 64). В Минее общей цвет доминирует над рисунком, в основе которого те же тяжелые завитки широких листьев, что и упоминавшиеся в СДв., № 251. Иногда заметны композиционные отголоски старопечатного орнамента. В каждой заставке сочетается от 2 до 4 цветов: красный—зеленый—желтый, зеленый—желтый, красный—голубой, желтый—красный—зеленый—голубой, красный—черный. В Ам.—Богд., № 64 только на л. 3 заставка из двух крупных цветков, увенчанных бутоновым пятиглавьем (красная штриховка на черном фоне), вторая заставка на л. 217 выполнена пером. На сочетании желтого, зеленого, красного и синего строится заставка на л. 1 в СДв., № 335; остальные заставки — рисунки пером, как и в предыдущей рукописи. Совпадают и почерки в них. Переписаны этим почерком л. 355—369, 405—414 об. Минеи общей, а основной ее почерк, несомненно сходный с рукой И. Ф. Колодкина, представлен на л. 2—5 об. Сборника (Ам.—Богд., № 64).



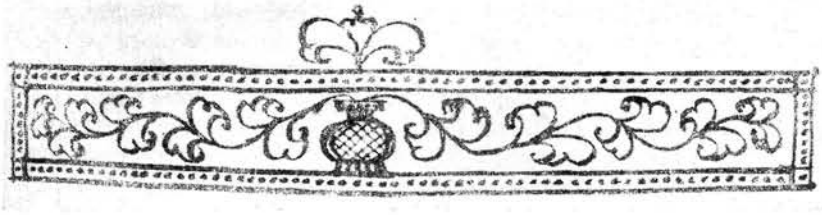
Заставка Псалтыри, XIX в. (ИРЛИ, Древлехранилище, Северодвинское собр., № 300, л. 5).



Заставка Псалтыри, XIX в. (ИРЛИ, Древлехранилище, Северодвинское собр., № 300, л. 29).



Заставка Святцев, 1836 г. (ИРЛИ, Древлехранилище, Северодвинское собр., № 522, л. 52 об.).



Заставка Минеи служебной, XIX в. (ИРЛИ, Древлехранилище, Северодвинское собр., № 436, л. 145).

Характерно также начертание букв вязи и инициалов этих рукописей (см. также инициалы в СДв., № 362). Но все-таки говорить о принадлежности этих графических заставок И. Ф. Колодкину вряд ли возможно, хотя они и очень профессиональны по исполнению. Дело в том, что есть рукописи этого почерка и орнамента, датированные 1835 и 1836 гг., т. е. временем после известного нам из приписки года смерти художника.

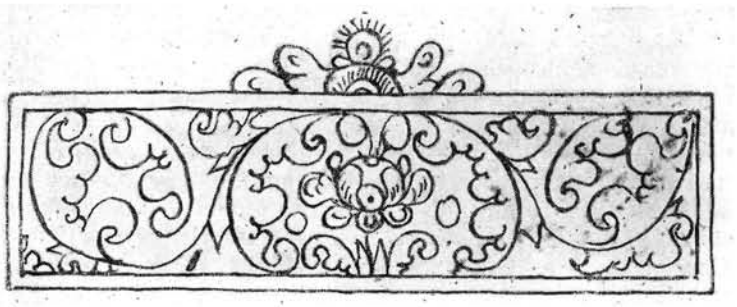
Этим же мастером, в графической манере, кроме упоминавшихся Сборника и Месяцеслова, оформлено еще несколько рукописей: Шестоднев служебный 20—30-х гг. XIX в. (СДв., № 260), Псалтырь 30-х гг. (СДв., № 300), Святцы 1835 г. (СДв., № 432) и 1836 г. (СДв., № 522). Основной мотив заставок — цветочные и лиственные гирлянды с штриховой разделкой, расходящиеся от центра или бордюрного типа. Иногда мотив геометризуется. Кстати, все основные орнаментальные мотивы заставок, в том числе четырехлистник и ромбы со сдвоенным контуром, представлены на миниатюре с изображением царя Давида в Псалтыри (СДв., № 300).

Заставка на л. 179 в этой Псалтыри отличается от прочих тем, что выполнена глухой расцветкой коричневыми чернилами по штриховому фону. Этот же принцип расцветки использован в Минее служебной избранной на сентябрь—октябрь (СДв., № 220, л. 259), но охрой по чистому фону. Однако сама прорись заставки в СДв., № 220 отличается от перечисленных выше и точно совпадает с обеими заставками Минеи служебной избранной на август (СДв., № 435, л. 145, 217), где они контурные, без расцветки.

Отметим сразу, что подобные гирлянды сдвоенных лепестков встречаются и на северодвинских прялках. Сходство мотивов не ограничивается только этим примером. Из прямых изобразительных аналогий можно указать также круглящиеся листья из Устава о христианском житии (СДв., № 382, л. 2), возможно, работы В. И. Третьякова и его заставки в Страстях Христовых (СДв., № 353), «вьюнок» из Шестоднева (СДв., № 260, л. 188 об.) и заставку из Псалтыри последней четверти XIX в. (СДв., № 498, л. 155) — мотив чередующихся полукружий и трех вытянутых вверх треугольников встречается в окаймлении лопастки прялок.

В этой связи представляют интерес и заставки двух Псалтырей, переписанных с гродненского издания 1788 г. во 2-й четверти XIX в. (Красн., № 95 и СДв., № 167). Все заставки в широких киноварных рамках, окаймленных сверху и снизу полосками желтого; композиция чаще всего строится на комбинации желтых полусфер с красной внутренней и внешней каймой, они занимают центр заставки, иногда верхние и нижние углы ее; пространство внутри полусфер заполнено синими фигурами, по форме напоминающими челноки или коконы, с желтыми завитками и цветами (ромбовидными и пышными) красной и синей расцветки. На л. 36, 134 (СДв., № 167) в композицию введены изображения птицы Сирин, а на л. 191 — птиц, как и на л. 38, 138 об., 194 в Красн., № 95. Цвет заставок плотный, слегка приглушенный от времени.

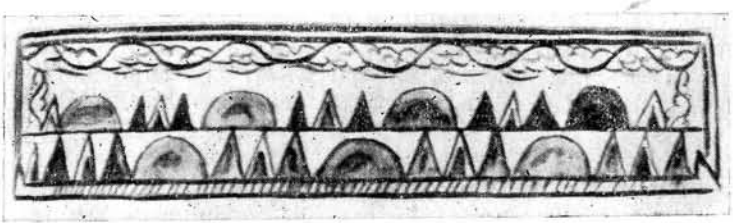
Почерк и принципы графического оформления СДв., № 260, 300, 432, 522 встречаются и в более поздних рукописях. Орнамент, правда, становится плоским, без штриховой проработки и менее уверенным по рисунку. В этом смысле показательна Псалтырь (СДв., № 312), где заставка на л. 22 еще построена вполне ритмично, уверенной линией, а остальные выполнены уже в манере «терновника». Поскольку Устав о христианском житии (СДв., № 433) датируется по пасхалии 1849 г., то можно предположить, что стиль оформления рукописей этим писцом изменился к середине XIX в. В этом же Уставе на л. 4 об. встречается орнамент в виде цветка на зигзагообразном стебле, вместо лепестков — ворсинки или реснички. Такой же цветок, но на прямом стебле с листочком мы видим в Скитском покаянии (Красн., № 49, л. 2); в Уставе о христианском житии (СДв., № 274, л. 18 об.) это уже не цветок, а скорее морской конек; в Уставах



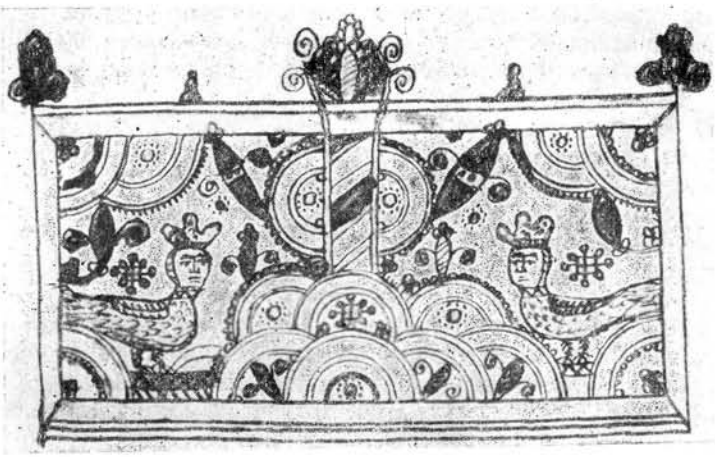
Заставка Устава, XIX в. (ИРЛИ, Древлехранилище, Северодвинское собр., № 382, л. 2).



Заставка В. И. Третьякова (ИРЛИ, Древлехранилище, Северодвинское собр., № 353, л. 20 об.).



Заставка Псалтыри, XIX в. (ИРЛИ, Древлехранилище, Северодвинское собр., № 498, л. 155).



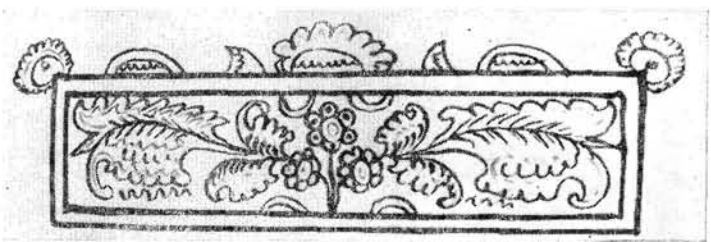
Заставка Псалтыри, XIX в. (ИРЛИ, Древлехранилище, Северодвинское собр., № 167, л. 36).



Заставка Святцев, XIX в. (ИРЛИ, Древлехранилище, Северодвинское собр., № 274, л. 18 об.).



Заставка Сборника, XIX в. (ИРЛИ, Древлехранилище, Северодвинское собр., № 304, л. 2).



Заставка Устава, XIX в. (ИРЛИ, Древлехранилище, Северодвинское собр., № 382, л. 32).



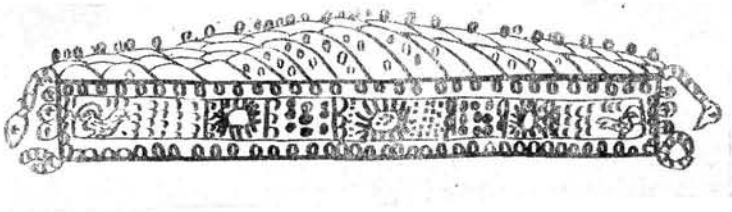
Заставка Святцев, XIX в. (ИРЛИ, Древлехранилище, Северодвинское собр., № 274, л. 36 об.).



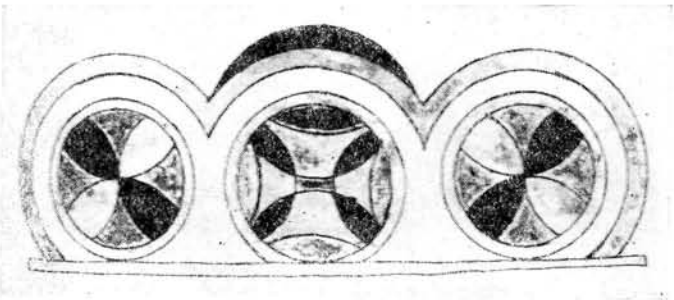
Заставка Святцев, XIX в. (ИРЛИ, Древлехранилище, Северодвинское собр., № 274, л. 73 об.).



Заставка Псалтыри, 1862 или 1867 г. (ИРЛИ, Древлехранилище, Северодвинское собр., № 491, л. 46).



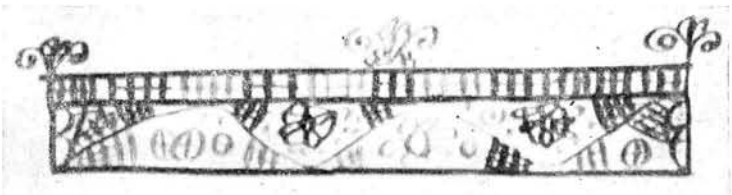
Заставка Псалтыри, XIX в. (ИРЛИ, Древлехранилище, Северодвинское собр., № 276, л. 4).



Заставка Минеи служебной, XIX в. (ИРЛИ, Древлехранилище, Северодвинское собр., № 220, л. 159).



Заставка Святцев, 1863 г. (ИРЛИ, Древлехранилище, Северодвинское собр., № 490, л. 53 об.).



Заставка Устава, XIX в. (ИРЛИ, Древлехранилище, Северодвинское собр., № 184, л. 4).

СДв., № 271 (л. 99), 282 (л. 123), 302 (л. 120) и Сборнике литературном (СДв., № 304, л. 2) орнамент приобретает вид «двойки» с нижней петлей, но с непременными ресничками по внешнему контуру. Подобный изобра-



Заставка В. С. Вежливцева, 1879—1880 гг. (ИРЛИ, Древлехранилище, Северодвинское собр., № 295, л. 3).

зительный прием известен в росписях мезенских прялок, но не встречается в северодвинских.

Большая часть северодвинских заставок несомненно выполнялась самими переписчиками. Двухцветные заставки, как правило, соответ-



Заставка И. С. Точилова, 1879 г. (ИРЛИ, Древлехранилище, Северодвинское собр., № 214, л. 28).

ствуют по цвету тексту рукописи. Преобладают растительные мотивы, широколистные (СДв., № 382, л. 32), папоротниковые (СДв., № 274, л. 36 об.), хвойные (СДв., № 274, л. 73 об.). Иногда на заштрихованном фоне мотив начинает восприниматься как глухая резьба по дереву (СДв., № 491, л. 46). Своего рода пиктограммой является заставка Псалтыри, переписанной с издания 1646 г. (СДв., № 276, л. 4). Встречаются строго геометризованные циркульные (СДв., № 220, л. 159) и линейные (СДв., № 490, л. 53 об.) формы орнамента. Иногда же орнамент становится усложненным и хаотичным (см. выполненные охрой и черными чернилами заставки СДв., № 184, 201, 318, 438, 441, 453, 494, 532), что особенно наглядно видно на фрагменте Устава (СДв., № 318, л. 1), где нет и намека на какую-либо предметность или геометричность в завитках и произвольно сгруппированных точках, заключенных в клубок оранжевых линий,

лишь в центре заставки есть подобие папоротниковых веток. В орнаменте Устава 1879 г. (СДв., № 438) используются буквы А, Ъ, Ѡ.

Велика вариативность заставок в пределах одной рукописи. Так, например, в Евангелии учительном 1880 г., переписанном В. С. Вежливцевым (СДв., № 295), число заставок доходит до 77, выполненных в два цвета. Наряду с геометрическими заставками есть растительные, но большей частью это — орнаментальные завитки, эллипсы в точечной окан-



Заставка И. С. Точилова, XIX в. (ИРЛИ, Древлехранилище, Северодвинское собр., № 526, л. 117).

товке; заполнение контура точечное и штриховое, разная направленность частого штриха глушит рисунок. Повторяющихся заставок нет. Казалось бы, Святцы 1879 г., переписанные и украшенные И. С. Точиловым, частично опровергают тезис о вариативности. Здесь все заставки рамочные, с излюбленным пятилистником в навершии и сдвоенной линией в основании, с симметричными цветочными и лиственными мотивами (СДв., № 214). Но уже в Псалтыри (СДв., № 526), вышедшей из-под пера того же И. С. Точилова, мы не найдем ни одной повторяющейся заставки, причем все они выполнены в несколько иной манере, чем упомянутые выше.

Таким образом, рассмотренный в статье и приведенный в иллюстрациях материал представляет собой лишь незначительную часть орнаментальных форм и мотивов рукописных книг XVIII—XX вв. Материал этот нуждается в более пристальном изучении и систематизации. Но основой такого рода исследований всегда останутся территориально фиксированные рукописные собрания и коллекции, только на их материале можно будет утвердительно говорить о существовании местной рукописной традиции, о существовании латгальского, причудского или северодвинского орнаментов.

МАТЕРИАЛЫ И СООБЩЕНИЯ

Д. С. ЛИХАЧЕВ

Княжеские певцы по свидетельству «Слова о полку Игореве»

«Слово о полку Игореве» в двух отношениях являются источником сведений о культуре и искусстве слова в древней Руси. Во-первых, оно само по себе, как произведение словесное, свидетельствует об искусстве слова, а во-вторых, оно содержит в себе фактические сведения о различных формах словесного искусства.

Кратко рассмотрим «Слово» в этом втором отношении.

Мне уже приходилось писать о культуре устной речи в древней Руси.[1] Основным источником для моих суждений служили летописи. Были выделены следующие типы устной речи: речи, передававшиеся устно через послов, речи воинские, произносившиеся князьями перед битвами, речи на вече и княжеских снемах. Все эти типы устной речи зафиксированы летописными текстами. Было отмечено, что они отличались афористичностью, легко запоминающейся формой, образностью.

«Слово о полку Игореве» подтверждает существование всех типов этих речей. Воинские речи перед выступлением в поход и перед битвой Игоря Святославича и Всеволода Буй Тура удивительно близки к характеру воинских речей, известных по летописи. Речи, обращенные в «Слове» одним князем к другому, находящемуся на далеком от него расстоянии, свидетельствуют о том, что перед нами типичные «посольские речи» — речи, передававшиеся через послов. В частности, как своего рода «посольские речи» могут рассматриваться слова, сказанные Всеволодом Буй Туром Игорю перед выступлением в поход, и обращения Святослава Киевского к русским князьям в его «золотом слове».

Кроме этих типов устной речи, известных и по летописи, в «Слове о полку Игореве» отмечены и другие формы словесного искусства: прежде всего — славы и плачи. Отметим, что славы и плачи в «Слове» хором или в одиночку поют только женщины (Ярославна, девицы на Дунае, готские девы на берегу моря и др.). Это согласуется с тем, что в Радзивиловской летописи в миниатюрах, изображающих пение слав и оплакивания, поют только женщины. Наконец, самое главное из словесных искусств, отмеченных в «Слове», — это искусство княжеского певца Бояна. Боян поет о князьях и он — любимец князя Олега Святославича.

По поводу содержания и формы тех песен, которые пел Боян, имеется обширная литература, и я не буду здесь повторять выводы и догадки отдельных исследователей. Напомню только, что рядом с Бояном на основании одного места «Слова» реконструируется существование и второго княжеского певца, любимца князя Олега — Ходыны. В первом издании

---

[1] Д. С. Лихачев. 1) Русский посольский обычай XI—XIII вв. — ИЗ, т. 18. М., 1946, с. 42—55; 2) Русские летописи и их культурно-историческое значение. М.—Л., 1947, с. 114—144.

«Слова» это место читается так: «Рекъ Боянъ и ходы на Святъславля пѣстворца стараго времени Ярославля Ольгова Коганя хоти». Наиболее вероятная реконструкция этого места следующая: «Рекъ Боянъ и Ходына, Святъславля пѣснотворца стараго времени Ярославля, Ольгова коганя хоти». Далее в тексте приводятся слова, сказанные Бояном и Ходыной: «Тяжко ти головы кромѣ плечю, зло ти тѣлу кромѣ головы, — Русской земли безъ Игоря». Слова эти в афористической форме оценивают положение на Руси, создавшееся в результате пленения Игоря.

Я думаю, что есть основание заметить в «Слове» существование еще одного певца — княжеского любимца («хоти»). Приведем все интересующее нас место по первому изданию «Слова», выделив в нем слова, нуждающиеся в реконструкции: «Единъ же Изяславъ сынъ Васильковъ позвони своими острыми мечи о шеломы Литовскія; притрепа славу дѣду своему Всеславу, а самъ подъ чрълеными щиты на кровавѣ травѣ притрепанъ Литовскыми мечи. *И схоти ю на кроватъ, и рекъ*: дружину твою, Княже, птицъ крилы пріодѣ, а звѣри кровь полизаша. Не бысть ту брата Брячяслава, ни другаго Всеволода; единъ же изрони жемчюжну душу чресъ злато ожереліе».

Наиболее вероятная реконструкция указанного места из всех предлагавшихся следующая: «и с хотию на кров, а тъи рекъ: . . .». В этой реконструкции не меняется ни одной буквы — только предлагается иное разделение на слова, чем то, которое было предложено первыми издателями «Слова». Текст же становится вполне осмысленным и подтвержденным всей поэтической системой «Слова», в котором смерть всегда связана с землей и совершается на «зеленой паполоме», «траве», разлившейся крови и пр. Если верно предложенное деление на слова выделенного места, то текст всего пассажа становится совершенно ясен. Княжескими «хотями» в «Слове» несколько ниже, как уже указывалось, названы певцы Боян и Ходына. «Хоть» Изяслава Васильковича — это, очевидно, также его любимый певец («хоть» не может быть женщиной, так как он «тъи» — мужского рода, да и далее «хоти» — певцы мужчины: Боян и Ходына).[2]

Обратим внимание на то, что Боян и Ходына как бы формулируют положение на Руси, создавшееся в результате пленения Игоря. Формулирует положение и один Боян по поводу смерти Всеслава Полоцкого: «Ни хытру, ни горазду, ни птицю горазду суда божиа не минути». Так и «хоть» Изяслава Васильковича говорит ему, одиноко умирающему на кровавой траве, о горестной судьбе его дружины, формулируя положение: «дружину твою, княже, птицъ крилы приодѣ, а звѣри кровь полизаша». Певец «хоть» принимал участие в сражении — притрепан вместе с князем на кровавой траве.

Если моя догадка, что «хоть» Изяслава Васильковича — это его княжеский певец-любимец, верна, то перед нами еще одно свидетельство о существовании при княжеских дворах певцов и среди них певцов-любимцев, княжеских «хотей», очевидно принимавших участие в походах своих князей и отлично знавших военное дело.[3]

Четвертый княжеский певец-любимец — это, может быть, сам автор «Слова о полку Игореве», не случайно сравнивающий свое творение с творением княжеского певца-«хоти» Бояна во вступительной части «Слова». Поскольку княжеские певцы принимали участие в походах, это объясняет неоднократно замечавшееся отличное знание автором «Слова» военного дела и обстоятельств самого похода Игоря.

---

[2] Точка зрения на «хоть» как на жену подробно аргументирована А. В. Соловьевым в статье «Восемь заметок к „Слову о полку Игореве"» (ТОДРЛ, т. XX. М.—Л., 1964, с. 377—378). Подробному разбору этого мнения мною будет посвящена особая глава в работе о художественной системе «Слова о полку Игореве».

[3] О связи «Слова» со скальдической поэзией см.: Д. М. Ш а р ы п к и н. Боян в «Слове о полку Игореве» и поэзия скальдов. — ТОДРЛ, т. XXXI. Л., 1976, с. 14—22.

Княжеские певцы-любимцы, сопровождающие своих князей в походах, явно напоминают скандинавских. Об этом см. ниже в статье В. Г. Адмони и в статье Д. Н. Шарыпкина «Рекъ Боянъ и Ходына...».[4] Однако, по моему убеждению, перед нами не скандинавская особенность, а общеевропейская. Таким же феодальным певцом был явно и автор «Песни о Роланде». Это особенность феодального быта вообще. Русские же фольклорные элементы в «Слове» явственно свидетельствуют о том, что перед нами типично русское произведение, при этом произведение народное и если, как мы предполагаем, и имеющее общее с европейским творчеством феодальных певцов (ср. соображения А. Н. Робинсона и мои относительно близости «Слова о полку Игореве» к «Песне о Роланде»),[5] то только в пределах общеевропейского феодального «литературного быта».

---

[4] Д. М. Шарыпкин. «Рекъ Боянъ и Ходына...». — В кн.: Скандинавский сборник, вып. XVIII. Таллин, 1973.

[5] А. Н. Робинсон. Литература Киевской Руси среди европейских средневековых литератур. (Типология, оригинальность, метод). — В кн.: Славянские литературы. VI Международный съезд славистов. Доклады советской делегации. М., 1968, с. 74—81; Д. С. Лихачев. «Слово о полку Игореве» и культура его времени. Л., 1978, с. 17.

В. Г. АДМОНИ

Скальды при дворе конунгов

О поэзии скальдов как о необычайно своеобразном виде поэтического искусства подробно говорится в нескольких книгах, появившихся за последнее время в серии «Литературные памятники».[1] Поэтому я ограничусь самыми общими сведениями об этой поэзии, а в основном отмечу лишь те ее черты, которые могут иметь известное значение для положений, выдвинутых здесь Д. С. Лихачевым.

Скальдическая поэзия расцветает в Исландии в IX—XIII вв., но получает широкое распространение в той или иной мере среди всех скандинавских народов того времени, однако особым путем. Ее носителями являются в основном сами исландцы в своих частых странствиях по всему региону, где жили и воевали в это время скандинавы. Некоторое значение наряду с исландскими скальдами имеют лишь скальды норвежские.

В формальном отношении скальдические песни отличаются необычайной изощренностью. В семантическом плане здесь существенны крайне усложенные, часто напоминающие загадки метафоры: многочленные (так наз. кенинги) и одночленные (хейти). В плане фонетическом здесь важно сочетание аллитерации с рифмой, а в плане композиционном — переплетение синтаксических единств и их прерывистость, т. е. «перебивание» одного синтаксического единства другим или даже другими единствами. Однако тематически эти песни были крайне конкретны, даже фактографичны, т. е. привязаны к ситуации, и оценочны. Сами ситуации могли быть весьма различными. Скальдическая виса (наиболее распространенный вид небольших произведений скальдов) бывала часто непосредственным откликом-экспромтом на какое-нибудь незначительное частное происшествие, но нередко фиксировала и существенные исторические события, эпизоды битв и т. д. А в более развернутых видах скальдических песен воздавалась хвала конунгам, прославлялись заслуги умерших и т. д. Впрочем, и висы нередко использовались, чтобы восславить конунга. В целом песни скальдов недаром являются одним из главных исторических источников для изучения скандинавского прошлого той поры.

Скальды, даже самые именитые, не были профессионалами-поэтами. Они не только слагали песни, но занимались вместе с тем обязательно и иной деятельностью, часто были викингами, порой дружинникамп конунгов. Они сражались в битвах, ездили с поручениями конунгов, — а кроме того, сочиняли свои песни. И конунги ценили их как за их бранную и иную службу, так и за их хвалебные песни. Иногда в дружине одного конунга было несколько скальдов, а один из них был самым любимым.

Подтверждается это обильным материалом древнеисландских саг.

---

[1] Младшая Эдда. Л., 1970; Поэзия скальдов. Л., 1979; С. Стурлусон. Круг земной. М., 1980. — Наиболее подробно о скальдах и их поэзии говорится в статье М. И. Стеблина-Каменского «Скальдическая поэзия» в книге «Поэзия скальдов» (с. 77—130). Там же (на с. 128—130) дана подробная библиография.

С одной стороны, родовые саги,[2] повествуя о жизни тех исландцев, которые умели слагать скальдические стихи, нередко отмечают, как высоко ценилось их искусство при дворе конунгов. Так, знаменитому скальду Эгилю Скаллагримссону английский конунг Адальстейн дарит за хвалебную песню «два золотых запястья, каждое из которых весило марку, а кроме того — дорогой плащ со своего плеча» (перевод С. С. Масловой-Лашанской).[3] Гуннлауг Змеиный Язык, также знаменитый скальд, получает от дублинского конунга Систрюгга Шелковой Бороды «отделанное золотом платье и плащ с дорогим мехом, а также золотое запястье весом в одну марку» (перевод М. И. Стеблина-Каменского).[4] Любопытно, что Систрюгг, в честь которого раньше никто еще не писал хвалебных песен, сначала хочет вознаградить Гуннлауга даже двумя кораблями.

С другой стороны, в королевских сагах, посвященных жизни конунгов, а сквозь эту призму историческому прошлому скандинавских народов,[5] часто говорится о скальдах, входивших в дружину конунга, бывших «его людьми». Искусность скальда именно как скальда оказывается подчас весьма существенной для отношения конунга к дружиннику-скальду. Так, норвежский конунг Олав Трюггвасон приглашает скальда Халльфреда, слывшего человеком своенравным и неблагоразумным, в свою дружину и дарит ему сперва пустые ножны, но обещает, что подарит ему и меч, если тот сложит вису так, чтобы в каждой ее строке содержалось это слово. Халльфред сочиняет такую вису — и получает меч.[6]

О широком присутствии скальдов в дружинах конунгов и ярлов свидетельствует то, что об одной и той же битве часто сочиняют висы несколько скальдов, иногда выражающих позиции разных участников сражения. Так, в повествование о морской битве при острове Свёльд вплетены висы четырех скальдов: Скули сына Торстейна, Халльфреда Трудного Скальда, Халльдора Некрещенного, Торда сына Кольбейна.[7] Два исландских скальда, Гицур Белый и Гицур Черный, находились одновременно в дружине шведского конунга Олава.[8] Нередко прямо упоминается об особой приязни конунга к какому-нибудь скальду. В «Саге о Харальде Прекрасноволосом» говорится, что скальд Тьодольв «был сердечным другом конунга» (перевод М. И. Стеблина-Каменского).[9] В «Саге об Олаве Святом» сказано, что скальд Хьяльти «был в чести у шведского конунга Олава» (пер. Ю. К. Кузьменко).[10]

Особенно рельефно вырисовывается положение скальдов в дружине конунга в обширной «Саге о Святом Олаве» на примере двора самого Олава Святого. Любопытно, что первоначально этот конунг вообще был противником скальдического искусства поэзии и совсем не хотел, чтобы скальды воспевали его в своих песнях. Вероятно, причина заключалась здесь в том, что конунг был ревностным христианином, между тем как распространенные в скальдической поэзии метафоры (кеннинги и хейти) широко применяли имена и понятия древнескандинавской языческой мифологии. Однако одному из скальдов (Сигвату) удается преодолеть предубеждение конунга. Об этом говорит следующий эпизод: «Сигват уже с детства был хорошим скальдом. Он сочинил песнь об Олаве конунге

---

[2] Об исландских родовых сагах см. вступит. статью М. И. Стеблина-Каменского к кн.: Исландские саги. М., 1956, с. 7—18.

[3] Исландские саги, с. 165.

[4] Там же, с. 38—39.

[5] О королевских сагах, содержащихся в знаменитой книге Снорри Стурлусона «Круг земной», см. в указанном примеч. В русском издании этой книги статьи М. И. Стеблина-Каменского (с. 581—596) и А. Я. Гуревича (с. 612—632).

[6] С. Стурлусон. Круг земной, с. 148—149.

[7] Там же, с. 158—166.

[8] Там же, с. 207.

[9] Там же, с. 56.

[10] Там же, с. 208.

и попросил его прослушать ее. Конунг сказал, что не хочет, чтобы о нем сочиняли стихи, и не любит слушать скальдов. Тогда Сигват сказал:

Внемли мне, и скальда
Ты себе, вяз рыси
Смоленой бурунов,
Доброго добудешь.
Когда отвергаешь
Прочих ты, тем паче
Я воздам в избытке
Олаву хвалу.

Олав конунг подарил Сигвату за эти стихи золотое обручье весом в полмарки, и Сигват стал дружинником конунга» (перевод прозы Ю. К. Кузьменко, перевод стихов О. А. Смирницкой).[11] Следует отметить, что в этой висе никаких мифологических черт не содержится (кеннинг «вяз рыси смоленой бурунов» означает воина, а внутри него кеннинг «рысь бурунов» означает корабль). И в дальнейших своих песнях Сигват избегает мифологизмов, отличаясь вообще несколько более простой и лирической поэтикой. Однако другие скальды, которые постепенно сгруппировались при дворе конунга, мифологических элементов в висах не чуждались.[12] Но любимым скальдом конунга и самым близким к нему оставался Сигват. Это ясно видно из подробного описания расстановки дружинников вокруг конунга перед битвой при Стикластадире, в которой Олав Святой был убит:

«Говорят, что когда Олав конунг построил свое войско, он поставил вокруг себя людей, которые должны были защищать его щитами. Для этого он отобрал самых сильных и ловких. Потом он позвал к себе своих скальдов и велел им быть рядом с ним.

— Вы должны, — говорит он, — стоять здесь и видеть все, что происходит, собственными глазами, тогда вам не придется полагаться на рассказы других, ведь потом вы должны будете рассказать об этой битве и сложить о ней песни. Там были Тормод Скальд Черных Бровей и Гицур Золотые Ресницы, приемный отец Ховгарда-Рэва. Третьим был Торфинн Рот. Тормод сказал Гицуру:

— Не будем стоять вплотную друг к другу, товарищ, оставим место и для Сигвата скальда, если он приедет сюда. Он наверняка захочет стоять перед конунгом, да и конунг будет недоволен, если перед ним окажется кто-то другой.

Услышав эти слова, конунг сказал:

— Не надо винить Сигвата за то, что его здесь нет. Он часто бывал со мною в сражениях, а сейчас, он, наверно, молится за нас, это нам теперь нужнее всего.

Тормод говорит:

— Возможно, конунг, что молитвы тебе сейчас всего нужнее, но вокруг твоего стяга сильно поредело бы, если бы все твои дружинники отправились молиться в Румаборг. Мы просто хотели сказать, что, правду говоря, вы никого так охотно не слушали, как Сигвата» (пер. Ю. К. Кузьменко).[13]

---

[11] Там же, с. 188—189.

[12] Ср. статью О. А. Смирницкой «О поэзии скальдов» в кн.: С. Стурлусон. Круг земной, с. 607—610. — Однако для эпохи, когда жил Олав Святой, вряд ли можно предположить, что «первоначальная мифологическая мотивировка кеннингов играла минимальную роль», как это утверждает в общем виде для скальдической поэзии О. А. Смирницкая (с. 609), хотя в отдельных случаях выветривание мифологической семантики, конечно, могло иметь место и очень рано.

[13] С. Стурлусон. Круг земной, с. 351.

Д. С. ЛИХАЧЕВ

Новгородские черты в «Слове о полку Игореве»

Уже давно было обращено внимание на расхождение между «Словом о полку Игореве» и «Повестью временных лет» в указании на место похорон Изяслава Ярославича — сына Ярослава Мудрого. Согласно «Повести временных лет», Изяслав был похоронен в Десятинной церкви. В «Слове же о полку Игореве» говорится: «Съ тоя же Каялы Святоплъкъ повелѣ яти отца своего междю угорьскими иноходьци ко святѣй Софии къ Киеву». Это известие в «Слове о полку Игореве» считалось либо ошибочным, либо относящимся не к Изяславу Ярославичу, отцу Святополка, а к его тестю — Тугоркану.

М. Д. Приселков предположил, что автор «Слова» пользовался не «Повестью временных лет» в известных нам списках, а черниговской летописью отца Игоря Святославича — Святослава Ольговича, где известия могли даваться в сокращенном виде. В «Слове» же эти известия были осмыслены по-своему: поскольку София была главным храмом Киева, постольку, предположил автор, Изяслав был похоронен именно там.

В 1949 г. артист МХАТ Ив. М. Кудрявцев, усиленно занимавшийся «Словом о полку Игореве», в своем письме ко мне дал бесспорное объяснение происхождения этого места. Оказалось, что Изяслав, согласно Софийской первой летописи, был похоронен именно в Софии, а не в Десятинной церкви. Письмо Ив. М. Кудрявцева было напечатано мною в Трудах Отдела древнерусской литературы, и вопрос о том, является ли сведение «Слова» о похоронах Изяслава в Софии ошибочным, был навсегда снят. Оставалось только выяснить, откуда попало известие о похоронах Изяслава в Софийскую I летопись и почему автор «Слова о полку Игореве», постоянно пользовавшийся известиями летописи, иногда даже в летописной их форме, воспользовался именно той версией, которая оказалась запечатленной в Софийской I летописи.[1]

Как мною было выяснено в книге «Русские летописи и их культурно-историческое значение» (М.—Л., 1947, с. 182—196), значительнейшую часть Ипатьевской летописи за XII век составляет летописец героя «Слова о полку Игореве» — Игоря Святославича, основанный в свою очередь на летописце его отца Святослава Ольговича, как это установил в свое время еще М. Д. Приселков в «Истории русского летописания XIII—XV вв.» (Л., 1940). Исследователи «Слова», хотя и прошло достаточно много лет со времени наблюдений М. Д. Приселкова и моих, очень мало интересовались летописцем Игоря Святославича. Между тем точки зрения летописца Игоря Святославича во многом совпадали с точками зрения автора «Слова о полку Игореве», и именно на основе летописи Игоря Святославича, очевидно, проникли в «Слово» многие сведения по истории Руси XI в.[2]

[1] И. М. Кудрявцев. Заметка к тексту «С тоя же Каялы Святоплъкъ. . .» в «Слове о полку Игореве». — ТОДРЛ, т. VII. М.—Л., 1949, с. 407—409.

[2] См. о знакомстве автора «Слова» с летописью в моей статье «Исторический и политический кругозор автора „Слова о полку Игореве“» (в кн.: Слово о полку Иго-

Не может быть сомнений в том, что в основе летописца отца Игоря, Святослава Ольговича, лежало новгородское летописание, а следовательно и текст XI в., близкий Начальному летописному своду, которым, как основательно предположил А. А. Шахматов, начинались новгородские летописи.

Как мною было в свое время установлено в упомянутой уже статье, в «Слове о полку Игореве» многие сведения даются в форме, близкой к летописным о них известиям. К новгородской летописи близка, в частности, формулировка полноты поражения по дешевизне рабов-пленников. Так, в «Сказании о знамени святей Богородици» о поражении суздальцев у стен Новгорода в 1169 г. для обозначения тяжести этого поражения суздальцев сказано: «и продаваху суздальца по две ногате».

Именно это определение имеется в «Слове» в отношении Всеволода Суздальского: если бы он был на юге и поблюл бы отень злат стол киевский, «то была бы чага по ногатѣ, а кощей по резанѣ». Обращает на себя внимание и то обстоятельство, что в этом пассаже применяется новгородская денежная система: ногата и резана.[3]

Термин «ногата», как мы уже отмечали, имеется в сходной формуле 1167 г.

Другая новгородская денежная единица в «Слове о полку Игореве» — «бела», и она также дана в «Слове» в составе летописной формулы в «Повести временных лет» под 859 г.: «емляху дань по бѣлѣ[4] отъ двора». Ср.: «Имаху дань варязи изъ заморья на чюди и на словѣнех, на мери и на всѣхъ, кривичѣхъ. А козари имаху на полянѣх, и на сѣверѣх, и на вятичѣхъ, имаху по бѣлѣ и вѣверицѣ от дыма».[5]

Исследуя упоминаемые в «Слове о полку Игореве» денежные единицы, следует иметь в виду, что «Слово» не документ, а художественное произведение. Поэтому «русское золото», которое дважды упоминается «Словом», — это не какие-то денежные единицы, а драгоценности в целом. Так же точно в упоминаемых в «Слове» «ногате», «резани» и «бели» важны те устойчивые литературные формулы, в составе которых они фигурируют, а не их реальность в денежном обращении.[6] Впрочем, сами формулы с участием упоминаемых в них денежных единиц могли сохраняться только в той стране, где они существоавли когда-то, — в данном случае на Новгородском севере.

В связи с этими новгородскими чертами в «Слове» заслуживает внимания тот факт, что отец Игоря Святославича — Святослав Ольгович был дважды новгородским князем и был женат на новгородке. «В то же лето (1136, — *Д. Л.*) приде Новугороду князь Святослав Ольговиць ис Чернигова, от брата Всеволодка, месяца июля в 19, преже 14 каланда августа, в неделю, на сбор святыя Еуфимие, в 3 час дне, а луне небесней в 19 день. Том же лете, наставъшю индикта 15, убиша Гюргя

реве. Сборник исследований и статей под ред. В. П. Адриановой-Перетц. М.—Л., 1950, с. 5—52).

[3] В. Л. Янин отмечает, что «в новгородских письменных источниках термин «резана» доживает до рубежа XIII—XIV вв.» (В. Л. Янин. Берестяные грамоты и проблема происхождения новгородской денежной системы XV в. — В кн.: Вспомогательные исторические дисциплины, III. Л., 1970, с. 172). Ср. также: В. Л. Янин. Денежно-весовые системы русского средневековья. Домонгольский период. М., 1956.

[4] См. о «бѣле»: В. Л. Янин. Берестяные грамоты. . ., с. 167 («к числу новгородских денежных единиц, возникновение которых связано с перестройкой системы на основе счета на 7, несомненно принадлежит бела, хорошо известная в актах и нарративных источниках с начала XIV в. В одних только новгородских пергаментных актах XIV—XV вв. она встречается не менее 50 раз»). В. Л. Янин предполагает, что упоминание «белы» в «Слове о полку Игореве» — результат заимствования из поздней редакции «Повести временных лет».

[5] Повесть временных лет, ч. 1. М.—Л., 1950, с. 18.

[6] Ср., например, наши выражения, до сих пор существующие, хотя «реальность» их отсутствует уже более 75 лет: «не дать за что-либо ломаного гроша» или «это стоит буквально гроши» («буквально» же грошей нет с первых лет XX в.).

Ярославиця и с моста съвергоша, месяця сентября. В то же лето святиша церковь святого Николы великым священиемь в 5 декабря. В то же лето оженися Святослав Олговиць Новегороде, и веньцяся своими попы у святого Николы; а Нифонт его не веньця, ни попом на сватбу, ни церенцем дасть, глаголя: „не достоить ея пояти". В то же лето стрелиша князи милостьници Всеволожи, нъ жив бысть».[7]

Следующий год правления Святослава Ольговича в Новгороде ознаменовался бурными событиями. Партия изгнанного из Новгорода князя Всеволода, покровительствуемого епископом Нифонтом, восставала против Святослава Ольговича. Святославу удалось подавить восстание и даже собрать войско на княжившего в Новгороде противника своего Всеволода, но, несмотря на помощь половцев, выгнать Всеволода из Пскова, где он впоследствии был объявлен святым, ему не удалось, а вскоре в 1138 г. Святослав был изгнан из Новгорода: «В то же лето выгнаша князя Святослава сына Ольгова, из Новагорода, месяца априля 17, в неделю 3 по пасце, седевъше 2 лета бес три месяць».[8]

Изгнанного из Новгорода Святослава Ольговича тотчас же ждали новые неприятности. Его разлучили с женой новгородкой: «и Святославлюю (жену, — *Д. Л.*) прияша Новегороде с лучьшими мужи, а самого Святослава яша по пути смолняне и стрежахуть его на Смядыне в манастыри, якоже и жену его Новегороде у святое Варвары в манастыри, жидуще оправы Яропълку с Всеволодкомь». В следующем году новгородци снова послали по Святослава Ольговича и даже присягали ему — «заходивъше роте»; «и бе мятежь Новегороде, а Святослав дълго не бяше. В то же лето вьниде князь Святослав Олговиць Новугороду и седе на столе месяця декабря в 25».

Святославу Ольговичу пришлось «отай в ноць», захватив с собой Якуна, но Якуна схватили, сбросили с моста в Волхов, а затем, взяв с него 100 гривен, «заточиша в Чюдь» с братом его, заковав его в цепи.

В Комиссионном списке Новгородской первой летописи есть сведения о том, что после первого двухгодичного сидения Святослава Ольговича в Новгороде он через полтора года снова был призван в Новгород: «и введоша Святослава, сына Ольгова, опять. И тъ седив год и бежа из города».

Как видим, оба правления были хотя и бурными, но недолгими. Для нас важно, однако, следующее: Святослав Ольгович женился на новгородке, — по-видимому, простой, так как епископ отказался их венчать и венчался Святослав в построенной им церкви Николы «своими попы». Второе, что привлекает наше внимание, — необычайная точность дат вокняжения и изгнания (особенно вокняжения).

Точные даты могли быть исчислены известным новгородским математиком и автором канонических «Вопрошаний» Кириком. Следовательно, можно думать, что летописание Святослава Ольговича и его сына Игоря Святославича получило толчок к своему возникновению еще в Новгороде, память о котором не могла исчезнуть в семье Святослава и его сына, ибо оттуда была жена Святослава и мать Игоря. В «Слове о полку Игореве» есть одно загадочное название народности — «готы» — в его производном «готьскыя дѣвы». Обычно считается, что это «готы тетракситы», населявшие северный берег Черного моря.[9] В русских источниках древнейшего периода эти готы ни разу не упоминаются. Но говорится под 862 г. в «Повести временных лет» в перечислении северных народов: «Русь, Свеи, Урмане, Агляне и Гъти». Постоянно поминаются северные

[7] Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов. Под ред. А. Н. Насонова. М.—Л., 1950, с. 24. — «Не достоить», очевидно, по своему простому происхождению, не только потому, что она новгородка. Новгородские родственные связи Игоря очень важны для нашей темы.

[8] Там же, с. 25.

[9] В. В. Мавродин. Очерки истории левобережной Украины. Л., 1940, с. 267.

готы и в новгородских и смоленских договорах XII—XIII вв. Говорится о северных готах и в других новгородских источниках — о жителях острова Готланда, ведшего торговлю с Новгородом, а в самом Новгороде был Готский двор с церковью святого Олафа.[10] Готы вели обширную торговлю с Новгородом и с Русью в целом. Если в «Слове о полку Игореве» имеются в виду готские девы северные, тогда понятно, что они «звонят русским золотом», ибо готы северные вели обширнейшую торговлю и упоминание золота было бы вполне уместно. Но с готами были не только торговые отношения, но и разногласия. Об одном из таких разногласий говорится под 1188 г. в Новгородской первой летописи, в той части Синодального списка, которая относится к XIII в.: «Въ то же лето рубоша новгородьце Варязи на Гътѣхъ, Немьце в Хоружьку и въ Новотържьце; а на весну не пустиша из Новагорода своихъ ни одиного мужа за море, ни съла вдаша Варягомъ, нъ пустиша я без мира».[11] Смысл этого известия до конца не ясен, [12] но не подлежит сомнению, что под 1188 г. здесь отмечено какое-то серьезное размирие с готами и разрыв в торговых отношениях. Если перед известием о готских девах, «лелеющих месть» против Руси, отмечены и немцы, под которыми могли пониматься только северные народы — германцы и шведы, которые «кают» князя Игоря, и опять в какой-то неясной для нас, но, очевидно, понятной для современников связи с русским золотом («ту немци и венедици, ту греци и морава поют славу Святъславлю, кають князя Игоря, иже погрузи жир во дне Каялы — рекы половецкыя, — рускаго злата насыпаша»), то толкование готских дев как дев Готланда, готов северных, — учитывая к тому же размах, который придан автором «Слова» всесветному отклику на поражение Игоря, — становится вполне вероятным. В беседе со мной М. А. Салмина предположила, что в «Слове» под «временем бусовым» подразумевается время особого рода кораблей — «бусов». Бусы действительно упоминаются в новгородских и псковских летописях — по И. Срезневскому, от др. сев. bussa. др. англ. buss, дат. boise, нидерл. buise.[13] Это судно морское — и, по-видимому, такое, в котором ходили в Новгород иностранные купцы.[14]

Шарукан был разбит русскими князьями (среди них и новгородским князем Мстиславом Владимировичем) в битве 1106 г. Шарукан был дедом хана Кончака. Почему же готские девы «лелѣютъ месть Шароканю»? В «Слове» пораженню русских радуются разные народы в разных концах света, как и славу Руси поют разные народы во всем мире (Святославу поют славу «нѣмци и венедици», «греци и морава»). Неудивительно, что к радости врагов Руси присоединяются и жители «Готского берега».

Если речь идет о Готском береге и его размолвке с Новгородом 1188 г., то почему все же упоминаются именно «девы»? Ответ на этот вопрос лежит, очевидно, в том, что в древней Руси в хоровом пении участвовали только женщины, девицы по преимуществу. Оплакивают пением, поют славу в «Слове о полку Игореве» только девы и девицы. В миниатюрах Радзивиловской летописи в хорах, поющих славу князьям, участвуют также только женщины (л. 201, 207, 215, 220).

---

[10] См. подробнее: Н. А. Р ы б и н а. Готский раскоп. — В кн.: Археологическое изучение Новгорода. М., 1978, с. 197—226.

[11] Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов, с. 39.

[12] Толкование этого неясного места см.: С. Н. С ы р о м я т н и к о в. Древлянский князь и варяжский вопрос. СПб., 1912, с. 10—13.

[13] См.: И. И. С р е з н е в с к и й, т. 1, с. 194 (со ссылкой на словарь Дюканжа).— Толкование «готских дев» как дев северных готов см. в статье М. А. Салминой «Из комментария к «Слову о полку Игореве»» (ТОДРЛ, т. XXXVI. Л., 1981, с. 228—229).

[14] «Тогда же, на вербьницю приидоша Латина под Цесарьград в бучах» (Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов, М.—Л., 1950, под 1204 г., с. 246). Ср. под 1419 г. в той же новгородской первой летописи: «Того же лета, пришед Мурмане воиною в 500 человек, бусах и в шнеках» (там же, с. 411).

Предложенные соображения о новгородских чертах в «Слове о полку Игореве» не должны вести к каким-либо категорическим выводам об авторе и происхождении «Слова». Единственно, что достоверно, — это то, что новгородские источники должны быть приняты во внимание при изучении «Слова». Следует также принять во внимание при изучении «Слова» и соображения о том, кто такие готские красные девы, особенно в свете того, что в древнейших русских источниках никаких готов на Черном море не упоминается. Если верно, что готские девы, поющие на бреге Синего моря, — девы Готского берега (Готланда) и их враждебность к русским объясняется размолвкой Новгорода с Готским берегом 1188 г., то создание «Слова» не может быть отнесено ко времени ранее 1188 г., но не должно и слишком отступать от этой даты, так как вряд ли, кроме авторов новгородских письменных источников, это сравнительно незначительное историческое событие могло на длительный срок запечатлеться в чьей-либо памяти.

Обратим внимание и на следующее: Новгород со славой Ярослава также связывался лишь на севере. В южных источниках Новгород не воспринимался как город Ярославовой славы.[15] Поэтому известие в «Слове» о том, что Всеслав, «отворив врата Новуграду», тем самым «разшибе славу Ярославу», — также новгородское.

---

[15] Как известно, «слава Ярослава» связывалась и в XV в. с новгородскими вольностями, «грамотами Ярослава», по преданию дарованными Новгороду Ярославом Мудрым, и с «Русской Правдой».

Р. МАНН

Свадебные мотивы в «Слове о полку Игореве»

Музыкальный аккомпанемент, которым сопровождаются битвы и победы в «Слове о полку Игореве», — один из самых уникальных элементов этого замечательного памятника древней русской культуры. Дважды упоминаются поющие девицы, славящие то русских, то иноземных князей, — первый раз в истолковании сна Святослава боярами:

№ 1

Уже снесеся хула на хвалу,
уже тресну нужда на волю,
уже връжеса дивь на землю.
Се бо Готоскія красныя дѣвы въспѣша
на брезѣ синему морю,
звоня Рускымъ златомъ.
Поютъ время Бусово,
лелѣютъ месть Шароканю,
а мы уже, дружина,
жадни веселія.[1]

Еще раз появляются поющие девицы под самый конец «Слова», где их песни сопровождают возвращение Игоря из плена:

№ 2

Дѣвици поютъ на Дунаи:
вьются голоси чрезъ море до Кіева.
Игорь ѣдетъ по Боричеву
къ Святѣй Богородици Пирогощей.
Страны ради,
гради весели,
пѣвше пѣснь старымъ княземъ,
а по томъ молодымъ.

Здесь вместе с девицами выступают города и целые народы, прославляющие русских князей своими песнями.

Такой же грандиозной картиной поющих народов заканчивается описание похода Святослава, во время которого был взят в плен половецкий хан Кобяк:

№ 3

Ту Нѣмци и Венедици,
ту Греци и Морава
поютъ славу Святъславлю,
кають Князя Игоря,
иже погрузи жиръ
во днѣ Каялы.
Рѣкы Половецкія
Рускаго злата насыпаша.
Ту Игорь Князь
высѣдѣ изъ сѣдла злата,
а въ сѣдло кощіево.
Уныша бо градомъ забралы,
а веселіе пониче.

[1] Здесь и далее текст «Слова» цитируется по первому печатному изданию (см.: Л. А. Дмитриев. История первого издания «Слова о полку Игореве». М.—Л., 1960). Разбивка строк и пунктуация — мои. Изменены лишь явные описки, которые затрудняют чтение.

Музыкальные образы также завершают собой изображение смерти Изяслава Васильковича на поле битвы:

Унылы голоси, пониче веселіе, трубы трубятъ Городеньскіи. № 4

Отступление о полоцком князе Всеславе также заканчивается музыкальным мотивом. хотя текст в данном случае дефектен:

Се бо нынѣ сташа стязи Рюриковы, а друзіи Давидовы, нъ рози но ся имъ хоботы пашутъ. (?) Коніа поютъ на Дунаи. № 5

В конце «Слова» города играют певческую роль наряду со странами и дунайскими девицами (см. вышеприведенную цитату № 2). Города же создают эпическим событиям музыкальный аккомпанемент еще в начале повести, в словах, приписываемых Бояну:

Комони ржуть за Сулою. звенить слава въ Кыевѣ, трубы трубять въ Новѣградѣ, стоять стязи въ Путивлѣ. № 6

Под звенящей в Киеве «славой» скорее всего имеется в виду величальная песня, или песня славы, древней Руси.

Все вышеприведенные музыкальные мотивы, за исключением последнего, завершают собой определенную часть повести (отступления о Святославе, Изяславе и Всеславе, повествование бояр и заключительную часть повести). Эта функциональная общность, вместе с многочисленными тематическими и текстуальными взаимосвязями, указывает на единую образную систему, которая породила данные мотивы.

Между тем образная система эта восходит своими корнями к восточнославянскому свадебному обряду. В основе мотива поющих девиц, народов и городов в «Слове» лежит обычай величания присутствующих на свадьбе девушками.[2] Ритуал этот имеет свои местные разновидности, но обычно он состоит в том, что девушки поют величальные песни, хвалящие как гостей на свадебном пиру, так и непосредственных участников обряда (жениха, невесту и т. д.). Пропев такую песню, девушки подносят гостю (или жениху и т. д.) стакан пива. Гость же должен опустить несколько монет в стакан, а потом выпить пиво. (В некоторых местностях девушки сами выпивают пиво). Тогда девушки вынимают из стакана деньги и делят их между собой, а если награда покажется им недостаточной, то они могут спеть гостю издевательскую, «корильную» песню. Вот пример такой песенки:

Как у Филиппа-то жена,
Не пригожа да не корыстна,
Што кривое коромысло:
Как Филипп-то сам урод,
Ротозея, криворот,
Сам шестом,
Голова пестом,
Харя пряслицею,
Глаза раковицею.[3]

[2] Описаний русского свадебного обряда много. См.: П. В. Киреевский. Песни, вып. 1—2. М., 1911—1929; Н. П. Колпакова. Лирика русской свадьбы. Л., 1973.

[3] П. В. Киреевский. Песни, вып. 1—2, № 890.

Среди крестьян в XIX в. наиболее распространенное слово для пения такого рода песен было, кажется, «корить», но в некоторых местах употреблялся глагол «хаять»:

Уж ты станешь нас дарить, —
Станем мы тебя хвалить;
А не станешь нас дарить,
Станем хаять и бранить.[4]
Ты не мог, да добрый молодец,
Не мог вытолочь, ни вымолоть, —
Под окошечком повыпросить!
Ты пустой мошной потряхивашь,
Ты грошом одним позванивашь. . .
Ты полушкой похваляешься,
Ты медюшкой пробавляешься!
Пусторечия не баяла —
Тебя молодца похаяла![5]

Пение славы Святославу немцами и другими народами (см. № 3) соответствует пению свадебных величальных песен девушками, между тем как «каяние» Игоря связано с «хаянием» скупого жениха или гостей на свадебном пиру. «Кают» Игоря после того, как он погружает народные богатства в реку Каялу, подобно тому, как девушки на свадьбе «хают» злополучного гостя после того, как он опускает свою плату в стакан пива. Игорь со своим войском наполняют половецкие реки русским золотом. Этот образ также восходит к свадебному обычаю награждения девиц.

Конечно, свадебный обряд величания гостей отличается от данного мотива «Слова» тем, что на свадьбе величают и корят одного и того же человека, тогда как в «Слове» поют славу одному князю, а кают другого. Но основная последовательность действий в свадебном обряде (величание, награждение певиц, «хаяние») послужила образцом в создании этого мотива. Вместо девиц поют в «Слове» целые народы. Поют же они не жениху или свадебному гостю, а русским князьям. Вместо нескольких монеток, опускаемых в свадебную чашу, огромное количество золота опускается русским войском в иноземные реки. Действие рассматривается как будто с горной вершины — так, что события мирового масштаба представляются как свадебное празднество.

Последние две строки цитаты № 3 являются вариантом формулы, состоящей из двух первых строк цитаты № 4. В обоих случаях формула «веселіе пониче» (или «пониче веселіе») следует за фразой с глаголом «уныти» в прошедшем времени. Различаются же данные отрывки тем, что «унывают» голоса в одном, а городские стены в другом. Естественно говорить об унылом голосе, а говорить об «унывших стенах» можно только метафорически. Следовательно, надо думать, что метафора «Уныша бо градомъ забралы» возникла на основе формулы типа «Унылы голоси» (см. № 4), т. е. городские стены заменили голоса. Стены городов унывают вместо голосов поющих народов. Этот образ продолжает развернутую метафору битвы-свадьбы предшествующих строк, причем города, как и страны, соответствуют свадебным певицам. Городские стены, подобно «унылым голосам» в цитате № 4, соответствуют голосам свадебных певиц.

Изображение готских девиц, поющих на берегу моря в цитате № 1, представляет собой другой вариант свадебного мотива поющих народов. Метафора «Уже снесеся хула на хвалу», вероятно, восходит к свадебному обряду пения величальных и корильных песен. Поражение русского войска изображается как переход от величания к «хаянию» свадебного гостя. Этот вариант данного мотива ближе к свадебному обряду в том от-

[4] Б. Соколов, Ю. Соколов. Сказки и песни Белозерского края. М., 1915, с. 380, № 263.

[5] О. Х. Агренева-Славянская. Описание русской крестьянской свадьбы, ч. 2. 2-е изд. Тверь, 1896, с. 70.

ношении, что в нем прямо говорится о девицах. Готские девицы «звонят русским золотом» подобно тому, как свадебные певицы позванивают подаренными им монетами. Эти два варианта мотива поющих народов — единственные случаи, когда в «Слове» используется формула «русское злато». Нетрудно заметить генетическую связь между этими вариантами:

(Из № 1)	(из № 3)
Поютъ время Бусово,	поютъ славу Святъславлю,
лелѣютъ месть Шароканю,	кають Князя Игоря,
а мы уже, дружина,	иже погрузи жиръ
жадни веселія.	во днѣ Каялы.

Ритмическое сходство этих двух мест поразительно. Также обращают на себя внимание звуковые параллели в последних строках (и — же — у — жи/дн — ли). Близкое сходство этих пассажей, вероятно, объясняется тем, что один вариант возник на основе другого, или же тем, что оба варианта восходят к общему образцу.

Еще одна деталь объединяет эти два варианта мотива поющих народов. Это — метафорическая связь воды со свадебным вином. (Пиво и водку, которые для многих составляют главную достопримечательность русского свадебного обряда, я буду далее называть вином, как они и называются во многих свадебных песнях, плачах и т. п.). Игорь погружает русское золото в Каялу-реку и в половецкие реки, в то время как готские девицы позванивают русским золотом на морском берегу. Надо думать, что море, подобно Каяле-реке, ассоциируется со свадебным вином. Завидуя готским девицам, поющим на берегу моря, бояре «жаждут» веселья подобно тому, как можно испытывать жажду к вину.

Немцы и другие народы поют славу старому Святославу, а потом обращаются к молодому Игорю. Готские девицы поют сначала о древнем Бусе, а потом о Шарокане, герое недавних событий. Подобно этому, страны и города, упоминаемые в конце повести, поют сначала «старым князьям, а потом молодым» (см. № 2). Связь поющих городов и народов со свадебными певицами в остальной части «Слова» заставляет думать, что корни мотива торжествующих стран и городов в этом отрывке лежат в том же свадебном обряде. То же можно сказать о дунайских девицах, появляющихся рядом с городами и странами в конце повести. Однако использование глагола «вити» в метафоре «вьются голоси чрезъ море до Кіева» напоминает троицкий и семицкий праздники, когда девушки свивают себе венки и бросают их на воду. Возможно, что мотив дунайских девиц возник под двойным влиянием свадебного обряда и весеннего праздника. В этой связи следует иметь в виду, что ритуал свивания венков связан со свадьбой тем, что, по народному поверью, девушка выйдет замуж за того, кто найдет ее венок.

Метафора «Копіа поютъ на Дунаи» в конце отступления о Всеславе (см. № 5) является вариантом формулы «Дѣвици поютъ на Дунаи» (см. № 2). Поющие девицы заменились копьями при создании этого образа.

Труднее всего установить генетическую связь между свадебным празднеством и мотивом торжествующих городов в цитате № 6. Однако ввиду общего сходства между ним и другими мотивами торжествующих городов маловероятно, чтобы он не входил в ту же систему свадебных образов. Также следует обратить внимание на формулу «трубы трубять въ НовѢградѢ». Это — вариант формулы «трубы трубятъ Городеньскіи» в цитате № 4. (Замечательно между прочим звуковое соответствие в словах «НовѢградѢ» и «Городеньскіи»). А формула «трубы трубятъ Городеньскіи» в свою очередь входит в музыкальный мотив, связи которого со свадебной обрядностью доказываются с большей вероятностью (ср. № 4 с мотивом поющих городов в № 3).

Свадебные образы «Слова о полку Игореве» далеко не исчерпываются одними музыкальными мотивами. Вся повесть пронизывается длинным

рядом всяких метафор, возникших на основе песен, плачей и обрядов русской народной свадьбы. Общеизвестна, например, метафора битвы-пира в изображении последнего дня битвы Игоря с половцами. Но это лишь одно звено в длинной цепи подобных метафор. Следующая выдержка из «Слова» служит примером:

Дремлетъ въ полѣ
Ольгово хороброе гнѣздо.
Далече залетѣло!
Не было въ обидѣ порождено
ни соколу, ни кречету,
ни тебѣ, чръный воронъ,
поганый Половчине!

Ср. следующий пассаж из свадебной песни:

Не орлы налетали —
Перепелочку взяли.
Перепелочку взяли,
Соколу отдали.
«Уж ты на, ясный сокол,
Младую перепелочку.
Не давай же в обиду
Младую перепелку
Ни орлам, ни орлицам,
Ни мелким-то ты пташкам».
. . . . . .
Бояра наезжали,
Красну девицу брали,
Красну девицу брали,
Молодцу отдавали.
«Уж ты на, молодец,
Уж ты на, удалой,
Молодую девицу,
Молоду красавицу.
Не давай-ка в обиду
Ни свекру, ни свекровке,
Ни деверьям, ни золовкам,
Ни чужим-то да людям».[6]

Надо еще добавить, что связь между музыкальными мотивами и свадебным обрядом подтверждается другими свадебными мотивами в непосредственном контексте. Например, мотив «унывших голосов» следует за метафорой, изображающей смерть Изяслава: «единъ же изрони жемчюжну душу изъ храбра тѣла чресъ злато ожереліе». А эта прекрасная метафора основана на песенном тексте, в котором невеста «роняет слезы через золото и через жемчужное ожерелие». Эта устная формула просуществовала в разных видах и до наших времен:[7]

. . . Что повыдали меня
Не за милаго дружка;
Поразгалилась родина
На высокие хоромы,
На окрашены балконы,
На чищены самовары,
На хрустальные стаканы!
Не хочу я чаю пить, —
Тоски-горя не забыть!
Через чай я слезы лью,
Через золото роню,
Через золото роню,
Свою маменьку браню.[8]

[6] И. Зырянов. Чердынская свадьба. Пермь, 1970, № 215.
[7] Подробный анализ данного мотива читатель найдет в моей книге «Lances Sing», которая готовится к печати.
[8] А. И. Соболевский. Великорусские народные песни, т. 7. СПб., 1897, № 757.

Родимая матушка, через год через два,
Через год через два побывай у меня,
Побывай у меня, посмотри на меня!
На мое житье на богатство зятнино:
Я по бархату хожу, по атласу гуляю,
А на штоф, на парчу и смотреть не хочу,
Но чрез золото, родна, часто слезы текут,
Через крупный жемчуг ручьем катятся.[9]

Не плачь, не плачь, красная девушка,
Не мочи сваво лица белова!
— Я бы рада, мой друг, не плакала, —
Через золото сами слезы катятся.
Чрез жемчужное ожерельице. . .[10]

Более подробный обзор свадебных мотивов в «Слове» читатель найдет в моей книге «Lances Sing» (Копия поют).[11] Надеюсь, что настоящая статья возбудит у читателя интерес к проблеме истоков образной системы «Слова о полку Игореве».

---

[9] А. Ф. Можаровский. «Свадебные песни Казанской губернии». — Этнографическое обозрение, 1907, № 1—2, с. 132—133.

[10] Киреевский, № 2197.

[11] The Song of Prince Igor: Russia's Great Medieval Epic (Coronado Press, Lawrence, Kansas, 1979) дает краткий обзор новых материалов, найденных мною во время недавнего исследования связей между «Словом» и славянским фольклором.

В. В. МОРОЗОВ

Лицевой летописный свод о походе Игоря Святославича

Задачей данной статьи является анализ повествования о походе Игоря Святославича в 1185 г. в составе Лицевого свода.

Рассказ о походе читается в Лаптевском томе Свода[1] (л. 641—652, известие о солнечном затмении 1 мая — на л. 640). Он выделен киноварным заголовком «О Олговичехъ како ходиша на Половцы и много зла сътворися имъ», заимствованным из Воскресенской летописи. Сам же текст представляет собой особую компилятивную редакцию, основанную на синтезе известий Никоновской и Воскресенской летописей.[2]

Начало рассказа Лаптевского тома («Того же лета . . . и притиснувша ихъ к воде»), заимствованное из Воскресенской летописи,[3] продолжено по Никоновской летописи («И бысть брань . . . прииде отъ нихъ на Русь»).[4] Затем следует небольшой фрагмент из Воскресенской летописи («некто же гость. . . идемъ по своихъ»)[5] и далее снова по Никоновской летописи («Князь велики же . . . разыдошася в страны своя»).[6] Завершение рассказа («Услыша же Половцы . . . за грехи наша») заимствовано из Воскресенской летописи.[7] В Лаптевском томе оно выделено киноварным заголовком «О Половцех».

Такое сложное использование двух источников предполагает целенаправленный отбор их фрагментов для создания новой редакции. Попытаемся выявить тенденциозность составителей Лицевого свода в описании похода 1185 г. (в Лицевом своде — 1186 г.). Для этого сравним две редакции — принятую для Лицевого свода и отвергнутую.

ЛС — ВЛ	НЛ
л. 641 *О Олговичехъ како ходиша на Половцы и много зла сотворися им. Того же лета здумавше Олгови внуцы ити на Половцы, не ходиша бо съ князьми Русскими, но поидоша сами собою, ркуще: «мы есми цы не князи, таковы же себе хвалы до-	Того же лета совещашеся Олгови внуци поидоша на Половци, и сняшася у Переяславля: Игорь Святославичь со двемя сыны изъ Новагорода изъ Северскаго, и Всеволодъ ис Трубческа, и братъ его
л. 641 об. будемъ». // И сняшася у Пе[ре]славля Игорь Святославичь из Новагорода Северьскаго с двемя сынома, и братъ его Всеволодъ ис Трупча, и [О]лговичь Свято-	Святославъ Олговичь изъ Рылска, и сыновець ихъ и Чрьниговская помощь, и приидоша в землю Половецкую; елици же обретошася тамо Половци идоша во сре-

[1] ГПБ, F.IV.233.

[2] Б. М. Клосс указывает на переделку Никоновской летописи по Воскресенской для Лицевого свода статей 6692—6694 гг. См.: Клосс Б. М. Никоновский свод и русские летописи XVI—XVII веков. М., 1980, с. 211.

[3] ПСРЛ, т. X, с. 12—13; т. VII, с. 98—99.

[4] ПСРЛ, т. X, с. 13.

[5] ПСРЛ, т. X, с. 13; т. VII, с. 99.

[6] ПСРЛ, т. X, с. 13—14.

[7] ПСРЛ, т. X, с. 14; т. VII, с. 99.

* Подчеркнуты киноварные заголовки и инициалы.

славъ из Рылска, и Черниговская по-
л. 642 мощь, и внидоша в землю Половецькую. // Слышавше же Половцы поидоша, ркуще: «братиа наша избита, а инии изымани, а се опять идутъ на нас», и послаша по всей земле той, а сами поидоша противу княземъ, ожидающе дружины своея. А князи таки поидоша к вежамъ их, они же, не пустяша их въ вежи своа,
. 642 об. сретоша их, дружины своея не дождавше, // и съступишася обои, и побежени бывше Половцы и биша их до вежь, множество полона взяша, жен и детей. //
л. 643 И стояша на вежахъ 3 дни, веселящася, а рекуще сице: «братиа наша ходили съ Святославомъ съ великимъ княземъ и билися съ Половцы, зряще на Переаславль, а они сами къ нимъ пришли, а в земли ихъ не смели по нихъ ити, а мы въ земли ихъ есмы избили ихъ, а жены ихъ и дети у нас въ полону, а еще поидемъ за ними за Донъ, и до конца избиемъ ихъ, а аще будетъ намъ ту на нихъ победа, то идемъ по нихъ
. 643 об. и до лукоморia, идеже не ходили // деды наши, да возмемъ си до конца честь и славу». Сиа же глаголюще, а строения божиа не ведуще. Останок же избиенныхъ прибегоша ко дружине своей, идеже быху весть преже послали, а сказаше имъ
л. 644 свою погыбель; // они же слышавше поидоша противу княземъ, а по другиа
644 об. послашася. // И сретишеся съ ними, бишася стрелцы межи собе 3 дни, и копии снимашася, ожидаху бо Половцы дружины своея, а симъ къ воде не дадущи
л. 645 проити. // Приидоша же Половцы вси ко дружине своей, и бысть их многое множество; Олговичи же видевше их ужасошася, и величания своего отпадоша, аще же изнемогли бяху и безводиемъ сами и кони отъ зноя, и поступиша мало въ воде, но 3 дни бо не пустили ихъ бяху къ воде; Половцы же устремишася на нихъ, и притиснуша ихъ къ воде. //

тение Русскимъ княземъ, а по иныхъ своихъ Половьцевъ, ту сущихъ, овехъ избиша, а иныхъ прогониша, и взяша жены ихъ и дети ихъ, а вежи ихъ пожгоша, и стоаше на вежахъ техъ три дни. Половци же, избегши отъ нихъ, поведаша дружине своей, инымъ Половцемъ, беду свою отъ Русских князей; они же оскорбившеся начаша збиратися. Князи же Русстии стоавше три дни на вежахъ Половецкихъ, и совещававшеся, глаголаше сице: «се уже сихъ Половцевъ победихомъ, поидемъ убо еще въ поле, и победимъ иныхъ Половцевъ, и имя себе и славу обрящемъ вечну», не ведяще яко богъ гордымъ противится, а смиренным даетъ благодать. Половци же не мнози собравшеся, и приидоша на нихъ, и сташа аки демони сюду и сюду скакати, ни наступаще, ни прочь отходяще, но тако стрелцемъ стреляющимся, ожидаху бо иныхъ Половцевъ за собою многиа силы; и тако лицемерствующе и стреляющися три дни, а копьи и саблями не снимающеся, ожидающе дружины съ часу на часъ, а къ воде Русскому воинству на дадяще приступити. Таже приидоша многое множество Половецъ, и отнюдъ Русское воиньство отлучиша отъ воды, и уже бяху три дни сами и кони ихъ воды во уста не впущаху, и изнемогоша безводиемъ сами и кони ихъ, бе бо тогда зной велици зело, таже приступиша къ воде, и бе нужа велика; Половци же притиснуша ихъ къ воде,

ЛС — НЛ

. 645 об. И бысть брань велика и сеча зла, мнози же Рустии вои и кони пометаша, пеши бияхуся съ Половцы; бе бо кони ихъ изнемогша; убиша же тогда и дивна богатыря Добрыню Судиславичя. //
л. 646 И прииде гнев божий на Русскиа воя, и побежени быша вси, и изымаша князей Русскихъ, и боаръ и велможъ, а иныхъ избиша, и погибе Русскихъ вой память съ шумомъ; не в гордости бо, но в смирении помощъ божиа есть. И такова беда сотворися, яко ни единъ вестникъ прииде от нихъ на Русь; //

ЛС — ВЛ

и бишася съ ними крепко, и бысть сеча зла велми, друзии же съ конь сседоша бияхуся, уже бо и кони подъ ними изнемогли бяху. Побежени быша князи Рустии, гневом бохиимъ, изымани была вси, а бояре ихъ и дружина вся избиты бяху, а инии изымани, и ти язвени; и возвратишася съ победою Половци, а про князей Рускыхъ не бе кому и вести принести, за наше согрешение и гордость.

НЛ

л. 646 об. Некто же гость поиде путемъ темъ, Половцы же приказаша съ нимъ къ Русскимъ княземъ, глаголюще: «поидете по свою братию, или мы къ вамъ идемъ по своихъ». //

потомъ же Половци приказаша з гостми на Русь ко княземъ, глаголюще сице: «приидите по братию свою».

ЛС — НЛ

л. 647 Князь велики же Киевский Святославъ Всеволодовичь и прочии князи, слышавше о сродницехъ своихъ тако сотворившееся, возплакаше кричаще аки ума
л. 647 об. и смысла испадоша. // Таже по многихъ слезахъ князь Киевский Святослав Всеволодовичь посла по сыны своя и по вся
л. 648 князи Русскиа, // и собравъ воинство много, и поиде на Половцы, и приидоша
л. 648 об. къ Каневу. // Половцы же слышавше идуще на нихъ великого князя Киевскаго Святослава Всеволодичя, со всеми князи Русскими и со многими воинствы,
л. 649 и бежаша за Донъ. // Князь велики же Киевский Святославъ Всеволодовичъ и вси князи Русстии, слышавше бежавшихъ Половцевъ, и возвратишася къ Киеву, и разыдошася въ страны своя. //

ВЛ

Слышавше же то князи о братьи своей и о боярехъ и о всехъ християньских воехъ, яко тако имъ быть погибель, и возопиша вси въ болезни сердца и бысть плачь и стенание въ нихъ, овемь убо братья избита и изнимана, а другымъ отци и ближникы. Князь же Святославъ Киевский посла по сыны своя и по все князи, и приидоша вси в Киевъ, и выступиша къ Каневу; Половци же услыша всю землю Рускую идущу, бежаша за Донъ, князи же возвратишася въ Киевъ и разыдошася кийждо восвояси.

ЛС — ВЛ

л. 649 об. О половцехъ. Услышаша же Половцы князей возвратившихся, и гнаша отай
л. 650 къ Переславлю, // и взяша все городы по Суле, у Переаславля же бишася день.
л. 650 об. Володимеръ же Глебовичь виде острогъ взимаемъ, и выйде изъ города на нихъ в мале дружине, и бися съ ними крепко,
л. 651 и обступиша князя зле; // гражане же видевше изнемогающих своихъ, и вскоре текше изъ града вси, и сташа крепко
л. 651 об. битися съ ними, // и едва отняша князя, бодена трема копии, и, вбегше съ нимъ въ городъ, затворишася. Половцы же со многымъ полономъ възвратишася
л. 652 въ вежи свои. // По малехъ же днехъ Игорю Святославичю Олгову внуку, утече у Половецъ; не оставитъ бо господь праведнаго въ руку грешничю; гонпша же по немъ и не обретоша его, и тако избави его богъ изъ руку поганыхъ; прочихъ же начаша твердо дръжати, и многими железы отягчати ихъ. Се же все бысть за грехи наши.

НЛ

Половци же слышавше ихъ отшедшихъ, гнаша тайно вследъ ихъ, и не постигше ихъ идоша къ Переславлю безвестно, и биша весь день, и многихъ избиша, и острогъ начаша взимати; князь же Володимеръ Глебовичь виде острогъ взимаемъ, и дерзнувъ иде на нихъ самъ з дружиною своею, и ту много дружины его избиша, мало же и самаго не убиша князя Владимера Глебовичя, едва бо отъяша его бодена треми копьи. И тако взяша вся грады по Суле, и возвратишася со многимъ полономъ и богатствомъ въ землю свою Половецкую. Того же лета князь Игорь Святославичь утече у Половцевъ; не оставить бо господь до конца праведника в руку грешнику, и сердца сокрушена и смирена богъ не уничтожить, и егда обратися и воздохнеши, тогда спасешися. Половци же много гнашеся за нимъ и не постигоша, яко же Саул Давида.

Первое, что показывает сопоставление трех важнейших летописей XVI в., — выбор составителями Лицевого свода в качестве источника более распространенной редакции, более распространенного повествования. Второе — заимствование отдельных фрагментов из Воскресенской и Никоновской летописей было подчинено определенной тенденции: Ольговичи «не ходиша бо съ князьми Русскими, но поидоша сами», тогда как предшествовавший поход 1184 г. во главе с великим князем киевским и битва на р. Орели были успешными. Половцы, узнав о новом походе, говорят: «Братиа наша избита, а инии в изымании, и опять идутъ на насъ». Совсем свежий опыт подсказывает им тактику, от которой отказались тщеславные Ольговичи, завидующие успеху предприятия великого князя («мы есми цы не князи, таковы же себе хвалы добудемъ»): гонцы с известием о выступлении северских князей «послаша по всей земле» степняков. Первая победа Ольговичей над половцами вселила в них большую гордыню («идемъ по нихъ и до лукомориа, идеже не ходили деды наши»). Небольшие дружины трех князей, конечно же, не в состоянии противостоять объединенному войску половцев («и бысть ихъ многое множество; Олговичи же видевше ихъ ужасошася»). Русские бьются храбро, но «побежени быша вси». С получением известия о несчастье оставшиеся на Руси князья «восплакаше кричаще аки ума и смысла испадоша», однако

сепаратизм позволил дойти дружинам, собранным великим князем, только до Канева, где они после кратковременного стояния — угрозы — вернулись («возвратишася къ Киеву, и разыдошася въ страны своя»). И сразу же оголенное Посулье стало жертвой половецкого набега («взяша все городы по Суле»), уцелел лишь Переяславль благодаря единству горожан и князя Владимира Глебовича.



ГПБ, F. IV, 233, л. 640.

Все случившееся составители объясняют «грехами», которые, впрочем, вполне конкретны: младшие князья «поидоша сами собою», что уже предопределяло провал; их охватила сначала зависть («мы есми цы не князи»), затем гордыня («братиа наша . . . билися съ Половцы, зряще на Переаславль»), затем — при встрече с объединенными силами половцев — страх («и величания своего отпадоша»). Так опрометчивый поход («строения божиа не ведуще») привел к гибели русских дружин («и погибе Русскихъ вой память съ шумомъ») и несчастью всей русской земли («половцы же со многымъ полономъ възвратишася въ вежи свои»). И даже бегство Игоря («избави его богъ изъ руку поганыхъ») стало причиной новых бед для его плененной дружины («прочихъ же начаша твердо дръжати, и многими железы отягчати ихъ»). Такова суть извлечений из двух летопи-

сей в состав «исторической энциклопедии XVI века» (термин А. Е. Преснякова).[8]

А что же осталось за ее пределами? Рассмотрим отвергнутые фрагменты (они как бы составляют единый рассказ). Ольговичи («совещавшеся») вышли на половцев, которые выступили навстречу, послав, однако, за помощью («по иных своих»). После первого успеха русские князья возгор-



ГПБ, F. IV, 233, л. 641 об.

дились («и победимъ иныхъ Половцевъ, и имя себе и славу обрящемъ вечну»), тогда как половцы уже «начаша збиратися», заманивая («лицемерствующе») Ольговичей в ожидании объединенных сил, с приходом которых («бысть сеча зла») русские князья потерпели поражение («изымани быша вси, а бояре ихъ и дружина вся избиты бяху, а инии изымани»). Половцы вызывают оставшихся на Руси князей («придите по братию свою»), но объединенное великим князем войско («придоша вси в Киевъ, и выступиша къ Каневу»), узнав о бегстве половцев за Дон, вернулось («и разыдошася кийждо восвояси»). Половцы двинулись вслед («идоша

[8] А. Е. Пресняков. Московская историческая энциклопедия XVI в. СПб., 1900.

къ Переславлю»), но, встретив только сопротивление Владимира Глебовича, вернулись. Посулье же было ими ограблено.

При явном событийном сходстве обеих версий, как видно из приведенного сопоставления текстов, различия в трактовке событий значительны. В оставшейся за пределами Лицевого свода версии ничего не говорится о сепаратизме Ольговичей, об успешном предыдущем походе, о крайне



ГПБ, F. IV, 233, л. 642.

честолюбивых планах инициаторов похода 1185 г., который выглядит более локальным, каким-то скромным частным предприятием. Нет здесь и сентенции по поводу судьбы оставшейся после набега Игоря части русских дружин. Да и объясняется неуспех Ольговичей только их характером («богъ гордымъ противится, а смиреннымъ даетъ благодать»), мнимое изменение которого спасает Игоря («не оставить бо господь до конца праведника въ руку грешнику, и сердца сокрушена и смирена богъ не уничтожить, и егда обратишися и воздохнеши, тогда спасешися»).

Таким образом, можно утверждать, что составители Лицевого свода стремились сделать свой рассказ о походе 1185 г. в высшей степени нравоучительным. Используя для этого две различные редакции рассказа о по-

ходе 1185 г., они имели выбор. Рассмотрим теперь версии Никоновской и Воскресенской летописей.

По Никоновской летописи, Ольговичи, «совещашася», вышли в половецкую землю, где, разбив своих противников, взяли большой полон («жены ихъ и дети ихъ, а вежи ихъ пожгоша»). Между тем половцы, готовясь выступить всеми силами («начаша збиратися»), втягивают русских



ГПБ, F. IV, 233, л. 643.

князей в глубь степей («аки демони сюду и сюду скакати, ни наступающе, ни прочь отходяще»). С приходом основных сил половцев русские князья терпят сокрушительное поражение («погибе Русских вой память съ шумомъ»). Великий князь, узнав о поражении («возплакаше, кричаще аки ума и смысла испадоша»), послал за дружинами других русских князей («собравъ воинство много») и выступил к Каневу. Отойдя за Дон, половцы дождались возвращения русских дружин («и возвратишася къ Кневу, и разыдошася въ страны своя») и выступили («гнаша тайно въ следъ ихъ») к Переяславлю, где встретили сопротивление Владимира Глебовича. Разграбив города по Суле, половцы вернулись в степь.

Никоновская летопись объясняет неудачу Ольговичей их гордыней («не ведяще яко богъ гордым противится, а смиренным дает благодать»),

счастливое же бегство Игоря из плена, наоборот, праведностью князя («смирена богъ не уничтожитъ, и егда обратишися и воздохнеши, тогда спасешися»).

Воскресенская летопись совсем по-иному описывает трагические события 1185 г.[9] Ольговичи вышли в поход, игнорируя общерусские интересы («поидоша сами собою»). Победа над передовым отрядом половцев («по-



ГПБ, F. IV, 233, л. 646.

слаша по всей земли той, а сами поидоша противу князей, ожидающе дружины своея») породила в русских князьях тщеславные планы («а еще поидем за ними за Донъ», «идемъ по нихъ и до лукоморья»). Встреча Ольговичей с объединенными силами половцев была для русских князей более чем неожиданной («Олговичи же видевше ихъ ужасошася и величания своего отпадоша»). Печальная весть дошла до Киева («и возопиша все въ болезни сердца, и бысть плачь и стенание»), однако же дружины великого князя, вышедшие на половцев, возвратились, дойдя лишь до Канева («и разыдошася кийждо восвояси»). Половцы в свою очередь взяв города по Суле, остановились у Переславля. Героическое сопротивление Владимира Глебовича и горожан («сташе крепко битися с ними») спасло город.

[9] Рассказ Воскресенской летописи восходит к Лаврентьевской летописи (ПСРЛ, т. I, стб. 395—400), подробный анализ которой см.: Рыбаков Б. А. «Слово о полку Игореве» и его современники. М., 1971, с. 18, 194—198.

Бегство Игоря, счастливое («избави его бог изъ рукы поганых») для него самого, имело печальные последствия для дружины («прочих же начаша твердо дръжати и многыми железы отягчати ихъ»).

Таким образом, очевидно осуждение Воскресенской летописью сепаратистских тенденций: игнорирование общерусских интересов со стороны Ольговичей; их тщеславие, несопоставимое с реальными возможностями



ГПБ, F. IV, 233, л. 646 об.

(«строения божия не ведуще»), — а победить половцев можно лишь обще русскими силами («Половци же услыша всю землю Рускую идущу, бежаша») — и есть причина («грехи») поражения («побежени быша князи Рустии, гневом божиимъ»).

Итак, составители Лицевого свода, взяв за основу версию Воскресенской летописи, дополнили ее подробностями битвы Ольговичей с основными силами половцев и выступления русских дружин во главе с великим князем Святославом Всеволодовичем, составили новую редакцию рассказа о походе 1185 г., основная тенденция которого так знакома нам по поэтическому произведению.

Однако содержание л. 641—652 Лаптевского тома Лицевого свода не исчерпывается летописным рассказом, ведь он дополнен 23 миниатюрами, а художник выступает здесь не только как иллюстратор, но и как интерпретатор текста.

Рассказ Лицевого свода начинается с входной миниатюры л. 641, изображающей «поход». Группу всадников возглавляет Игорь. Он в княжеской шапке, в красном плаще. Над дружиной развеваются флаги, символизирующие «поход», военное предприятие. Затем, на л. 641 об., показан выезд князей. В верхнем левом углу дружина Игоря. Он старший, поэтому бородат, за ним — два молодых безбородых сына. Все трое в княжеских



ГПБ, F. IV, 233, л. 647.

шапках. Чуть ниже и правее — вторая дружина, еще ниже — третья. Это — «Всеволодъ ис Трупча и [О]лговичь Святославъ из Рылска». По нижнему краю миниатюры — Ольговичи входят «в землю Половецькую». Все воины в шлемах, доспехах. (Вовсе не обязательно было изображать реальный поход войска, когда оружие везли в обозе). Действие развивается на миниатюре л. 642. Снова изображено русское войско, навстречу которому двигаются половцы, также вооруженные («поидоша противу князем»). В самом верху две группы: половецкие гонцы сообщают о выходе Ольговичей и необходимости совместного выступления («и послаша по всей земле той»). На л. 642 об. типичная для миниатюр Лицевого свода сцена битвы. Это Ольговичи встретились с передовыми силами половцев. Новый поворот событий развертывается на миниатюре л. 643 —

похвальба Ольговичей: вверху в центре в большом шатре восседает Игорь, окруженный дружиной. Все они оживленно жестикулируют («а мы въ земли ихъ есмы избили ихъ»), один из князей указывает на реку справа («а еще поидем за ними за Донъ»). Внизу справа лежат «избитые» половцы. Они погибли в битве (все в доспехах). Слева женщины и дети («а жены ихъ и дети у насъ в полону»).



ГПБ, F. IV, 233, л. 649 об.

Ольговичи выступили к Дону. На л. 643 об. русские дружины по-прежнему в нижней части миниатюры. Впереди Игорь в красном плаще на белом коне. Позади — полон. В верхнем правом углу бежавшие от разгрома половцы («остаток») беседуют со своими соплеменниками («сказаша имъ свою погыбыль»). На миниатюрах л. 644 и 644 об. показаны стычки половцев с дружинами Игоря. Наконец, появляются главные силы половцев («бысть ихъ многое множество»). На л. 645 в верхнем углу два князя впереди дружины. Игорь опознается по красному плащу. Князья беседуют (характерный жест рук — жест общения). Они смотрят («ужасошася») направо, откуда появляются половцы. Внизу — сцена битвы («половцы же устремишася на нихъ, и притиснуша ихъ къ воде»). Река об-

разует своеобразный передний план миниатюры. Битва изображена также и на л. 645 об.

Половцы побеждают и пленяют русских князей. На л. 646 Ольговичи окружены: половцы справа и слева. В центре, вероятно, Игорь (в красном плаще). Перед ним и позади (т. е., по мысли миниатюриста, вокруг) пленяющие его половцы. На пленных уже нет доспехов («и изымаша князей



ГПБ, F. IV, 233, л. 651 об.

Рускыхъ»), они перестают быть воинами, лишаются воинской доблести, «имут срам». Дружины Игоря пленены. На л. 646 об. внизу справа изображены Ольговичи (княжеские шапки они сохраняют). Они все без доспехов, руки связаны сзади. Ниже их изображены убитые дружинники (в доспехах), не разделившие пленения и позора своих князей. Справа вверху — русские князья, еще ничего не знающие о судьбе Ольговичей («ни единъ вестникъ прииде»). Ниже князей — проезжающий купец, половцы указывают ему на русских князей («гость поиде путемъ темъ, Половцы же приказаша съ нимъ къ Русскимъ»). Известие о печальном событии достигло Киева. На миниатюре л. 647 перед «столом», на котором восседают киевские князья (в центре выделяется Святослав Всеволодович), стоит купец, указывающий вверх направо (рассказывает о трагедии

Ольговичей, изображенных за «горками» в окружении половцев). Двое из киевских князей прижимают ладонь, сжатую щепотью, к щеке — жест печали («возплакаше»).

Новая фаза событий. На л. 647 об. показан сбор князей, а затем, на л. 648, их выход к Каневу. Художник изображает Дон, пересекающий миниатюру по диагонали. Слева внизу — русские князья, возглавляемые



ГПБ, F. IV, 233, л. 652.

Святославом. За рекой укрылись половцы. Так же они изображены и на л. 649. Они выжидают, когда же русские князья возвратятся («слышавше бежавшихъ Половцевъ, и возвратишася»). Здесь же, в центре и в левом верхнем углу, показан разъезд князей («разыдошася в страны своя»). Едва они успели уйти, половцы тайно возвращаются к Переславлю. На л. 649 об. изображена уходящая дружина (впереди ее князь), вслед которой двигаются половцы. Один из них указывает в сторону русских («половци же слышавше ихъ отшедшихъ»).

С уходом дружин Святослава Сула стала беззащитной. На л. 650 изображены половцы, берущие города. У самого верхнего (Переславль) навстречу половцам выходит русская дружина (Владимир Глебович гото-

вится встретить противника). Героическая оборона города («у Переаславля же бишася день») показана на миниатюрах л. 650 об., 651, 651 об.

Финал рассказа о походе Ольговичей художник иллюстрирует на л. 652 со всеми подробностями. Внизу — бежит Игорь («утече у половецъ»). Он сохраняет княжескую шапку и красный плащ, но лишен доспехов и бежит («утече») не на коне, а именно бежит — ногами, прячась за деревьями. Следом послана погоня («гониша же по немъ и не обретоша»). Всадники погони не знают пути беглеца: один указывает налево, другой — направо («не обретоша»). В левом верхнем углу изображена сцена заковывания плененных Ольговичей («многими железы отягчати ихъ»). Но самое любопытное в миниатюре л. 652 то, что Игорь изображен безбородым. Неясно, ошибка ли художника это, или он сделал так намеренно: беглец и борода несовместимы; но, может быть, Игорь бежит («утече») быстро, как подобает молодому человеку, а не украшенному бородой средовеку. Возможно, художник знал отвергнутый вариант Никоновской летописи («Половци же много гнашеся за нимъ, и не постигоша, якоже Саул Давида») — и тогда он, уподобляя Игоря Давиду, изобразил князя безбородым.

Таким образом, художники, иллюстрировавшие рассказ о походе 1185 г., достаточно полно отразили в миниатюрах текст летописи. Ни один из важных аспектов повествования не остался за пределами миниатюр. Изображения в каждом отдельном случае достаточно наглядны и понимаются до прочтения текста. Важнейшие особенности любого объекта повествования прослеживаются на протяжении всего рассказа. Так, Игорь всегда изображается в княжеской шапке, почти всегда в красном плаще (исключение — на л. 641 об. в нижней части миниатюры). Игорь легко узнаваем, как и два сопровождающих его сына. На всех миниатюрах русские князья, находящиеся в походе, одеты в доспехи, которые (вероятно таково представление художника о роли князя-воина) теряются ими при «изымании». Пленники изображаются уже без доспехов (текст об этом не сообщает, но, видимо, «изымание» лишает воинской чести, и художник это специально и последовательно подчеркивает). Это понятно — они перестали быть воинами, какими остались их погибшие товарищи («мертвые сраму не имут»). В доспехах изображаются и погибшие в битве врагиполовцы. Последовательно выделяют миниатюристы и других действующих лиц рассказа (Всеволода, Святослава «из Рылска», великого князя Святослава Всеволодовича, Владимира Глебовича, «гостя»), но безличные половцы так и остаются изображенными группой-дружиной (в тексте ведь не названо ни одного половецкого имени), из которой выделяются только лишь послы, приносящие весть о выходе Ольговичей и о первой битве.

Для миниатюр рассматриваемого цикла характерно полное отсутствие сверхтекстовой информации о событиях. Художники изображают только то, о чем можно прочесть. Сверхтекстовая информация лежит в рамках восприятия художником описываемых событий, она раскрывает представление миниатюриста, его восприятие отражаемого текста, его отношение к событиям, поведению героев повествования и их взаимоотношениям. Вторая особенность цикла — отсутствие деталей: изображается только основное, важное при всей их конкретности. И если на миниатюре изображено нечто, выходящее за рамки текста данного листа, как это сделано на л. 647, где не идет речи о половцах и плененных Ольговичах, но они изображены в верхнем правом углу, то ведь именно об этом написано на л. 646 об. Близкая ситуация и на л. 648. Здесь в тексте половцы также не упоминаются, но поскольку на л. 649 об. указано об отходе их («и бежаша за Донъ»), половцы изображены скрывающимися за рекой.

Таким образом, составители текста и миниатюристы добились единства, когда «зримое рассказывает — рассказываемое зримо»,[10] когда по-

[10] Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. Изд. 3-е. М.,1979, с. 54.

вествовательное время текста органически дополняется повествовательным пространством миниатюр.[11] И если текст рассказывал, что произошло летом 1185 г., то миниатюристы показывали читателю и зрителю Лицевого свода, как это произошло.

Анализ текста и миниатюр Лицевого свода, посвященных походу Игоря, дает возможность сделать интересные предположения по истории самой рукописи. Сопоставление текста Воскресенской летописи с Лицевым сводом позволяет исключить из числа возможных его источников Академический XII (Воскресенский), Академический XIII (Алатырский) и Архивский III списки. Текст Лицевого свода полностью совпадает с текстами Карамзинского и Синодального списков. Отличий текста Воскресенского и Алатырского списков от текста Лицевого свода немного, однако рассмотрим их.

Воскресенский и Алатырский списки	Лаптевский том, Синодальный и Карамзинский списки
. . .ходили съ Святославомъ съ великимъ, и билися. . .	. . .ходили съ Святославомъ съ великимъ княземъ, и билися. . .
. . .а мы въ земли ихъ есмы избавили ихъ. . .	. . .а мы въ земли ихъ есмы избили ихъ. . .
. . .и поступиша мало по воде. . .	. . .и поступиша мало къ воде. . .[12]

Столь же невелики в данном фрагменте текста и отличия Архивского III списка от Лаптевского тома, Карамзинского и Синодального списков.

. . .мы есми или не князи. . .	. . .мы есми цы не князи. . .
. . .братъ его Всеволодъ изъ Трубчевска. .	. . .братъ его Всеволодъ изъ Трупча. . .[13]

При всей ограниченности разночтений, на их основании можно, однако, высказать предположение: для Лицевого свода использовался протограф одного из уже упомянутых списков — Карамзинского или Синодального.[14]

Сопоставление списков Никоновской летописи оснований для выделения какого-либо одного из них в качестве источника Лицевого свода (на данном фрагменте) не дает. Отличия поздних списков, традиционно считающихся копиями списка Оболенского (или копиями с копий),[15] учитываться не могут, а разночтений списков Оболенского и Патриаршего — за одним незначительным исключением: в Лаптевском томе и списке Оболенского — «тако сотворившееся, возплакаша»; в Патриаршем — «тако сотворившеся, возплакаше»[16] — нет.

Интересным может оказаться и анализ миниатюр. Исследователь Лицевого свода О. И. Подобедова подчеркнула особую трудность такого анализа. Миниатюра могла быть результатом работы нескольких художников, один из которых делал прориси свинцовым карандашом, другой обводил их чернилами, третий расцвечивал. Впрочем, можно выделить миниатюры (как отдельные, так и циклы), полностью сделанные одним мастером.[17]

Цикл миниатюр о походе 1185 г. выполнен двумя мастерами. Руке одного художника принадлежат рисунки на л. 641, 641 об., 643, 643 об.,

---

[11] Об этом подробнее см.: там же, с. 22 и след.

[12] Ср.: ПСРЛ, т. VII, с. 98, примеч. 3, п; с. 99, прим. а; т. X, с. 12—13.

[13] Ср.: ПСРЛ, т. VII, с. 98, примеч. е, ж; т. X, с. 12.

[14] Карамзинский список написан скорописью XVII в., Синодальный — конца XVI в. (ПСРЛ, т. VII, с. VIII).

[15] Б. М. Клосс. Никоновский свод. . ., с. 266—295.

[16] ПСРЛ, т. X, с. 14.

[17] Подобедова О. И. Миниатюры русских исторических рукописей. К истории русского лицевого летописания. М., 1965, с. 148—154.

646, 646 об., 647 об., 649, 650, 650 об., 651 об. Он же был автором миниатюры л. 640. Это — шестой рисовальщик, по О. И. Подобедовой.[18] Руке второго художника принадлежат рисунки на л. 642, 642 об., 644, 644 об., 645, 645 об., 647, 648, 648 об., 649 об., 651, 652. Это — первый рисовальщик, по О. И. Подобедовой.[19]

Первый из названных миниатюристов владеет довольно уверенным рисунком, круглящейся линией. О. И. Подобедова отмечает его излюбленный прием: изображение старца, средовека, юноши. В данном цикле их нет всех вместе, но типы указанные прослеживаются. Для этого художника характерны свободные, не перегруженные композиции. Среди рисунков этого мастера нет сложных многофигурных композиций. Они локальны и раскрывают лишь канву повествования, главную мысль текста. И даже изображения княжеских дружин чрезвычайно скромны и компактны.

Этому мастеру удаются решения, — как, впрочем, и другим миниатюристам Лицевого свода, — очень сложных для художника задач. Без видимой трудности он может раскрыть не только зрительно передаваемый сюжет («Некто же гость поиде путемъ темъ, Половцы же приказаша съ нимъ къ Русским князем, глаголюще: „поидете по свою братию, или мы к вам идемъ по своихъ“»)—«гость» перед половцами (попытаемся представить этот сюжет, воплощенный художником XX в.), — но и содержание беседы. Перед зрителем предстают и едущий «гость», и беседа его с половцами, и плененные Ольговичи, и русские князья в оживленной беседе (движения их рук можно условно назвать «жестом общения»). Князья обсуждают неизвестность положения дружины Ольговичей.

Еще более успешно такую сложную задачу удается решить второму рисовальщику — автору миниатюр рассматриваемого цикла. Он передал зрителю не только ситуацию — «гость» перед великим князем Святославом Всеволодовичем, но и содержание рассказа «гостя», т. е. зримый образ мысли. В миниатюре на л. 647 мастер изображает, отделив «горками», пленных (без доспехов) Ольговичей в окружении половцев. Художник выделяет сообщающего известие «гостя» «указующим» жестом руки, направленной в сторону пленных.

Такой прием позволяет рисовальщику значительно расширить информативность миниатюры, сделать зрительный образ доступным читателю.

Миниатюры Лицевого свода неразрывно связаны с текстом. Своеобразный сигнал, они сразу же вводят читателя в среду повествования, подготавливают его к восприятию текста. Уже знакомый с событиями по миниатюре, читатель обращался к тексту и там находил описание этих событий, что для человека XVI в. воспринималось как абсолютно достоверное (можно сказать — писанное документально). И затем читатель снова находил в миниатюре подтверждение текста, узнавая его героев, подробности событий. При этом, пожалуй, в сознании его не акцентировалась символичность образов, созданных художником, так как зритель мыслил теми же категориями.

Неразрывность текста и иллюстраций подчеркивается функциями миниатюр. Они не только дополняют текст, но и дают образную его интерпретацию, способствуют более эмоциональному его восприятию; являясь средством расстановки акцентов, они выделяют самое важное, содержащееся в тексте, вводят конкретное событие в более широкую обстановку — географическую и топографическую среду. Вместе с тем миниатюры являются очень важной частью художественного оформления книги. Они организуют и украшают плоскость листа, создают композиционную завершенность и единство цветовых пятен формата рукописи, миниатюры, зависящей от размера листа, и пространства, занятого тек-

---

[18] Ср.: там же, с. 157, рис. 51; характеристика рисовальщика на с. 154.
[19] Ср.: там же, с. 151, рис. 46; характеристика рисовальщика на с. 151.

стом, определяя тем самым торжественный, парадный облик кодекса, несовместимый с суетностью быстрого чтения, предназначенный для неспешного просмотра, знакомства.

Такой характер рукописи определил и тщательность подготовки текста,[20] основанного на базе нескольких значительных официальных летописей и проникнутого комплексом важнейших для его создателей идей.[21] Одной из них была идея «самодержавства», освященная в глазах современников успехами восточной политики. Присоединение Казани и Астрахани осуществлено молодым Иваном Грозным, а создатели Лицевого свода были свидетелями последней схватки государя с удельным князем. Видимо, не случайно они утверждали на листах Царственной книги (один из последних томов Лицевого свода), что Андрей Иванович Старицкий отказался от «Казанского дела», «а сказался болен» и в то же время посылал грамоты детям боярским и помещикам, в которых призывал «их къ себе служити».[22] Не здесь ли искать причину включения столь назидательного рассказа, как повествование о трагическом походе Ольговичей, завистливых и кичливых и потому наведших «гнев божий на Русскиа воя».

---

[20] Почти полтора века назад Д. В. Поленов отмечал, что Лицевой свод — «лучшая летопись из предыдущих», он полнее и более точно выправлен (Д. В. Поленов. Библиографическое обозрение русских летописей. СПб., 1850, с. 28—42).

[21] Об этом подробнее см.: О. И. Подобедова. Миниатюры. . ., с. 114 и след.

[22] ПСРЛ, т. XIII, с. 429, 430.

ХРОНИКА

Марфа Вячеславна Щепкина

(30 марта 1894 г.—23 февраля 1984 г.)

23 февраля 1984 г. на девяностом году жизни скончалась Марфа Вячеславна Щепкина, известный советский ученый-славист и палеограф, доктор исторических наук, заслуженный работник культуры РСФСР. Правнучка великого русского актера М. С. Щепкина, дочь видного лингвиста, историка и палеографа В. Н. Щепкина, М. В. Щепкина унаследовала лучшие традиции творческой и научной деятельности своей семьи. Вся творческая судьба М. В. Щепкиной была связана с московским Государственным Историческим музеем. В 1919 г., после окончания историко-филологического факультета московских Высших женских курсов, Марфа Вячеславна пришла в Музей и проработала в нем до 1981 г.

Со времени поступления в ГИМ она последовательно занимала должности научного сотрудника, заведующего Отделом древних рукописей и старопечатных книг (с 1954 г.), научного консультанта Музея (с 1976 г.).

В 1945 г. М. В. Щепкина защитила кандидатскую диссертацию «Лицевые рукописи времени Федора Ивановича и Бориса Годунова», а в 1964 г. получила степень доктора исторических наук за монографию «Болгарская миниатюра XIV века».

М. В. Щепкина воспитала целую плеяду учеников и последователей, работающих в области славяно-русской палеографии.

Плодотворная научная и музейная деятельность М. В. Щепкиной отмечена медалями «За трудовую доблесть», «За оборону Москвы», «800-летие Москвы», знаком «За отличную работу».

В 1967 г. М. В. Щепкиной было присвоено звание «Заслуженный работник культуры РСФСР». В 1969 г. за заслуги в развитии болгаро-советских связей болгарское правительство наградило М. В. Щепкину орденом «Кирилл и Мефодий» I степени.

Человек исключительной скромности, огромного трудолюбия, эрудиции и большой доброты, М. В. Щепкина навсегда останется в памяти сердца сотрудников Рукописного отдела ГИМ, своих учеников и широкого круга коллег.

Сотрудники Отдела рукописей
Государственного Исторического музея (г. Москва).

Ниже публикуется перечень основных печатных и неизданных трудов М. В. Щепкиной, составленный на основе «Списка научных трудов доктора исторических наук Марфы Вячеславны Щепкиной. (К 50-летию научной деятельности)» (Археографический ежегодник за 1969 г. М., 1971, с. 290—291).

Кроме трудов печатных М. В. Щепкиной принадлежит архив неопубликованных работ, хранящихся в Рукописном отделе ГИМ. Многие из неопубликованных работ М. В. Щепкиной представляют собой ценные оригинальные и вполне завершенные исследования.

СПИСОК НАУЧНЫХ ТРУДОВ М. В. ЩЕПКИНОЙ

I. Опубликованные работы

Московский летописный свод конца XV в. — ПСРЛ, М., 1949, т. 25. 464 с. Участие в подготовке к изданию.

К вопросу о неясных местах «Слова о полку Игореве». — В кн.: «Слово о полку Игореве»: Сб. исследований и статей под ред. В. П. Адриановой-Перетц. М.; Л., 1950, с. 192—195.

Рукопись «Слова о полку Игореве». — В кн.: «Слово о полку Игореве». Л., 1952 (Б-ка поэта. Больш. сер.), с. 290—291.

Два памятника новгородской письменности. М., 1952. 32 с. и ил. В соавторстве с М. Н. Тихомировым.

Замечания о палеографических особенностях рукописи «Слова о полку Игореве» (К вопросу об исправлении текста памятника). — ТОДРЛ, М.; Л., 1953, т. 9, с. 7—29.

Рец. на кн.: Арциховский А. В., Тихомиров М. Н. Новгородские грамоты на бересте: (из раскопок 1951 г.). М., 1953. — Вопросы истории, 1954, № 4, с. 158—161.

Изображение русских исторических лиц в шитье XV века. — Труды ГИМ: Памятники культуры. М., 1954, вып. 12, с. 1—26 (ил. 23—26).

К вопросу о сгоревшей рукописи «Слова о полку Игореве». — ТОДРЛ, М.; Л., 1955, т. 11, с. 39—47.

К вопросу о правописании рукописи «Слова о полку Игореве». — ТОДРЛ, М.; Л., 1957, т. 13, с. 90—101.

Сокровища древней письменности и старой печати: Обзор рукописей русских, славянских, греческих, а также книг старой печати Государственного Исторического музея. М., 1958. 85 с. и ил. (Труды ГИМ, вып. 30. Памятники культуры). В соавторстве с Т. Н. Протасьевой.

К вопросу о разночтениях Екатерининской копии и первого издания «Слова о полку Игореве». — ТОДРЛ, М.; Л., 1958, т. 14, с. 71—76.

Палеографическое значение водяных знаков. — В кн.: Проблемы источниковедения. М., 1958, т. 6, с. 325—346. В соавторстве с В. Н. Щепкиным.

Вологодско-Пермская летопись. — ПСРЛ, М.; Л., 1959, т. 26. 417 с. Участие в подготовке к изданию.

Переводы предисловий и послесловий первопечатных русских книг. — В кн.: У истоков русского книгопечатания: Исследования и материалы. М., 1959, с. 215—254.

Сказания о начале московского книгопечатания: Тексты и переводы. — Там же, с. 198—214. В соавторстве с Т. Н. Протасьевой.

О личности певца «Слова о полку Игореве». — ТОДРЛ, Л., 1960, т. 16, с. 73—79.

Болгарская миниатюра XIV в.: Исследование Псалтыри Томича / Под ред. и со вступит. статьей И. С. Дуйчева. М., 1963. 247 с. и ил.

Описание пергаменных рукописей Государственного Исторического музея. Ч. 1. Русские рукописи. Ч. 2. Рукописи болгарские, сербские, молдавские / Под ред. и со вступит. статьей М. В. Щепкиной. — В кн.: Археографический ежегодник за 1964 г. М., 1965, с. 135—234; Археографический ежегодник за 1965 г. М., 1966, с. 273—309. В соавторстве с Т. Н. Протасьевой, Л. М. Костюхиной, В. С. Голышенко.

К интерпретации одного места в Лаврентьевской летописи. — В кн.: Исследования источников по истории русского языка и письменности. М., 1966, с. 104—105.

М. Н. Тихомиров. (1893—1965) — Slavia, Praha, 1966, roč. XXXV, seš, 2, s. 339—342.

В. Н. Щепкин: Русская палеография / Переизд. под ред. М. В. Щепкиной. М., 1967. 224 с и ил.

Исследование лицевого греческого кодекса (Хлуд. 129-д). — Slavia, Praha, 1967. roč. XXXVI, seš. 4, s. 601—604.

Описание рукописей Синодального собрания, не вошедших в описание А. В. Горского и К. И. Невоструева / Сост. Т. Н. Протасьева. М., 1970, ч. 1. 211 с., XXV с. ил.; ч. 2. М., 1973. 163 с. и ил. Общая редакция.

О происхождении Успенского сборника. — В кн.: Древнерусское искусство: Рукописная книга. М., 1972, с. 60—80.

Возможность отождествления почерков в древнерусских рукописях. — В кн.: Древнерусское искусство: Рукописная книга. М., 1974, сб. II, с. 7—13.

Тератологический орнамент. — Там же, с. 219—239.

Миниатюры Хлудовской псалтыри. М., 1977 (34,5 п. л.).

II. Неопубликованные работы

К истории г. Ярославля (по рукописи Забелина, № 443, XVII в.). 1924 г. (1 п. л.).

Лицевой синодик XVII в. (рукопись. ГИМ, Музейское собр., № 3822). 1927 г. (0,5 п. л.).

Макарьевское евангелие 1531—1533 гг. из Боровского монастыря. 1928 г. (0,5 п. л.).

Лицевая псалтырь XIII в. из собрания Хлудова. (Палеографическое описание). 1929 г.

Памятники русской литературы XVII—XVIII вв. (Состав и происхождение текстов). 1933 г. (2 п. л.).

К вопросу об архитектуре Соловецкого монастыря по миниатюрам кон. XVI—нач. XVII в. 1936 г. (1,5 п. л.).

Каменные рельефы в Дмитровском соборе г. Киева. 1942 г. (0,25 п. л.).

Изображение древнерусской посуды в миниатюрах кон. XVI в. 1944 г. (2 п. л.).

Лицевые рукописи времени царя Федора Ивановича и Бориса Годунова. Кандидатская диссертация. 1945 г. (5 п. л.).

Васильевские двери 1336 г. в г. Александрове. 1946 г. (1 п. л.).

Рец. на кн.: Чаев Н. С., Черепнин Л. В. Русская палеография. М., 1947 г. (0,25 п. л.).

Московские сказания о Грозном по рукописи XVII в. (ГИМ, Музейское собр., № 3996). 1948 г. (0,5 п. л.).

К истории села Коломенское и его памятников XV и XVI вв. 1958 г. (2 п. л.).

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ААЭ	— Акты, собранные . . . Археографической экспедицией.
АИ	— Акты исторические.
АСЭИ	— Акты социально-экономической истории Северо-Восточной Руси конца XIV—начала XVI в.
БАН	— Библиотека Академии наук СССР (Ленинград).
Брике	— C. M. Briquet. Les filigranes. Paris, 1907.
ВИ	— Вопросы истории.
ВЛ	— Вопросы литературы.
ВМЧ	— Великие Минеи Четии, изд. Археографической комиссии.
ВОИДР	— Временник Общества истории и древностей российских при Московском университете.
ГАКО	— Государственный архив Калининской области.
ГБЛ	— Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина (Москва).
Гераклитов	— А. А. Гераклитов. Филиграни XVII века на бумаге рукописных и печатных документов русского происхождения. М., 1963.
ГИМ	— Государственный Исторический музей (Москва).
ГЛМ	— Государственный Литературный музей (Москва).
ГПБ	— Государственная Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (Ленинград).
ГПНТБ СО АН СССР	— Государственная публичная научно-техническая библиотека сибирского отделения Академии наук СССР.
ГРМ	— Государственный Русский музей (Ленинград).
ГТГ	— Государственная Третьяковская галерея (Москва).
ДАИ	— Дополнения к Актам историческим.
ЖМНО	— Журнал Министерства народного образования.
ЖМНП	— Журнал Министерства народного просвещения.
ИА	— Исторический архив.
ИЗ	— Исторические записки.
ИИФиФ	— Институт истории, филологии и философии СО АН СССР (Новосибирск).
ИМЛИ	— Институт мировой литературы им. А. М. Горького Академии наук СССР (Москва).
ИОЛЯ	— Известия Отделения литературы и языка Академии наук СССР.
ИОРЯС	— Известия Отделения русского языка и словесности Академии наук СССР.
ИпоРЯС	— Известия по русскому языку и словесности Академии наук СССР.
ИРЛИ	— Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Академии наук СССР (Ленинград).
КИХМ	— Кирилловский историко-художественный музей-заповедник.
Клепиков, Филигр. и штемп.	— С. А. Клепиков. Филиграни и штемпели на бумаге русского и иностранного производства XVII—XX веков. М., 1959.
Клепиков, Шут	— С. А. Клепиков. Бумага с филигранью «голова шута (Foolscap)». — Записки Отдела рукописей ГБЛ, вып. 26. М., 1963.

КЛЭ — Краткая литературная энциклопедия.
КСИИМК — Краткие сообщения и доклады Института истории материальной культуры Академии наук СССР.
ЛЗАК — Летопись занятий Археографической комиссии.
Лихачев, Вод. зн. — Н. П. Лихачев. Палеографическое значение бумажных водяных знаков. СПб., 1899.
ЛОИИ — Ленинградское отделение Института истории Академии наук СССР.
МГАМИД — Московский главный архив министерства иностранных дел.
МДА — Московская духовная академия.
Мошин — V. A. Mošin i S. M. Traljić. Vodeni znakovi XIII. i XIV. vijeka, I—II. Zagreb, 1957.
НІЛ, НІІЛ, НІІІЛ, НІVЛ, НVЛ — Новгородские первая, вторая, третья, четвертая и пятая летописи.
ОИДР — Общество истории и древностей российских при Московском университете.
ОЛДП — Общество любителей древней письменности.
ОЛЯ — Отделение литературы и языка Академии наук СССР.
ПВЛ — Повесть временных лет.
ПДП — Памятники древней письменности.
ПДПИ — Памятники древней письменности и искусства.
Пиккард — G. Piccard. Die Ochsenkopf-Wasserzeichen. Findbuch II, 1, 2, 3 der Wasserzeichenkarteil Piccardim Hauptstaatsarcchiv Stuttgart. Stuttgart, 1966.
ППС — Православный Палестинский сборник.
ПІЛ, ПІІЛ, ПІІІЛ — Псковские первая, вторая и третья летописи.
ПСРЛ — Полное собрание русских летописей.
РИБ — Русская историческая библиотека.
СГГД — Собрание государственных грамот и договоров.
СИЭ — Советская историческая энциклопедия.
СОРЯС — Сборник Отделения русского языка и словесности Академии наук.
СПб. ДА — Санктпетербургская духовная академия.
СІЛ, СІІЛ — Софийская первая и вторая летописи.
Срезневский, Материалы — И. И. Срезневский. Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам. СПб., 1893—1912.
ТОДРЛ — Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинский Дом) Академии наук СССР.
Тромонин — К. Тромонин. Изъяснение знаков, видимых на писчей бумаге. . . М., 1844.
Хивуд — E. Heawood. Water mainly of the 17th and 18th Centuries. Hilversum, the Pater Publications Society. 1950.
ЦГАДА — Центральный государственный архив древних актов СССР (Москва).
ЦГАЛИ — Центральный государственный архив литературы и искусства (Москва).
ЦГИА — Центральный государственный исторический архив в Ленинграде.
ЦНБ АН УССР — Центральная научная библиотека Академии наук УССР.
Черчилль — W. Churchill. Watermarks in Paper in Holland, England, France etc., in the XVII and XVIII Centuries and their interconnection. Amsterdam, 1935.
ЧОИДР — Чтения в Обществе истории и древностей российских при Московском университете.
PG — J.-P. Migne. Patrologiae Cursus Completus Graeca. Paris, 1858.

СОДЕРЖАНИЕ

Лихачев Д. С. (Ленинград). От редактора 3
Прохоров Г. М. (Ленинград). Послание Титу-иерарху Дионисия Ареопагита в славянском переводе и иконография «Премудрость созда себе дом» 7
Лебедева И. И. (Ленинград). Афанасиевский извод и лицевые списки Повести о Варлааме и Иоасафе 42
Пуцко В. Г. (Калуга). Древнейшие иллюстрации к сказаниям о Киево-Печерском монастыре 65
Серебрякова М. С. (Ферапонтово). О размещении акафистных композиций в северо-западном углу собора Ферапонтова монастыря 79
Евсеева Л. М. (Москва). Московские житийные иконы Георгия Великомученика и их литературные источники 86
Алпатов М. В. (Москва). Хождение Пимена в Царьград. (Древнерусская литература и живопись) 101
Лаурина В. К. (Ленинград). Две иконы «Троицы ветхозаветной» Русского музея и их литературная основа 109
Вилинбахова Т. Б. (Ленинград). Икона XVI в. «Троица в деяниях» и ее литературная основа 126
Дмитриева Р. П., Белоброва О. А. (Ленинград). Петр и Феврония муромские в литературе и искусстве Древней Руси 138
Волкова Т. Ф. (Сыктывкар). Комментарий к одному фрагменту «Казанской истории». (Сюжет «Сергиева видения» в сочинениях XVI в. о взятии Казани) 179
Кочетков И. А. (Москва). К истолкованию иконы «Церковь воинствующая» («Благословенно воинство небесного царя») 185
Булкин В. А. (Ленинград). Древнерусское зодчество в оценке летописи . . . 210
Ковтун Л. С. (Ленинград). Символика в азбуковниках 215
Чернецов А. В. (Москва). Иллюстрация к Шестокрылу и вопрос об отреченных изображениях в Древней Руси 231
Иткина Е. И. (Москва). Повесть «Описание лицевое великой осады и разорения монастыря Соловецкого» и ее литературные и изобразительные источники 241
Бубнов Н. Ю. (Ленинград). Ответ протопопа Аввакума духовному сыну (1676 г.) и его иллюстрированный протограф 260
Лабынцев Ю. А. (Москва). Об одной белорусско-польской драматической и графической интерпретации XVII в. сюжета о Борисе и Глебе . . . 267
Былинин В. К. (Москва). К вопросу о полемике вокруг русского иконописания во второй половине XVII в.: «Беседа о почитании икон святых» Симеона Полоцкого 281
Чубинская В. Г. (Москва). Икона Симона Ушакова «Богоматерь Владимирская», «Древо Московского государства», «Похвала Богоматери Владимирской». (Опыт историко-культурной интерпретации) 290
Гордеева Н. А., Тарасенко Л. П. (Москва). Литературные источники двух икон 1694 г. Кирилла Уланова 309
Сергеев В. Н. (Москва). О надписях к изображениям «еллинских мудрецов» 326
Герасимова-Персидская Н. А. (Киев). Об отражении Повести о Варлааме и Иоасафе в древнерусской музыке 331
Серегина Н. С. (Ленинград). Стихиры Сергию Радонежскому как памятник отечественного песнотворчества 338
Гольдберг А. Л., Аввакумов Ю. П., Белоненко А. С., Карцовник В. Г. (Ленинград). Трактат о музыке Юрия Крижанича 356

Образцова И. М. (Ленинград). Традиция средневекового смеха в музыкальной драматургии Мусоргского. (К пониманию народного характера в творчестве М. Мусоргского) 411
Розов Н. Н. (Ленинград). Об особенностях художественного оформления литургических и певческих рукописных книг 424
Лихачева В. Д. (Ленинград). Национальные художественные особенности миниатюр Евангелия царя Ивана Александра 434
Немировский Е. Л. (Москва). Иллюминированный экземпляр Острожской Библии 1581 г. с рукописными дополнениями 439
Соловьева И. Д. (Ленинград). К вопросу о художественном оформлении старопечатных напрестольных Евангелий 451
Гусева А. А. (Москва). Оформление изданий Симеона Полоцкого в Верхней типографии (1679—1683 гг.) 457
Бударагин В. П., Маркелов Г. В. (Ленинград). Орнаментика крестьянской рукописной книги XVIII—XIX вв. 476

МАТЕРИАЛЫ И СООБЩЕНИЯ

Лихачев Д. С. (Ленинград). Княжеские певцы по свидетельству «Слова о полку Игореве» 503
Адмони В. Г. (Ленинград). Скальды при дворе конунгов 506
Лихачев Д. С. (Ленинград). Новгородские черты в «Слове о полку Игореве» 509
Манн Р. (Юджин, Орегон). Свадебные мотивы в «Слове о полку Игореве» . . . 514
Морозов В. В. (Москва). Лицевой летописный свод о походе Игоря Святославича 520

ХРОНИКА

Щепкина М. В. (Некролог) 537

Список сокращений 540