

О. И. ПОДОБЕДОВА

**„Повесть о Петре и Февронии“ как литературный источник  
житийных икон XVII века**

Вопрос о комплексном изучении древнерусского искусства и литературы приобретает всё большую и большую актуальность. Возможность датировок и истолкования ряда памятников, выяснение их происхождения, отношения их к произведениям изобразительного искусства при комплексном изучении значительно облегчаются. В особенности это относится к изучению такой обширной и всё ещё мало исследованной области, как взаимоотношение древнерусской литературы и житийной иконописи.

Житийные иконы, т. е. изображения „святого“ или группы „святых“, окруженных так называемыми клеймами, в которых последовательно раскрывается эпизод за эпизодом жизнеописание „святого“, известны в истории древнерусской иконописи с конца XII — начала XIII столетий. Уже в наиболее ранних из них мы имеем вполне развитый тип биографического повествования. Уже здесь можно наблюдать, как сквозь устойчивую каноническую схему прорываются живые наблюдения художника, проявляющиеся в отражении тех или иных национальных особенностей, наличии бытовых подробностей, живых, возможно портретных, изображений и т. д.

По мере проникновения повествовательного начала в древнерусскую иконопись в целом, и в житийных иконах начиная с конца XV столетия расширяется биографический рассказ, обогащаясь всё большим количеством бытовых подробностей, реальных наблюдений художника. Житийные иконы становятся своеобразным отражением исторических событий и быта древней Руси. Этот процесс обогащения и усложнения повествовательного начала житийных икон (как и всей древнерусской живописи) получает особенное развитие в XVI и XVII столетиях.

Распространение лицевых списков житий в связи с более широким употреблением бумаги играет не последнюю роль в усилении иллюстративного начала в житийных иконах. Взаимоотношение рассказа, изображенного в клеймах житийной иконы, с соответствующим житием, а зачастую и с миниатюрами лицевой рукописи этого жития приобретает особенный интерес. Учитывая известную условность изображений и зависимость их от церковных традиций, можно усматривать в клеймах житийных икон не только отражение реального быта древней Руси, но и то своеобразное истолкование житийного текста, которое могло быть подсказано живописцу особенностями конкретной исторической действительности.

Всё это придает особый интерес тем житиям и тем житийным иконам и миниатюрам, которые дальше всего отстоят от традиционных агиографических форм, возникли на русской почве и в той или иной мере связаны с фольклором.

В этой связи не лишено интереса исследование икон, иллюстрирующих „Житие“ или, вернее, „Повесть о Петре и Февронии“ Муромских. „Повесть о Петре и Февронии“ стоит особняком среди других памятников древнерусской агиографической литературы и ни по своему содержанию, ни по форме не имеет среди них аналогий. На примере „Повести“ становится ясно, как под влиянием различных источников, главным образом фольклора, княжеское житие отходило от традиционной житийной формы и „как мало оно походило на учено-книжное византийское сочинение“.<sup>1</sup>

Весь образный строй этого „Жития“ позволяет сказать, что в процессе его сложения легендарные мотивы народных сказаний с присущей им своеобразной лирикой органически вошли в состав агиографического повествования и в корне изменили его. Действительно, отличительной чертой данного „Жития“ является его непосредственная близость к сказке (змеборчество, состязание в мудрости, загадки и неисполнимые задания).

С другой стороны, социальные элементы в „Житии“, прославляющем мудрую деву из народа, которая удостоилась почитания в качестве „святой“, обличающем боярские усобицы, отвечающем народной мечте об идеальных правителях, обуславливают живой интерес к „Повести“ на протяжении XIII—XVI веков.

Наличие вполне сложившегося литературного текста „Повести“ в XVI столетии свидетельствует о ее древнем происхождении. Не исключена возможность возникновения основного текста „Жития“ (куда безусловно должны были войти моменты женитьбы князя на простой девушке, изгнания, затем возвращения князя и княгини, их идеального правления, одновременной смерти и погребения „во едином гробе“) непосредственно после смерти популярных князя и княгини Муромских.<sup>2</sup> Аналогию можно видеть в возникновении „Жития“ князей Бориса и Глеба сразу после их убийства. Последующие наслоения сказочных элементов „Повести“ произошли в течение длительного периода, окончившегося однако до XV столетия, ибо уже в „Каноне“ и „Службе“ Петру и Февронии, датируемых XV столетием, нашли свое отражение тема змеборчества и другие фольклорные элементы.

О древности культа Петра и Февронии и о его достаточно большом распространении свидетельствует не только наличие развитого и вполне отстоявшегося текста „Повести“ к XVI столетию, но и наличие ряда памятников изобразительного искусства, связанных с данным культом. В Муромском краеведческом музее хранится несколько икон Петра и Февронии, датируемых XV столетием. Помимо этого, о широком распространении культа Петра и Февронии за пределами Муромской земли говорит наличие изображения Петра и Февронии на табличках из Софийского собора в Новгороде, относящихся к XV — началу XVI столетия.

<sup>1</sup> Н. Серебрянский. Древнерусские княжеские жития. М., 1915, стр. 287.

<sup>2</sup> В данной статье нет возможности коснуться вопроса об исторических личностях — князе Петре и княгине Февронии. Однако автору представляется более основательным отождествление с князем Петром князя Давида Муромского, княжившего с 1203 по 1228 год, нежели отождествление его с одним из предков князей Овцыных и Володимировых.

В сложении образа Петра и Февронии и интерпретации их „Жития“ в изобразительном искусстве древней Руси нашли свое отражение мысли и чаяния русских людей.

Имеются сведения о создании житийных икон Петра и Февронии в XVI столетии. Культ Петра и Февронии получает широкое распространение в конце 40-х годов XVI столетия, когда, собираясь в поход против Казани, Иван Грозный направляется по делам в Муром, он молится здесь „сродникам своим“ Петру и Февронии.<sup>1</sup> „Последний казанский поход Грозного имел Муром своей операционной базой; здесь Грозный живет около десяти дней, производя смотр войскам, отсюда они идут водой и сушей к Казани, мимо Мурома «в великих струзах» везут в Москву пленную Суюмбеку“.<sup>2</sup> Между 1555—1565 годами Иваном Грозным был построен в Муроме каменный храм, где „лежат муромские чудотворцы кн. Петр и кн. Феврония“. В этот же храм, по данным Писцовой книги 1687 года, им был пожертвован „образ муромских чудотворцев на золоте“. В описях, хранящихся в Муромском краеведческом музее, имеется указание на древнюю икону Петра и Февронии на „11 цках“, вероятно, имевшую обширный цикл житийных клейм.<sup>3</sup> Однако эти иконы не дошли до наших дней.

В настоящее время в Муромском краеведческом музее находятся три житийные иконы, представляющие значительный интерес как по большому количеству житийных клейм, так и по незаурядной композиции.

По времени своего происхождения эти иконы представляют почти всё столетие и содержат особенности, присущие каждому из трех периодов XVII века, к которому они относятся. Дата наиболее ранней из икон определяется вкладной надписью: „Поставил сей образ в Муроме в Соборную церковь Пречистыя Богородицы честного и славного ея Рождества, в дом великим чудотворцам Муромским: князю Петру и княгине Февронии государев воевода многогрешный Андрей Федоров сын Палицын, лета 7126 марта в 13 день“ (т. е. 13 марта 1618 года).

Размер иконы 140×180 см (согласно описи, „2 аршина 7 вершков вышины и 2 аршина ширины“). В середине ее изображение Петра и Февронии в схирах, с молитвенно воздетыми руками, вверху Спас в облаке, склонившийся к молящимся святым. Вокруг центрального изображения расположены 32 клейма, в которых последовательно рассказывается житие Петра и Февронии, начиная от сообщения князем Павлом брату своему о прилетах „неприятного“ змея и кончая погребением Петра и Февронии в едином гробе.

Единство центрального изображения с окружающими его 32 клеймами достигается удачно найденным их соотношением. Сравнительно небольшое центральное изображение и крупные, легко „читающиеся“ клейма воспринимаются как единое целое еще и благодаря спокойной цветовой гамме фона клейм, почти всегда архитектурного (за исключением сцен путешествия Петра в Рязанскую землю и плавания изгнанного князя и княгини, где дан условный „пейзаж“).

Композиция каждого клейма ясна, легко обозрима, отличается ритмичностью и уравновешенностью. Та же ритмичность чувствуется и в цветовой гамме иконы. Белые, светложелтые, фисташковые, бледно-

<sup>1</sup> Никоновская летопись, под 1552 г.: ПСРЛ, т. XIII, первая половина, СПб., 1904, стр. 192.

<sup>2</sup> Н. Воронин. К истории русского зодчества XVI в. ГАИМК, т. I, Л., 1929, стр. 90.

<sup>3</sup> Л. Белоцветов. Муромский богородицкий собор. Муром, 1907.

розовые стены палат перемежаются темнокрасными и темнозелеными крышами. Точно так же чередуются темные и светлые одежды действующих лиц житийного повествования. Так, если на князе Петре надет темнокрасный или темнозеленый плащ, то нижняя одежда соответственно розовая или светлозеленая. Это чередование цветов особенно примечательно в массовых сценах. Интересно отметить, что Феврония изображается на всех клеймах в белых одеждах или на белом фоне, что придает этим клеймам особую эмоциональную окраску.

Композиция каждого клейма в отдельности органически связана с архитектурным фоном. Изображаемые на заднем плане здания отнюдь не перегружают больших и очень свободных клейм. Эти монументальные здания скупо украшены простыми графическими орнаментами. Они не только заполняют фон и уравнивают композицию, но мастер умело пользуется ими, чтобы подчеркнуть характер той или иной массовой сцены. Так, например, в сценах встречи Петра, приезжающего с молодой женой в Муром, в сценах изгнания князя и княгини и в сцене их возвращения высокие стены и величественные здания Муромского кремля, на фоне которых изображена толпа, усиливают впечатление торжественности. Нельзя не отметить здесь постоянство архитектурных форм для тех или иных изображаемых зданий: так, жилище Февронии, стены и ворота Муромского кремля на протяжении всех клейм имеют одинаковые, строго определенные очертания.

Иллюстративность клейм, их прямое соответствие эпизодам „Повести“ таково, что, с одной стороны, их конкретность почти равна миниатюрам, они последовательно читаются как текст, с другой, в них ясно выявляется отношение художника к сюжету „Повести“ и ее действующим лицам, выразившееся уже в самом отборе эпизодов для изображения. Сказочной предистории „Повести“ — „неприязненному“ змею и борьбе с ним — в этой иконе уделяются только первые 4 клейма, и то только для того, чтобы объяснить болезнь Петра и последующие события. Точно так же иконописец опускает изображение „измены“ Петра, который в первый раз после исцеления, вместо того чтобы жениться на Февронии, посылает ей богатые дары. Художнику как будто не хочется останавливаться на этом событии, порочащем личность Петра. Зато он с любовью изображает сцены встречи с Февронией, двукратное исцеление князя, венчание, брачный пир.

Февронии (от встречи с ней князя и до венчания) посвящено 7 клейм: приход слуги Петра к Февронии; Феврония дает сосуд с целебным снадобьем; 2 клейма заняты исцелением, отъездом Петра, повторным заболеванием и возвращением к Февронии; затем снова повторяется во всех подробностях сцена прихода слуги Петра к Февронии за целебным снадобьем, только в этом клейме поза слуги, простирающего руки к Февронии, более просительная; снова клеймо, изображающее исцеление, теперь уже окончательное; наконец, очень редко встречающаяся в иконописи сцена венчания Петра и Февронии; здесь мастер вспоминает о незнатном „отчестве“ Февронии: в правой части клейма стоит одинокая фигура старца в скромных одеждах — не отец ли это Февронии?

Пишность встречи князя, прибывшего с молодой женой в Муром, усиливается изображением духовенства с хоругвями, крестами и иконой Муромской богородицы, вышедшего из ворот кремля навстречу молодому князю и княгине. Это красочное пятно на фоне белых стен Муромского кремля создает яркое, радостное впечатление. Сценой брачного пира заканчивается цикл клейм, посвященных встрече, любви и сватовству Петра и Февронии.

Следующие 5 клейм изображают центральный эпизод „Повести“: возмущение бояр против Февронии и изгнание князя и княгини, их плавание по Оке, усабицу бояр, посольство муромчан к Петру и Февронии с просьбой о прощении и возвращение князя и княгини в Муром. Здесь драматичной сцене усабицы противопоставляется полная умиротворенности сцена посольства для возврата изгнанных князя и княгини. В центре этой композиции помещены цветущие деревья — чудо, совершившееся по молитве Февронии. Сцена отличается подчеркнутой ритмичностью чередования темных и светлых тонов.

Мирному княжению Петра и Февронии после возвращения посвящены 2 клейма: Петр и Феврония, сидя на княжеских „стольцах“, внимательно слушают обращающихся к ним мужчин и женщин, стоящих по сторонам; в другой сцене Петр и Феврония оказывают помощь и творят милостыню — Петр подает деньги из ящика коленопреклоненным перед ним старцам в простых одеждах, а Феврония окружена толпой детей, которым она что-то раздает из длинного мешочка. Следующие 11 клейм рассказывают нам о примере необыкновенной любви, пережившей смерть: последовательно мы видим приготовление единого гроба, принятие Петром и Февронией схимы и удаление в монастыри, затем Петр посылает, а Феврония выслушивает гонца, возвещающего приближение кончины Петра. В 2 клеймах изображается одновременная смерть князя и княгини, а в 5 клеймах изображено чудо воссоединения любящих в одном гробе. Таким образом, художник уже в самом отборе эпизодов в значительной мере игнорирует сказочные элементы, связанные со змеборчеством, но в то же время с особенным вниманием включает все события, служащие к возвеличению Февронии и раскрытию ее характеристики.

Внимание к человеку характерно для данного произведения. Мастер отнюдь не безразлично отнесся к созданию живописных образов Петра, Февронии, бояр, княжеских слуг, народа. Тщательно выписанные головы их поражают сходством своих черт на протяжении всех клейм, несмотря на то, что в сценах змеборчества, а потом сватовства Петр изображен безбородым юношей, а в последних сценах (мирного княжения, приготовления к смерти) он изображен взрослым человеком, и, наконец, седобородым старцем. Это особенно характерно в отношении образа Февронии: ее продолговатое лицо с тонкими чертами, прямым, несколько удлинненным носом, большими глазами, величина которых еще более подчеркивается их круглым разрезом, привлекательно и отличается каким-то самоуглубленным, полным своеобразной грусти выражением.

Несколько более обычного удлиненные фигуры даны всегда в движении, с характерными жестами рук, выражающими те или иные эмоции, особенно в тех случаях, когда мастер изображает разговаривающих.

Удлиненные овалы лиц с тонкими чертами (прямоносые, с большими круглыми глазами, большими открытыми лбами, пушистыми волосами и тщательно выписанными бородами) придают благообразию изображаемым фигурам. Это говорит о том, что живописец заботится об изображении человека, его интересует человеческая личность со всеми ее индивидуальными чертами. Даже в массовых сценах каждое человеческое лицо, каждая фигура отличаются индивидуальностью позы и выражения лица.

Мастер этой наиболее ранней из трех икон, относящейся к 1618 году, повидимому, находился под влиянием того отношения к легенде о Петре и Февронии, которое сложилось в период расцвета и популярности их

культы, в момент их канонизации, во время пребывания Грозного в Муроме, и сохранилось еще и в более поздние годы. Лишь слегка касаясь в клеймах, передающих житие, сказочного элемента, присущего предистории Петра и Февронии, — появления змея в Муроме и борьбы Петра со змеем, — он всё свое внимание уделяет раскрытию образа Февронии во всех тех условиях, в которые она поставлена жизнью. Образ Февронии проникнут чистотой и лиричностью, особенно в сценах, показывающих эту мудрую дочь „древлазца“, сидящую в простой „храмине“, занятую пряжей, в сценах чудесного исцеления, сватовства, обручения и венчания с Петром. Ее образ становится спокойно величавым в сценах боярского возмущения, а потом изгнания князя и княгини, путешествия по Оке, приема посольства кающихся муромчан и возвращения князя и княгини в Муром. С большой любовью написаны сцены последних дней князя и княгини, обещавших друг другу умереть в один и тот же час: князь, лежащий на смертном одре, посылает гонца сказать Февронии, что время „исхода“ его близко (левая часть клейма), в правой части клейма показано, как Феврония, шьющая по обету плену в храм, принимает гонца: она прервала свою работу и с вниманием склоняется в сторону говорящего, а приподнятая рука как бы подчеркивает всю покорность и просительность ее позы: „пожди еще мало время!“. Наконец, торжеством Февронии, не только „святой“, совершающей чудеса, но и женщины, своей любовью победившей смерть, является последняя сцена — похороны в едином гробе.

Впечатление чистоты и большой лиричности образа Февронии достигается художником следующим живописным приемом: Феврония-дева дана на фоне белого строения довольно простой, но строгой конусообразной формы, сама она в белых одеждах с непокрытой головой; золотистые волосы как бы усиливают сияние нимба. Грациозный наклон головы, особенно подчеркнутый изгибом шеи, характерные жесты рук, то приподнятых умоляюще к собеседнику, то прижатых к груди, то оброненных на колени, усиливают эмоциональность ее образа.

Белый цвет сопутствует изображению Февронии на протяжении всех 25 клейм, в которых она участвует: она постоянно изображается на фоне белой стены. Если в девичестве Феврония была облечена в белые одежды, то Феврония-княгиня всегда в белом покрове на голове и хоть часть одежды ее тоже белая. Этот постоянно сопутствующий Февронии белый цвет создает впечатление сияния вокруг нее и невольно привлекает глаз зрителя.

Помимо цветовых средств, мастер еще целым рядом приемов старается везде выделить фигуру Февронии: так, например, в сцене венчания фигура Февронии находится в центре композиции клейма, сзади нее женщина в белом покрове держит огромный узорный венец; венец же, который держит мужчина над князем, проще по форме и несколько меньше по размерам. Спокойствие и величавость позы Февронии в сцене возмущения бояр подчеркивается противопоставлением ее взволнованной фигуре старца-боярина. Наконец, в сцене апофеоза любви, пережившей смерть, — перенесения (похорон) князя и княгини в едином гробе — зрителя поражает торжественность и настроение радости и ликования, вместе с поклонением „блаженным“ князю и княгине. Гроб Петра и Февронии покоится на склоненных фигурах церковнослужителей в белых одеждах, белизна которых усиливается темными крестами, разбросанными то тут, то там на облачениях.

Наибольшей динамичностью и наибольшим драматизмом проникнуты сцены боярской усобицы и возмущения бояр против Февронии.

В сцене возмущения бояр драматизм достигается изображением в центре клейма старца с воздетыми вверх руками, чрезвычайно взволнованного. В бурном движении он распахнул свой темный плащ, который закрывает центр клейма и часть белой стены, что придает впечатление особенной мрачности. Справа, позади старца, виднеется сплотившаяся толпа враждебных бояр. Всё это противопоставляется спокойной и величавой фигуре Февронии, помещенной справа от группы бояр, как всегда на фоне белого одеяния, и князю Петру, поза которого несколько более напряженна и обнаруживает некоторое беспокорство.

Не менее, если не более драматична сцена усобицы, где устремляются друг на друга толпы бояр. Их мечи взлетели в неистовом взмахе, мечи написаны даже за пределами клейма, в том свободном пространстве, которое обычно разделяет одно клеймо от другого. Как бы для контраста с этим движением даны неподвижные тела убитых, помещенные на первом плане. Здесь соблюден своеобразный цветовой ритм: тела убитых одеты то в темные, то в светлые одежды, что создает впечатление множества поверженных на землю фигур.

Антибоярские тенденции „Повести“, наделившей самыми нелестными эпитетами бояр, „злочестивых“ и „неистовых“, отразились и в творчестве иконописца. Он не пожалел изобразительных средств, чтобы показать „ярость злочестивых“, „простирающих бесстыдные своя глаголы“ на княгиню. С огромной силой он передал и усобицу между ними, в результате которой бояре „сами ся изгубиша“. В 1618 году, спустя 5 лет после прекращения „смуты“, в умах широких народных масс и служилого дворянства еще жила память о незавидной роли крупного боярства, то стремившегося захватить престол самодержца, то призывавшего на Русь Владислава, Сигизмунда и польских интервентов. История снова и снова оживляла и делала злободневной повесть о „злочестивых“ боярах, преследовавших мудрую правительницу — дочь народа.

В этой связи интересно выяснить если не личность иконописца, то ту среду, с которой он был связан, ту иконописную школу, для которой характерны как профессиональные приемы мастера, так и внутренняя направленность созданных им образов.

Из вкладной надписи известно, что икону 1618 года пожертвовал Андрей Палицын, имевший несомненные связи с Троице-Сергиевой лаврой, а отсюда, естественно, и с ее иконописной мастерской. Личность вкладчика сама по себе представляет значительный интерес и весьма характерна для начала XVII столетия.

Семья Палицыных уже в XVI веке связана с лаврой. Андрей Федорович Палицын,<sup>1</sup> племянник знаменитого келаря лавры Авраамия Палицына, принадлежал к семье, не слишком выделявшейся из массы среднего дворянства. В начале „смутного“ времени он примкнул к тушинцам, затем был послан Заруцким в Тотму, чтобы привлечь город на сторону самозванца; в 1610 году был в составе московского посольства к Сигизмунду и даже получил от последнего звание стряпчего. Однако в 1611 году он уже находился в лавре, сначала примкнул к ополчению Ляпунова, затем вновь участвовал в охране лавры; в 1612 году подписал призывную грамоту князю Пожарскому; в конце 1612 года был поставлен князем Пожарским воеводой в Угличе; уча-

<sup>1</sup> Подробно о А. Ф. Палицыне см.: С. Бахрушин. А. Ф. Палицын (русский интеллигент XVII стол.). Сб. „Века“, Пгр., 1924, стр. 79 сл.

ствовав в избрании на царство Михаила Федоровича; в 1614 году около Русы и под Осташковым сражался со шведскими интервентами; в 1617 году был назначен воеводой в Муром, где в 1618 году сделал вклад „в дом великим чудотворцам Петру и Февронии“. На воеводстве Палицын пробыл, видимо, до августа 1629 года, когда был назначен воеводой в г. Мангазею.<sup>1</sup> Исконные связи с Троице-Сергиевой лаврой всего рода Палицыных и непосредственная связь самого Андрея Федоровича с монастырем в дни „смуты“ естественно должна была привести Муромского воеводу в конце 1617 или начале 1618 года в Троицкие иконные мастерские. Дело в том, что написать монументальный образ на достаточно высоком профессиональном уровне в период „всеобщего разорения“ в первой четверти XVII столетия, вскоре после польско-шведской интервенции, было негде кроме как в Троицких мастерских. Только там, несмотря на большое количество погибших во время осады иноков, сохранились мастера иконного писания с достаточно высоким профессиональным уровнем. Только там могли сохраниться и сохранились, несмотря на окружающую разруху и „нестроение“, те высокие художественные традиции, основание которым было положено еще в XV веке.

Естественно также, что демократические и антибоярские тенденции в творчестве мастера, прославившего мудрую дочь „древолозца“ Февронию, могли родиться в иконной мастерской лавры. Недаром вокруг лавры объединялись для борьбы с польско-шведской интервенцией в период осады лавры, а позднее и освобождения Москвы не только служилое мелкопоместное дворянство, но и более широкие круги охваченного патриотическим подъемом крестьянства и ремесленного люда.

Крестьянские восстания, борьба с интервентами, подъем патриотизма, наконец, „совет всей земли“ (созыв Всероссийского собора) для избрания царя — всё это не могло не отразиться и в живописном искусстве, переживавшем в XVII столетии жестокую ломку своих устоев под действием вливающихся в него самых разнообразных направлений.

Значительное „обмирщение“ иконописи, мощная струя фольклора, большая условность образов наряду с возникающим своеобразным их реализмом, то необычайная тонкость и ювелирная четкость мельчайших изображений, то яркость и некая „ковровость“ пестрого красочного изображения, перекликающегося позднее с народным лубком, — всё это нашло свое отражение в живописи XVII столетия и сосуществовало наряду с такими провозвестниками реалистического искусства, как живописная система Симона Ушакова и теоретические высказывания Иосифа Владимирова. В то время как Симон Ушаков работает над первыми в русском искусстве анатомическими рисунками, в то время как Иосиф Владимиров защищает право изображения в иконописи прекрасной человеческой плоти, в русском искусстве существуют стремление к передаче массовых сцен, интерес к сюжету, как бы он ни был замысловат и сказочен, нередко в ущерб интересу к человеческой индивидуальности. Художник зачастую пренебрегает выразительностью лица, его почти не смущают повторения одного и того же изображаемого им образа. Подчас в излюбленных мелких изображениях мастер условно намечает нос, глаза, рот, не интересуясь моделировкой головы, лица. Зато одежды поражают своей красочностью, узорностью, множеством мельчайших подробностей, с любовью выполненных художником. С осо-

<sup>1</sup> Примечательно, что А. Ф. Палицын не лишен интереса к изобразительному искусству. Так, будучи на воеводстве в Мангазее, он заказал „иконнику Куземке Афанасьеву“ за 13 рублей написать „Деисус на 16 цках“, и должен был Куземке написать „тот Деисус добро и безоухльно“ (С. Бахрушин, ук. соч., стр. 96).



бленным вниманием художник изображает „дела рук человеческих“: одежды, вещи, здания. Особенно интересным становится палатное письмо, соединяющее в себе самую сказочную условность со своего рода реализмом.

Вместо условных гор, художник дает изображение деревьев и трав, правда, еще очень причудливых и своеобразных, но уже представляющих собой попытку передать окружающую природу.

Пышно расцветает сказочный элемент в житийной иконе Петра и Февронии 40-х или 50-х годов XVII столетия.<sup>1</sup> Сама композиция этой иконы отличается большим своеобразием. Изображения расположены по горизонтали, ширина доски больше высоты (около 160×80 см).

Клейма мелкие, расположены в виде узкой рамы, в один ряд над центральным изображением, по бокам они идут в два ряда, всего клейм — 40.

Вместо традиционного образа святых в середине иконы, в прямоугольнике, четвертая (верхняя) сторона которого дугообразна, вписан в виде причудливой звезды семибашенный белокаменный кремль<sup>2</sup> с двумя рядами окон-бойниц. На переднем плане изображена оmyвающая кремль река с отделяющимся влево рукавом.<sup>3</sup>

Внутри кремля вся правая часть и центр заняты палатами сложной архитектуры, справа и слева увенчанными островерхими башенками. Внутренняя часть некоторых палат раскрыта, и зритель видит, как в окно верхней левой башенки влетает крылатый змей, как в княжеской ложнице он сидит уже в человеческом образе рядом с женой князя, а несколько ниже изображена (в следующей палате, помещенной по нисходящей линии) жена князя, рассказывающая мужу своему Павлу о прилетах змея. В окнах палат и башенок видны многочисленные лица княжеских отроков и женщин, наблюдающих за прилетом змея. В верхней правой башенке дана аналогичная левой композиция прилета змея и превращения его в человеческий облик; он здесь снова показан сидящим рядом с женой князя Павла — это княгиня выпытывает у змея, что грозит ему смертью. Всё это составляет как бы фон, на котором изображается крупным планом фигура князя Павла, сидящего на княжеском престоле в окружении бояр, стоящих по обе стороны престола: это князь Павел сообщает боярам о нападении „неприятного“ змея и советуется, как вести с ним борьбу.

Так показан иконописцем исходный эпизод „Повести“, послуживший причиной змееборчества и приведший князя Петра к встрече с Февронией.

Традиционное изображение „святых“ в рост в центре житийных клейм в этой иконе заменено маленькой их иконой, помещенной на южном фасаде Муромского собора, который расположен слева от изображения князя Павла и его терема.

Собор пятиглавый, абсида его примыкает к стене кремля, она раскрыта, и в алтаре показаны лежащие во гробе Петр и Феврония. Над гробом на стене висит образ Муромской богородицы. Над

<sup>1</sup> Основанием отнести эту икону к 1640—1650-м годам является изображение на ней пятиглавого Муромского собора, получившего 5 глав во время перестройки в 1636—1638 годах; с другой стороны, эта икона не могла быть написана позднее, так как часть ее клейм скопирована в житийной иконе Петра и Февронии, имеющей вкладную надпись 1669 года.

<sup>2</sup> По преданию, название Мурома происходит от муравленых мраморных стен его кремля (Н. П. Травчетов. Город Муром и его достопримечательности. Владимир, 1903).

<sup>3</sup> Олеарий упоминает о левом рукаве Оки, отделяющемся от нее под самым городом.

южными воротами на фасаде, как уже упоминалось, висит образ Петра и Февронии (в окладе). Собор имеет крытое крыльцо, за которым возвышается одноглавая легкая звонница с тремя проемами.

Белый кремль, красный собор, светлозеленые, красные и белые башенки и палаты княжеского жилища, цветные (красные, зеленые и синие) одежды князя Павла и бояр создают яркое красочное пятно. Белые стены кремля, окружающие эти цветистые фигуры и палаты, придают сказочное сияние, усиливают нарядность и причудливость изображения.

В соединении с рамой из мелких многофигурных клейм жития, перегруженных сложными архитектурными изображениями, избыточными красной, светлозеленой, белой, палевой, розовой и темнозеленой красками, икона принимает характер цветистого ковра. На некотором расстоянии взгляд зрителя перестает различать множество мелких фигурок; они сливаются, создавая впечатление нарядного орнамента. Впечатление нарядности усиливается белыми с позолотой полосами, отделяющими клеймо от клейма.

Иконописец здесь мало заботится о создании индивидуальных человеческих образов: фигуры людей непропорциональны, большеруки, большеголовы, черты лица едва намечены, неопределенны и подчас не отличаются благообразием.

Если иконописец ранней из икон (1618 года) показывает нам в первых клеймах князя Петра молодым, затем взрослым и, наконец, в последних клеймах — седобородым старцем, то здесь, в иконе 1640-х годов, мастер изображает Петра, начиная с 11-го клейма, бородатым человеком неопределенного возраста. Точно так же он не стремится наделять особой привлекательностью образ Февронии, он, повидимому, даже не в силах этого сделать, да и не ставит себе это задачей.

Множество фигур участвует в каждом клейме, причем одно клеймо часто изображает два одновременных события, помещенных то вверху и внизу, то справа и слева небольшого занимаемого клеймом пространства (таковы 1-е, 4–6-е, 9-е, 10-е и т. д. клейма). Эти фигуры размещены среди сложных архитектурных сооружений, нагромождающихся на том же маленьком пространстве: причудливые островерхие башенки, двускатные крыши, сводчатые палаты, то закрытые, то раскрытые, со множеством окон, дверей, ниш; здесь же купола церквей, — всё это имеет равное право на изображение наряду с человеческими фигурами, всё это — равночастные элементы композиции, а не фон, или обстановка, уравнивающие или восполняющие ту или иную композицию.

Только фигуры центральной части иконы более или менее индивидуализированы и выписаны тщательнее. Более пропорциональны несколько удлиненные крупные фигуры бояр, окружающих князя, с хорошо написанными выразительными лицами. Особенно выделяется группа старцев и юношей, стоящих слева от Павла.

Число клейм в этой иконе достигает 40. Увеличение количества клейм способствует большей их иллюстративности. Не стремясь раскрыть внутреннюю сущность своих персонажей, не останавливая внимания на ком-либо из них в отдельности, иконописец стремится передать в своих клеймах наиболее подробно „Повесть о Петре и Февронии“. При этом он не делает какого-либо особого акцента на ее идейном содержании; его в первую очередь занимает здесь сказка. Ее он стремится передать особенно полно, и в его рисунке сказка расцветает пышно, становится привлекательной для зрителя именно своим волшебным элементом.

Вся „предистория“ „Повести“ — прилет „неприятного“ змея к жене муромского князя Павла, — показана в центральном изображении. Кроме того, борьбе со змеем посвящены 6 клейм: в сложной многоплановой композиции 1-го клейма снова показан прилет змея, превращение его в человека — змей в человеческом образе сидит рядом с женой Павла. Там же изображены князь Павел с женой, жена рассказывает ему об искушении ее змеем.

Во 2-м клейме Павел сообщает брату своему Петру „речи змеевы“ и повелевает ему „убити того неприятного змея“; в 3-м клейме Петр обретает Агриков меч; в 4-м — Петр показывает брату и снохе Агриков меч; в 5-м — Петр навещает брата и сноху свою и застает у снохи змея; наконец, в 6-м клейме изображено убийство змея. Здесь особенное значение придается волшебному Агрикову мечу: вверху, в левом углу клейма, Петр, вооруженный мечом, прощается с Павлом, отправляясь на единоборство со змеем; внизу, в центре клейма, изображен Петр, замахивающийся мечом, и, наконец, этот же волшебный меч торчит, вонзенный в тело змея, трепещущего у ног Петра. Змей здесь крылатый, с крупными чешуями, большими когтистыми лапами и человеческим лицом.

Следующие 14 клейм заняты болезнью Петра, поездкой в Рязанскую землю, встречей с Февронией. 8 клейм из 14 изображают двукратное чудесное исцеление, причем здесь живописец не опускает эпизод „измены“ князя. В 18-м клейме показано, как князь Петр повелевает отнести богатые дары Февронии и как Феврония отворачивается от толпы слуг, несущих дары. Наряду с любовью к чудесному иконописец вводит в клейма множество житейских подробностей и внимательно на них останавливается: вот Феврония (13-е клеймо) ковшом черпает из бочонка „квасна“, здесь же слуга Петра топит баню и подкладывает в нее полено; вот Петра перед помазанием моют в бане — он стоит, нагнувшись над большим сосудом с водой вроде купели, один из слуг обмывает его, а другой подает сосуд с целебным „квасном“. Проявляя интерес к сказочному элементу в „Повести“, мастер не забывает и эпизода с неисполнимым заданием: в 15-м клейме изображается, как отрок князя приносит Февронии „повесмо льну“ и тут же мечом отсекает „утинок дерева“ от подаваемого ему Февронией полена.

Стремясь не упустить ничего чудесного, иконописец останавливается и на первом чуде Февронии, в руке которой хлебные крохи обращаются в фиимам. В иконе середины XVII столетия с особенной силой начинают звучать фольклорные мотивы „Повести“.

Будучи лаконичным в изображении боярского восстания и изгнания князя и княгини, — этому посвящены 2 клейма, 24-е и 25-е, причем здесь изображается только восстание бояр, а сцена изгнания опущена, — иконописец останавливается на чуде с деревьями, уделяя ему отдельное клеймо.<sup>1</sup>

С фольклорными источниками „Повести“ перекликается в клеймах, кроме змеборческих тем, еще и изображение пира, на котором Феврония просит у восставших бояр дать ей самое дорогое.

Мирному княжению Петра и Февронии в Муроме уделяется 1 клеймо, зато заготовлению единого гроба, одновременной смерти, чуду с обретением тел в одном гробе отводится 10 клейм, из них 5 клейм занимает чудо с обретением тел.

<sup>1</sup> В иконе 1618 года „процветшее“ дерево показано в клейме, изображающем посольство муромчан, молящих о возвращении князя и княгини.

Таким образом, увеличение числа клейм по сравнению с иконой 1618 года в основном шло за счет введения сказочного элемента. Правда, стремясь возможно точнее иллюстрировать своими клеймами текст „Повести“, художник еще подробно останавливается и на поисках врачей, и на поездке Петра в Рязанские земли, и на его „измене“ Февронии после первого исцеления.

Каждое клеймо иконы вверху имеет подробную надпись, почти дословно воспроизводящую соответствующий текст „Повести“. Так, надпись под 1-м клеймом начинается словами: „Бысть в российской земле град, нарицаемый Муром, в нем же самодержествуя благоверный князь Павел“.

Начало „Повести“ читается: „Бе убо в русиистей земли град, нарицаемый Муром, в нем же бе самодержествуя благоверный князь, яко же поведаху, именем Павел“.<sup>1</sup>

Надпись к 9-му клейму — эпизод первой встречи с Февронией — начинается словами: „Един юноша от предстоящих Петра уклонился в весь наречену Ласково и вниде во храмину“.

В повести читаем: „Един же от предстоящих ему юноша уклонися в весь, нарицающуюся Ласково, и прииде к некоего дому вратом“.

Несколько иначе, чем в „Повести“, но близко к ее тексту подписано клеймо, изображающее боярскую усобицу: „Во граде же Муроме начаша друг друга побивати, каждо бо их хотя самодержец быти и мнози вельможи погибоша“.

В „Повести“ читаем: „Мнози бо вельможи во граде погибаша от меча. Книждо их хотя державствовать“.

Так, почти каждое клеймо содержит текст, имеющий лишь небольшие различия с текстом „Повести“, в сторону большей краткости.

Начав с изображения волшебной истории со змеем, подробно и любовно проиллюстрировав весь текст „Повести“, иконописец спешит отдать необходимую дань почитания „угодникам Божиим“. Возвращаясь к центральному изображению, он помещает в левом углу композиции Муромский собор с лежащими в нем мощами угодников и на фасаде этого собора изображает небольшую икону Петра и Февронии.

Не забывая о внутреннем раскрытии образов своих персонажей, не надевая их какой-либо индивидуальностью, мастер в то же время очень правдив в их изображении. В некоторых клеймах он дает живые, реально наблюдаемые позы и жесты людей. Эти позы и жесты передают те житейские повадки человека, которые художник видел повседневно в жизни, они запечатлелись в его памяти и невольно побуждают к изображению их в его произведениях.

Так, например, во 2-м клейме Петр, вызванный братом Павлом, чтобы услышать, что смерть змея должна наступить „от Петрова плеча, от Агрикова меча“, слегка склонился к брату и подставил правое ухо, чтобы лучше слышать.

В 7-м клейме в толпе врачей выделяется искренностью своего движения характерная фигура старца справа. Широкий плащ покрывает его согнувшуюся от старости спину, одной рукой он придерживает на груди одежду, а другую убеждающе протянул к собеседнику.

В противовес этому старцу в центре толпы дана надменная фигура врача в шляпе, с ковчежцем и ветвью в руках. Следуя традиционному

<sup>1</sup> Текст клейм сравнивается с повестью в списке ГИМ, собрание Хлудова, № 147, XVI века, а также со списком XVI—начала XVII века — ГИМ, Синодальное собрание, № 555; с последним обнаруживается значительная близость.

иконописному изображению врача с ковчежцем, художник уже от себя наделил его напыщенной важностью.

Очевидно, художника в жизни пленяли некоторые вещи, и их он воспроизвел в своих клеймах. Среди многих условных и фантастических изображений, часто меняющих свою форму, поражает устойчивость одного из них — это конусообразный шатер над больным князем. Он повторяется совершенно тождественно и по форме и по расцветке в 10-м и в 19-м клеймах. Эта форма шатра над больным Петром настолько устойчива, что более поздний иконописец, создавая третью икону Петра и Февронии с житием (1669 год), постарался воспроизвести шатер возможно точнее.

Третья икона Петра и Февронии датируется вкладной надписью на обороте: „Года 7178 [т. е. 1669 года] октября в... день написаны иконы Воскресение Христово, и Муромских чудотворцев, и мучеников христовых Георгия, Никиты и Бориса и Глеба в страстях, по обрещанию Сидора Матвеева сына Лопатина“.<sup>1</sup> В центре ее помещены все муромские святые: справа Петр, Феврония и Иулиания (Лазаревская), слева кн. Константин с „чадами“. Вокруг расположено 41 клеймо жития. Содержание клейм соответствует „Повести“ и в большей своей части точно воспроизводит композицию и рисунок иконы 1640-х годов.

При наложении кальки, снятой с 2-го, 10-го и 19-го клейм иконы 1640-х годов, на соответствующие клейма иконы 1669 года получалось полное совпадение. Кроме названных, полностью совпадают также клейма плавания по Оке изгнанных Петра и Февронии и 6 клейм с эпизодами погребения.

Размер клейм так же мал, они так же перегружены разнообразными зданиями и множеством человеческих фигур. Здесь художник еще меньше занимается моделировкой головы, ликов, рук и человеческих фигур. В цветовом отношении эта икона намного спокойнее, если даже не беднее предыдущей. Она выполнена в темных зеленых, коричневых и красных тонах. Белого очень мало (только белый конь, стена собора и покров на ложе больного Петра). Светлых тонов художник не употребляет совсем. Границы между клеймами темнокоричневые, надписи едва заметны (уцелели отдельные буквы) и совершенно не поддаются прочтению.

В этой иконе представляет интерес 41-е клеймо, оно помещается в левом верхнем углу иконы (почти в  $2\frac{1}{2}$  раза превосходит размер остальных 40 клейм). В этом клейме почти полностью повторяется центральная композиция иконы 1640-х годов. Также изображен Муромский кремль с семи башнях, внутри слева изображается княжеский терем, часть палат раскрыта, и можно видеть князя Павла с женой и княжеских слуг, но только нет влетающего змея. Справа помещается Муромский собор, в алтаре которого так же лежат мощи муромских чудотворцев. Но всё изображение этого клейма уже не дышит той сказочностью, что в иконе 1640-х годов. Очертания Кремля более реалистичны, он красный, кирпичный, его стены и башни более похожи на массивное городское укрепление, не столь красивое, сколь прочное.

Это, повидимому, типичная вкладная икона, в которой мастер не слишком больших художественных дарований стремится точно выполнить заказ вкладчика. Очевидно, ему была известна икона 1640-х годов, и он попытался сочетать заказ вкладчика, пожелавшего иметь образ шести муромских чудотворцев, с прославлением Петра и Февронии.

<sup>1</sup> Все названные в надписи 5 икон хранятся в Муромском краеведческом музее.

Для этого мастер центральную композицию иконы 1640-х годов поместил в 41-м угловом клейме, слегка упростив ее.

Дата этой иконы (1669 год) указывает, что икона, условно датируемая нами 1640—1650-ми годами, не могла быть написана позднее, так как для того чтобы послужить оригиналом для одного из клейм иконы 1669 года, она должна была стать уже привычным для молящихся изображением Петра и Февронии.<sup>1</sup>

Можно было бы ставить вопрос о прямом копировании с иконы 1640-х годов при написании иконы 1669 года по заказу Сидора Лопатина, если бы не наличие лицевых списков рукописи, содержащих большое количество миниатюр, обследование которых позволяет по-иному осветить вопрос об источниках икон 1640-х и 1669 годов.

В собрании Н. П. Лихачева хранится рукопись XVI в., содержащая 40 миниатюр „Повести“ о Петре и Февронии с сопровождающим их текстом.<sup>2</sup> Там же имеется лицевая рукопись „Повести“ XVIII в., с 40 миниатюрами, содержащая полный текст „Повести“.<sup>3</sup>

Миниатюры XVI века и по общему их числу, и по содержанию каждой из них, и в значительной своей части также по композиции совпадают с количеством, содержанием и композицией клейм икон 1640-х и 1669 годов. Отличия имеются прежде всего в некоторых бытовых деталях (например, в сцене, где отрок князя отрубает „утинок“ дерева для исполнения задания Февронии), в соотношении архитектурных фонов и человеческих фигур, в большей ясности и обозримости композиции, а также в красочной гамме. Миниатюры выполнены в несколько блеклых и довольно темных кирпично-красных и зеленых тонах, с большим преобладанием зеленого. В то же время это небольшое расхождение между миниатюрами и клеймами описываемых икон полностью исчезает при сличении клейм с миниатюрами рукописи XVIII столетия.

Это дает основание говорить о том, что авторам икон 1640-х и 1669 годов либо были известны миниатюры XVI столетия, либо и иконы XVII, и миниатюры XVI веков имели общий более древний протооригинал. Сделать такое предположение позволяют сведения о наличии более древних икон Петра и Февронии (например, известие о заказе Грозным иконы „на золоте“ для Муромского собора — Писцовая книга 1687 года), а также вполне сложившаяся и развитая иконография „Повести“, нашедшая свое отражение в миниатюрах XVI века.

Возможность существования более древнего протооригинала в значительной мере объясняет некоторый архаизм форм, присущий описываемым нами иконам.

В то же время, полное совпадение иконных клейм с миниатюрами XVIII столетия позволяет говорить о популярности муромских икон XVII столетия, а главное, о вполне выкристаллизовавшейся и очень устойчивой иконографии „Повести“.

Таким образом, в рассматриваемых памятниках иконописи XVII столетия нашли свое выражение две струи в истолковании „Повести“

<sup>1</sup> В описях, хранящихся в Муромском краеведческом музее, указывается еще на древнюю икону Петра и Февронии с житием на 10 (или 11) досках.

<sup>2</sup> Библиотека Ленинградского отделения Института истории АН СССР, „Сказание о князе Петре (во иноцех Давиде) и девице Февронии (во иноцех Евфросинии) Муромских“. Лицевые изображения в красках, с текстом, писанным полууставом XVI века, № 50, 28 лл.

<sup>3</sup> „История о граде Муроме, како самодержествуя в нем благоверный князь Павел с юнейшим братом благоверным князем Петром...“. Полуустав конца XVIII века, № 396, 100 стр.

о Петре и Февронии. Выражением одной из них является икона 1618 года, прославляющая мудрую деву из народа Февронию и исполненную в то же время ярко выраженных антибоярских тенденций. Литературные и фольклорные элементы „Повести“ использованы иконным мастером именно в этих целях.

Другое направление, характеризующееся, с одной стороны, повышенным интересом ко всем сказочным элементам „Повести“, с другой — большим вниманием к бытовым деталям, нашло свое выражение в иконах 1640-х и 1669 годов.

С более широким проникновением светских идей в литературу и искусство, с изменением эстетики демократической среды XVII века, в значительной мере вбиравшей в себя широкие фольклорные струи, усиливается интерес к сказке, любованию „делами рук человеческих“, предметами повседневного ремесла; в искусство входят некоторые подробности повседневной наблюдаемой жизни. Посад в целом или отдельные посадские люди являются в XVI и особенно в XVII в. вкладчиками икон и строителями храмов. Произведения живописи и зодчества создаются уже в соответствии с вкусами нового заказчика и нового исполнителя, вышедшего из посадской среды.<sup>1</sup>

Пример наиболее полного раскрытия сказочного сюжета дает нам икона 1640-х годов, а более поздняя икона 1669 года является типичной вкладной иконой, написанной по заказу и согласно вкусам вкладчика.

Несмотря на всю разницу между этими иконами, мастера их в своих клеймах стараются возможно точно передать содержание „Повести“ о Петре и Февронии, придавая им ту или иную окраску в соответствии со своими социально-политическими симпатиями.

Под пером писателя XV века „Повесть“ получила определенное социально-политическое заострение, но сохранились ее фольклорная основа, ее прочные связи с народным творчеством. Именно эта фольклорная основа нашла свое наиболее полное отражение в памятниках изобразительного искусства XVII столетия, творцы которых то воспринимали идейную направленность „Повести“, то пленялись ее сказочным содержанием, но так или иначе черпали свои художественные образы из „Повести“ — этого интереснейшего памятника древнерусской литературы.

Вместе с тем наличие развитой и вполне сложившейся иконографии „Повести“, как это явствует из наличия 40 миниатюр еще в рукописи XVI столетия, повторенных позднее в памятниках иконного письма XVII столетия (следовательно, достаточно популярных), позволяет с еще большим основанием отнести сложение литературного текста „Повести“ не к XVI, а к XV столетию, что соответствует и результатам исследования самого текста „Повести“.

<sup>1</sup> Писцовая книга 1687 года называет Муромскую церковь Козьмы и Дамиана, построенную после покорения Грозным Казни, „мирским строением“. „«Мир» муромский, по описи 1556 года, характерен сильно развитым посадом, оживленным торгом, а потому значительной гостинной корпорацией“ (Н. Воронин, ук. соч., стр. 90).