

О. И. ПОДОБЕДОВА

Лицевая рукопись XVII столетия „Повести о Петре и Февронии“

В Отделе древних рукописей и актов Института истории АН СССР хранится лицевая рукопись, происходящая из собрания акад. Н. П. Лихачева, «Повести о Петре и Февронии» (лл. 50). Рукопись эта до сих пор не была опубликована и не упоминалась до последнего времени ни в литературоведческих, ни в искусствоведческих трудах. Между тем обширный цикл миниатюр, иллюстрирующих «Повесть», естественно привлекает внимание исследователя своим образным строем. Некоторые палеографические особенности заставляют сделать попытку к выяснению истории возникновения данной рукописи. В процессе исследования раскрывается далеко не безынтeресная грань древнерусской культуры, намечаются аналогии в самом процессе формирования литературного текста и сложения иконографии повести.

Рукопись Лихачевского собрания содержит 40 миниатюр, сопровождающихся текстом, расположенным на 28 (+ 2 чистых) листах 4°. Каждая миниатюра занимает отдельную страницу, вверху которой располагается текст, занимающий от 3 до 5 строк. Текст писан полууставом XVI в., обнаруживающим руку опытного писца. Переплета и заглавия рукопись не имеет. Плетеная заставка, по-видимому, позднейшего происхождения.¹ Вслед за «Повестью о Петре и Февронии» в той же рукописи помещено «Житие Василия Рязанского», содержащее 16 миниатюр.

Несмотря на безукоризненность почерка, имеющего аналогии в лучших памятниках письменности XVI столетия, несмотря на то, что и образный строй, и стилистические особенности миниатюр в основе своей не противоречат характеру миниатюр XVI в., рукопись должна быть отнесена к XVII в. на основании обследования бумаги. Водяной знак плотной вержированной бумаги изображает голову шута (*la folie*) и указывает на голландскую бумагу XVII в.²

Миниатюры «Повести о Петре и Февронии» и, в меньшей мере, «Житие Василия Рязанского» сильно попорчены грубой ремесленной реставрацией конца XIX—начала XX столетия, что значительно затрудняет суждение о их художественных качествах.

Однако внимание исследователя в первую очередь должны привлечь две особенности данной рукописи. Прежде всего, интересным представ-

¹ Палеографическое исследование рукописи проведено под руководством М. В. Щепкиной, которой автор приносит глубокую благодарность.

² В трудах по палеографии и альбомах филиграней (К. Я. Тромонин, Н. П. Лихачев, В. Н. Щепкин, С. М. Брике) бумага с головой шута в большинстве случаев относится ко второй половине (приблизительно к 70-м годам) XVII в. Самый ранний из зарегистрированных памятников древнерусской письменности, выполненный на бумаге с головой шута относится исследователями к 1593 и 1604 годам. Однако Н. П. Лихачев эти ранние датировки подвергает сомнению (Лихачев. Палеогр. зн., т. II, стр. 413)

ляется столь обширный цикл миниатюр с развитой иконографией «Повести». Миниатюрист как бы ставил своей задачей тщательное и последовательное иллюстрирование каждого эпизода. Содержание «Повести» свободно «читается» при просмотре миниатюр независимо от текста. Первенствующая роль миниатюр в данной рукописи подчеркивается и их размером (каждая миниатюра, как уже сказано, занимает почти полную страницу, тексту же уделяется лишь место для размещения 3—5 строк вверху страницы), и самим характером этого текста. Текст представляет собой лишь пояснение к данной миниатюре, связанного изложения повести в рукописи мы не имеем. В большинстве случаев писец, давая пояснение миниатюре, пользуется общеизвестным текстом «Повести». Текстологический анализ заставляет отнести его к первой редакции, согласно публикации М. О. Скрипиля.³ Делая выборки для надписания миниатюры, писец не изменяет словарный состав и самый строй «Повести», стремится тщательно сохранить ее текст, но, будучи стеснен местом, опускает части повествования, отбирая фразы, непосредственно касающиеся изображенного в миниатюре события.

Приведу несколько примеров.

Текст первой редакции

И прииде ту [в церковь] един помолитися. Яви же ся ему отроча, глаголя: «Княже! Хощеш ли, да покажу ти агриков мечь?».

Благодарный же князь Петр взял меч той, прииде и поведа брату своему.

Надпись к 3-й миниатюре

Прииде святой князь Петр в церковь, явися ему отроча, глаголя, хощеш ли, да покажу ти агриков мечь.

Надпись к 4-й миниатюре

Благодарный князь Петр взял меч той, прииде, поведа брату своему и сносил своей.

В качестве примера наибольшего сокращения текста «Повести» в надписях к миниатюре можно указать на надписи лл. 9 и 10 об.

Текст первой редакции

И прииде к некоего дому вратом и не виде никого же. И вниде в дом, и не бе, кто бы его чул. И вниде в хранину и зря видение чудно: сидяше бо една девица, ткаше красна, пред нею же скача заецъ. И глаголя девица (далее следует диалог с загадками, кончающийся словами:) Она же рече: «Да приведеш князя твоего семо».

Надпись к 9-й миниатюре

И прииде ко вратам, кто бы его чул, и вниде к хранину и виде в хранине сидяше едину девицу и ткаше, и рече юноша ей: «Аз слуга князя Петра, князь мой одержим болезнию». Она же рече: «Привези князя своего семо».

Таким образом, в надписи опущено само описание «видения чудна», так как оно непосредственно имеется в самом изображении (где с большой точностью передан и ткацкий стан, и скачущий заяц, но об этом ниже). Из пространного диалога сохранены две фразы, одна: «Аз есмь муромьского князя Петра, служай ему. Князь же мои имей болезнь тяжку и язвы», дана в сильном сокращении, тогда как ответная реплика Февронии имеет разночтение только в одном слове («приведеш» — «привезеш»).

Надпись к 11-й миниатюре в первой своей части точно воспроизводит текст повести, во второй — в нескольких словах передает содержание диалога между отроками и девицей, отроками и князем и заключает в себе основное условие исцеления, поставленное Февронией.

³ М. О. Скрипиль. Повесть о Петре и Февронии (тексты). ТОДРЛ, т. VII. М.—Л., 1949, стр. 225 и сл.

Текст первой редакции

И привезоша и в дом той, в нем же бе девица. И посла к ней отрок своих глаголя (далее следует диалог, до слов:) ...аще бо не имам быти супруга ему, не тебе ми есть вращевати его.

Надпись к 11-й миниатюре

И привезоша в дом той, в нем же бе девица, и посла к ней отрок своих глаголя. Она же отвеща им: «Аще не имам супруга ему быти, не тебе ми е вращевати его».

Приведенными примерами исчерпывается наличие и характер разночтений между надписями к 3—40-й миниатюрам. В этих надписях писец либо точно, либо в некотором сокращении приводит текст «Повести», но и в последнем случае сокращает, не изменяя смысл и не вступая в противоречие со стилем повествования.

Надписи к первым двум миниатюрам значительно отступают от начала «Повести», придавая ему иной смысл и иную направленность. В надписи к первой миниатюре писец говорит об одновременном княжении двух братьев в Муроме и на первое место ставит имя князя Петра: «Святый князь Петр и князь Павел княжествовали во граде Муроме». Рассказ жены о прилетах «неприятного змия» князю Павлу, рассказ, в свою очередь, Павла его брату о прилетах змея и возможности избавления от него при помощи «Петрова плеча, агрикова меча» здесь не упоминаются.

Из надписи к миниатюре второй можно усмотреть, что князь Петр непосредственно у снохи узнает о нашедшем на нее «искушении»: «Святый благоверный князь Петр прииде к сносе своей в полату и виде змия в образе брата своего».

Примечательно, что писец, точно и конкретно обозначивший в надписи содержание миниатюр, именно здесь, по отношению только к этим двум миниатюрам, дает надпись, совершенно не соответствующую изображению. В первой миниатюре, отличающейся, кстати сказать, наиболее сложным «палатным» письмом, изображены три события. В левой верхней части изображен влетающий в терем змей, затем он же, в образе князя Павла, сидящий рядом с женой последнего, и, наконец, в нижней правой части изображена беседа князя Павла с женой, во время которой жена и поведает «вся ключьяся ей». По сторонам князя и княгини стоят группы женщин и юношей, своими жестами и выражением лиц обнаруживающих интерес к происходящему. Надпись о сокняжении двух братьев в земле Муромской к содержанию данной миниатюры не имеет никакого отношения. Еще менее сочетается с изображением надпись ко второй миниатюре, где сидящий на престоле князь Павел обращается с речью к стоящему в почтительной позе и внимательно его слушающему брату Петру. Повидимому, здесь изображен рассказ князя Павла меньшому брату своему о «речах змиевых, яко же рекл есть к жене его». В правой верхней части миниатюры находится группа женщин и стоящая поодаль их — княгиня. Над обоими братьями помещены надписи: «князь Павел», «святый Петр». Таким образом, ни в одном из действующих лиц этой сцены нельзя предположить «неприятного змия», увиденного Петром в палате снохи своей. Поскольку эти две надписи по характеру письма не отличаются от остальных, нельзя заподозрить в них и позднейшую приписку по оставленному свободным месту. Остается предположить, что писец, поставивший себе целью прославление святого, счел необходимым начать текст надписи его именем, постарался возвысить исконное значение Петра в Муромской земле и в то же время приписал ему инициативу в раскрытии козней «неприятного змия».⁴

⁴ Последнее согласуется с одним из поздних вариантов записанной В. Соколовским устной редакции «Повести», по которой сноха поведала об искушении от змея брату своего мужа Петру, «в благочестие и мудрость которого глубоко верила» (В. Соко-

Это соображение подтверждается рассмотрением сюжетов всего цикла миниатюр, в которых первенствующая роль отводится Петру как с точки зрения содержания, так и в композиционном решении большинства листов. Фигура Петра дается крупным планом, помещается в центре, так или иначе главенствует в композиции. К Петру обращены жесты остальных действующих лиц, даже отсутствуя, он является объектом действия (например, в сцене встречи с Февронией отрок ведет разговор о болящем князе; отрок приносит «повесмо льна», передавая «невыполнимое задание» князя, и получает в ответ от Февронии «поленце» и т. п.). Из 40 миниатюр данной рукописи в 36-ти Петр едва ли не всегда — основное действующее лицо.

Миниатюра прославляет доблесть князя-змеборца (2—6-я миниатюры), подчеркивает страдания его от болезни, вызванной все тем же подвигом (7-я, 8-я, 10-я, 17-я миниатюры); значительное место в цикле занимает и прославление его после смерти (чудесное соединение тел во едином гробе).

Образ Февронии дан несколько «на втором плане», хотя и не забыты все основные моменты ее характеристики. При первой встрече с ней княжеского отрока не забыт и скачущий заяц, и ткацкий станок (к слову сказать, поражающий реалистичностью изображения и не имеющий аналогий в древнерусской миниатюре). Сцене чудесного исцеления посвящено двенадцать миниатюр (лл. 4 об.—10 об.). Не забыты эпизоды «неисполненных заданий»: предложение князя «учинить срачицу и порты и полотенца» из «едина повесма лну» в то время, как князь будет мыться в бане, и ответное задание девицы князю «устроить» из обрубка полена «станок и все строение» ткацкое (лл. 7 об., 8). В сценах исцеления образ Февронии не лишен известного обаяния, однако он и здесь отодвигается не только композиционно, но и в самом разворачивании сюжета несколько «под сурдинку».

В последующих местах не забыты все чудесные эпизоды «Повести»: превращение остатков пищи в благоуханный ладан в руке Февронии; обличение Февронией нечистых помыслов женатого человека; произрастание деревьев по благословию Февронии во время путешествия по Оке из гнанных из Мурома князя и княгини, и т. п.

Миниатюрист увлечен занимательной стороной «Повести», он стремится донести ее до читателя, не упустив ни одной подробности. И если соображения экономии места заставляют его предельно сжимать текст надписей, то в еще большей мере заинтересованность сложным содержанием «Повести» заставляет его передавать средствами рисунка развитие действия со всеми мельчайшими деталями и реальной обстановки, и сказочной занимательности, не упуская дидактической стороны жития, не пренебрегая и всеми возможностями прославления чудотворцев.

Необходимо оценить всю сложность задачи, стоявшей перед миниатюристом. Для передачи жития, написанного по традиционной агиографической схеме, в древней Руси давно установились привычные формы выражения, выкристаллизовавшиеся в продолжение нескольких веков в клеймах житийных икон и миниатюрах ряда житий, бытовавшие в канонических образцах и прорисях. Традиционные сцены рождества, научения священному писанию, принятия священнического или иноческого чина (для предподобных) или мучений (для мучеников), добрые дела при жизни, «честное усупение» и чудеса по смерти — такова привычная схема житий и житийных икон византийской и русской агиографической литературы и иконописи.

Л о в с к и й. Народное предание о жизни преподобных муромских Петра и Февронии. Цитируется по статье: М. О. С к р и п л ь. Повесть о Петре и Февронии муромских в ее отношении к русской сказке. — ТОДРА, т. VII. М.—Л., 1949, стр. 153).

Необычность содержания «Повести о Петре и Февронии», отличие этого «Жития новых муромских чудотворцев» от привычной агиографической схемы отмечалось множеством исследователей.⁵ Ими же указывалось на фольклорную основу жития. Однако, пожалуй, никогда еще не была оценена достаточно полно многоплановость, сложное переплетение сюжетных линий «Повести». Прославление князя-змееборца, явившееся откликом героических идеалов домонгольского периода и особенно периода борьбы с татарским игмом, прославление мудрой девы из народа, т. е. та часть повести, в которой звучали и демократические, и антибоярские настроения, наконец, полный глубокой поэзии рассказ о совершенной любви, пережившей смерть, — таков сложный состав «Повести». К этому необходимо прибавить изменение акцентов, усиление (в зависимости от того или иного исторического периода) то моментов идеализации уходящего удельного порядка, то прославление идей единой государственной власти, а также упоминавшиеся выше моменты дидактические и стремление окружить «ореолом святости» «новых чудотворцев».⁶

Естественно, что ни о каких образцах и прорисях для руководства в передаче столь сложного содержания «Повести» не могло быть и речи. Тем труднее была задача миниатюриста, возвращенного в устойчивых традициях иконописания или миниатюрного письма. Однако сила поэтических образов «Повести» помогла преодолеть трудности самостоятельного творчества, вне канонических установлений.

Следуя за текстом «Повести», миниатюрист вместо традиционных форм рождения, «божественного призвания» и прославления после смерти находит возможным начать свое житийное повествование своеобразной интродукцией, вводящей в обширный цикл миниатюр, — первой, сложной по композиции миниатюрой, содержащей рассказ о князе Павле и его жене, о прилетах «неприятного» змея и о признании княгини мужу в своем падении.

Устанавливая своеобразную иконографию этого необычного жития, миниатюрист не только стремился передать развитие действия и развитие характеров героев своего повествования. Основной пафос его рассказа направлен на прославление идеальной любви, вопреки многим испытаниям крепнувшей и очищающейся и в конце концов торжествующей не только над «людским коварством», но и над самой смертью. Именно это заставляет художника останавливаться на эпизодах двукратного исцеления, на устройении «единого гроба», согласии умереть во единый час, двукратном приходе отрока от Петра к княгине с вестью о приближении смерти и, наконец, на чудесном обретении тел любящих во едином гробе. Социальная острота боярских наветов, изгнания, усабицы отступает на второй план. Она заменяется скорее прославлением победы мудрого князя и княгини над мятежниками, торжества единой государственной власти.

Передача столь сложного переплетения сюжетных линий, эмоционального звучания и социальной направленности повести в данном цикле миниатюр в значительной мере удалась художнику. Это сказывается не только в тщательности и полноте иллюстрирования текста, в передаче мельчайших подробностей и в то же время в умелом отборе и показе характерных из них, но и в той своеобразной, несколько наивной поэзии, которую сумел почувствовать и донести до читателя, вернее до зрителя, древнерусский миниатюрист в созданных им образах.

⁵ Н. Серебрянский. Древнерусские княжеские жития. М., 1915, стр. 287; М. О. Скрипиль. Повесть о Петре и Февронии..., стр. 131 и сл., и др.

⁶ М. О. Скрипиль. Повесть о Петре и Февронии..., стр. 139—140, 167.

Необходимо, однако, уяснить себе, принадлежит ли автору (или авторам) рассматриваемого цикла миниатюр честь создания и установления иконографии «Повести»

Палеографические данные рукописи весьма противоречивы. Если водяной знак заставляет определенно датировать бумагу не ранее чем 40-ми годами XVII в., то прекрасный полуустав XVI в., которым написан текст, является столь важным признаком в определении происхождения рукописи, что его не представляется возможным оставить без внимания

Необходимо остановиться и еще на одной примечательной особенности. Сорок миниатюр рассматриваемой рукописи по своему числу, сюжету и, в основном, по композиции совпадают с числом, сюжетом и композицией клейм двух житийных икон XVII в., хранящихся в Муромском краеведческом музее.⁷ Надписи на иконных клеймах обнаруживают известную близость с текстом списка «Повести» XVI—начала XVII в. (ГИМ, Синод 555), хотя и имеющему разночтения, но относящемуся к кругу первой редакции «Повести».⁸

Совпадая по сюжету и основной композиционной схеме с миниатюрами, клейма рознятся в некоторых второстепенных деталях: уменьшено или увеличено число людей в толпе или число башенок и островерхих крыш в архитектурном фоне, круглые окна или розетки заменены овальными и наоборот. Различие наблюдается и в деталях одежды. Основная направленность этих композиционных «разночтений» заключается в некотором упрощении композиции (хотя все же достаточно перегруженной), укрупнении пропорций, вызванных особенностями иконного письма.

Значительное различие отмечается в самом характере рисунка и колорита. Особенно отличается последний в иконе 40-х годов XVII в., изобилующей красной, светло-зеленой, белой, палевой, розовой и темно-зеленой красками, следами золота, что в совокупности приобретает характер цветистого ковра или узорочья.

Колористическая гамма миниатюр значительно сдержаннее, несколько глуше, и взята в иной тональности. И несмотря на все эти различия, основная композиционная схема устойчиво совпадает на протяжении всех 40 иконных клейм и 40 миниатюр, не говоря уже о точном совпадении сюжета.

Необходимо отметить и еще одно обстоятельство. В том же бывшем собрании Н. П. Лихачева имеется рукопись конца XVIII в. (л. 396), содержащая полный текст «Повести»,⁹ сопровождающийся 40 миниатюрами, которые являются точной копией клейм муромских икон и повторяют

⁷ Одна из них датируется 40-ми годами XVII в., дата другой (1669 г) определяется вкладной надписью. Подробнее об этих иконах см. О Подобедова «Повесть о Петре и Февронии» как литературный источник житийных икон XVII в. ТОДРА, т. X, М—Л, 1954, стр. 290—304

⁸ М. О. Скрипиль «Повесть о Петре и Февронии», стр. 224. Примечательно, что надпись на первом клейме обеих икон содержит традиционную начальную фразу «Повести»: «Бысть в российстей земле град, нарицаемой Муром, в нем же самодержавствуя благоверный князь Павел», столь вольно измененную в рассматриваемом лицевом списке.

⁹ «История о граде Муроме, како самодержавствуя в нем благоверный князь Павел с юнейшим братом благоверным князем Петром» Полуустав конца XVIII в. № 396, 100 лл., 4°. Отдел древних рукописей и актов ЛОИИ. Необходимо указать, что других аналогий среди лицевых рукописей «Повести» нет, за исключением лицевого жития в Четьи-Минее за июнь, относящейся к концу XVI—началу XVII в. Эта Минеева описана Калайдовичем и Строевым, указывающими, что «при некоторых из житий приложены изображения, особенно любопытные в жизни муромских чудотворцев, князя Петра и княгини Февронии, живших в XIII веке» (К. Калайдович и П. Строев. Обстоятельное описание славяно-русских рукописей, хранящихся в библиотеке Ф. А. Толстого М., 1829, стр. 170). Речь идет о Годуновской Минее, где часть миниатюр осталась в очереди (незакрашенными)

с небольшими (названными выше) расхождениями композицию и рисунок миниатюр рассматриваемой нами рукописи.

Все это позволяет говорить об установившейся иконографической традиции, больше того, указывает на разработанность иконографии «Повести» к середине XVII столетия, но пока еще недостаточно проливает свет на ее истоки. Истоки, по-видимому, нужно искать в Муромской земле, на что указывает не только наличие икон, повторяющих иконографическую схему миниатюр нашей рукописи, но и сам состав рукописи. Наличие в ней «Жития Василия Рязанского» указывает на интересы и симпатии заказчика рукописи (и ее создателя), связанные с Муромской землей.

Прекрасный почерк XVI в., некоторый архаизм форм и композиционных решений, сам характер контуров рисунка, способ наложения акварели («в приплеск») указывают на связь данной рукописи с кругом лицевых житий XVI в. Много черт XVI в. можно усмотреть и в одежде персонажей, и в палатном письме, отчасти в расположении деревьев и горок, в том, как миниатюрист драпирует одежды, ткани, в таких «индивидуальных» деталях, как шатер и своеобразный киворий над ложем и повозкой большого Петра (миниатюры 8, 10, 19) и т. д.

Отдаленные аналогии палатного письма, некоторых деталей (как изображение лодок на миниатюрах 27 и 30 или изображение коней княжеской свиты) можно усмотреть как в некоторых листах Лицевого свода, так и в миниатюрах «Слова Иоанна Богослова на Успение»... (ВБЛ, Егоровское собр., 1844).¹⁰ С последним связывает рассматриваемый нами цикл миниатюр еще и своеобразное построение композиции многих сцен, которые по своему содержанию, казалось бы, должны были совершаться внутри жилища. Однако миниатюрист работает в традициях XVI в. Он не вводит еще действие в интерьер, а предпочитает изобразить сложный городской ансамбль и вынести на открытое пространство переднего плана этого города сцены исцеления Петра (миниатюры 13, 14, 17 и др.), подобно тому, как на улице города миниатюрист «Слова Иоанна Богослова на Успение» выносит сцены прощания умирающей Богородицы с апостолами.

Эти аналогии позволяют в поисках протооригинала миниатюр «Повести о Петре и Февронии» обратиться к кругу Грозного и даже, точнее, к маркарьевским мастерским. Помимо стилистических данных, такое обращение оправдывается и некоторыми историческими событиями. Если местное поклонение Петру и Февронии бытовало достаточно давно в пределах Муромской земли, если почитание их начало постепенно проникать и в смежные среднерусские земли, то канонизация Петра и Февронии как общерусских святых совершилась лишь в 1549 г. Таким образом, включая их в обширный создаваемый им русский пантеон, Макарий не мог не уделить столь необычному житию Петра и Февронии некоторой доли внимания. Этому особенно способствовали развернувшиеся вскоре события, связанные со взятием Казани. Муром был избран Грозным как место сбора и военная база по подготовке операций осады, а потом и покорения Казани. В Муроме Грозный делал смотр войскам, оттуда и выступил по направлению к Казани.¹¹

¹⁰ Наиболее близкие аналогии палатного письма см.: Лицевой свод Грозного (Син. 962), л. 45; ср. сцену поставления митрополита Иосафа Скрипицина и нашу миниатюру 39. См. также Остермановский том Лицевого свода (лист «И даша посадничество Михалько Федоровичю...»), а также л. 240 об. Голицынского тома Лицевого свода, где изображен брачный пир князя Василия Константиновича ростовского и др. миниатюры, содержащие, помимо аналогий палатного письма, изображения трапезы, подобные изображению на миниатюре 25 «Повести о Петре и Февронии».

¹¹ «И учал государь мыслити з братом своим со князем Владимиром Андреевичем и з бояры и с всеми воеводами, как итти к Казани и на которые места; и приговорил

И в момент прихода своего и перед выступлением войск Грозный прибегает с молитвой к «сродникам своим и великим чудотворцам Петру и Февронии». Летопись дважды отмечает моление царя перед гробницей князя и княгини. Сразу же после известия о прибытии Грозного в Муром 13 июля 1552 г. летописец сообщает: «И приходит государь в соборную церковь града того Рождества Пречистыя и к сродникам своим к великим чудотворцам князю Петру и княгини Февронии, и по всем местам обходит с молением».¹²

В ожидании присоединения войск Шигалея, Грозный проводит в Муроме 10 дней. После соединения сил, накануне выступления происходит смотр полкам.¹³ На седьмой день своего пребывания в Муроме, по-видимому, уже после присоединения войск Шигалея и непосредственно перед приготовлениями к выступлению «иулиа 20, в среду, на Ильин день, прииде государь в церковь Рождества Пречистые и великим чудотворцом и молебная с великими слезами на многой час съвршив и призвав всесильного бога на помощь и пречистую его Богоматерь и великих чудотворцев также и святых своих сродников».¹⁴

Победа над Казанью много способствовала оживлению культа Петра и Февронии. Взойдя на улицы Казани, заваленные трупами убитых и еще дымящиеся пожарами, Грозный сразу же озаботился освятить город и заложить храм во имя Благовещения с двумя приделами, один из которых был посвящен Борису и Глебу, а другой — новым муромским чудотворцам, Петру и Февронии.¹⁵ В самом Муроме Грозный поновляет собор и, по местному преданию, заказывает образ Петра и Февронии с житием «на злате». Действительно, в описях Муромского собора значится образ на 10 или 11 цках (т. е. досках), однако в наши дни ни в описях, ни в актах на списание в краеведческом музее эта икона не упоминается. Очевидно, утрата ее относится к предреволюционному периоду. С созданием этого образа и может быть связано возникновение лицевой рукописи, содержащей развитый иконографический цикл жития, характеризующийся тщательностью, с которой миниатюрист воспроизвел мельчайшие подробности «Повести».

Эта рукопись могла возникнуть и как царский заказ лицевого жития, и как своеобразный вид прориси, вернее выполненного в красках «образа», предшествовавшего написанию житийной иконы.

Значение лицевых рукописей в развитии иконной и фресковой живописи второй половины XVI в. неоднократно упоминалось в искусствоведческой литературе,¹⁶ хотя сам процесс взаимодействия миниатюры с монументальной и станковой живописью так и остался до конца не исследованным. Однако и иконостасные «чины», и стенные росписи на темы биб-

итти государь надвое... а самому государю итти на Володимерь и на Муром, а въвед отпустить на Рязань и на Мещеру. А сам государь пошел из Володимеря Иулия 10, в неделю, к Мурому и прииде в Муром того же месяца 13, в среду» (Никоновская летопись под 1552 (7060) г.).

¹² Никоновская летопись под 1552 (7060) г.

¹³ «И возвигнувся из Мурома царь князь великий, собрався со всеми силами русскими, изыде на чистое поле на великое и ту благоразумию уряжает полки» (Казанская история. Под ред. Г. Н. Моисеевой. М.—Л., 1954, стр. 123).

¹⁴ Никоновская летопись под 1552 (7060) г.

¹⁵ «И во един день созда храм соборный Благовещение пресвятыя владычицы нашаия богородицы, на месте красне, на площади, близ царева двора, придела два имущи едином стоянием сотворенны церкви же приделныя велицын, страсотерпцы руския благоверни князи Борис и Глеб и новоявленныя чудотворцы муромския, князь Петр и княгини Феврония» (Казанская история, стр. 161—162).

¹⁶ Г. Георгиевский и Г. Георгиевский. Древнерусская миниатюра XVI века. В кн.: М. Владимиров и Г. Георгиевский. Древнерусская миниатюра М., 1933, стр. 43.

лейской и церковной истории, и, главное, житийные иконы повторяют многие страницы лицевых рукописей, в данном случае использованных в прямом значении иконописных «подлинников».¹⁷ Тем более для столь необычного по составу жития, для воплощения которого невозможно было воспользоваться какими бы то ни было традициями, источником для житийной иконы должна была несомненно послужить лицевая рукопись. Таким образом, с уверенностью можно сказать, что рукопись, послужившая протооригиналом для разбираемой нами, явилась истоком и иконографии ряда икон (куда относятся уже упоминавшиеся нами иконы Муромского краеведческого музея, датирующиеся 1640-ми годами и 1669 г.). Время возникновения лицевой рукописи ограничивается 1547—1552 гг., т. е. моментом канонизации Петра и Февронии и временем оживления культа муромских чудотворцев в связи с Казанской эпопеей.

Трудно утверждать, была ли эта рукопись предназначена именно для упорядочения иконных изображений. Однако если учесть, с одной стороны, общую направленность деятельности Макария и его круга, а с другой — принять во внимание некоторые особенности дошедшей до нас лицевой рукописи, то такое предположение имеет некоторые основания.

Прежде всего большинство миниатюр носит прямоугольный характер, композиция отличается известной замкнутостью, архитектурные фоны значительно упрощены (если сравнивать их с такими сложными архитектурными фонами, как, например, в Лицевом своде), в пределах одной миниатюры изображается в большинстве случаев два, реже три происходящих одновременно или в прямой последовательности действия. Надписи над миниатюрами, являющиеся лишь краткими извлечениями из текста «Повести», могут трактоваться как будущие надписи на иконном клейме. Все это в значительной мере указывает на создание первоначальной рукописи как своего рода лицевого подлинника. В таком случае автора первоначального цикла миниатюр нужно искать в кругу макарьевских мастеров. На это указывает и прекрасный почерк, близкий лучшим страницам Лицевого свода и «Козьмы Индикоплова» (Синод. 997), и ряд аналогий в деталях с называвшимися выше рукописями макарьевского круга.

Все высказанные соображения подтверждаются и общей идейной направленностью цикла миниатюр, прославляющего Петра — святого-змееборца и единоподержавного мудрого правителя-князя, страдавшего от боярских козней, но преодолевшего их собственной мудростью и благочестием.

Если в известной мере удастся определить время возникновения и наметить круг, из которого вышел протооригинал лицевой «Повести», и определить его взаимоотношения с иконным циклом, то установить место написания и автора рукописи из бывшего Лихачевского собрания значительно труднее.

Иконографию ряда икон, в том числе двух икон XVII в., можно считать преемственной от протооригинала — первой лицевой рукописи — через древнейшую икону Грозненского времени к двум иконам XVII в. Таким образом, считать, что наша рукопись вновь копировала утраченную древнюю икону для создания икон XVII в., нет оснований.

Грозненская икона, окруженная, по преданию, особым почитанием, была достаточным источником для живописца середины XVII в. Иконописец, выполнявший икону 1669 г., явно копировал предыдущую икону 40-х годов, так как в виде 41-го клейма поместил оригинальный средник иконы 40-х годов.

¹⁷ М. Владимиров и Г. Георгиевский. Древнерусская миниатюра. М., 1935, стр. 43—44.

Однако бумага нашей рукописи указывает на 40—70-е годы XVII столетия. Прекрасный почерк — полуустав XVI в., точный во всех своих деталях, — скорее говорит о том, что рукопись мог выполнить сохранивший старинную выучку старик-писец, живший в Муроме. За это говорят и провинциализм всего характера миниатюр, и некоторые особенности в их выполнении. Благородный очерк некоторых фигур, мастерство композиции некоторых из них сочетается с профессиональными погрешностями в пределах одной и той же миниатюры, указывающими на то, что не всегда рука и зрение одинаково служили мастеру. Обширный цикл миниатюр выполнен не одним миниатюристом, тогда как надписи сделаны все одной рукой. С достоверностью можно выделить двух мастеров¹⁸ миниатюры: одного, более сильного, но поражающего отдельными профессиональными промахами, а другого — совсем слабого в композиции, но стремящегося к яркости красок, множеству мелких цветовых пятен, превращающих его листы в цветистое узорчье. Первому принадлежит подавляющее большинство миниатюр, иллюстрирующих эпизоды змеборства и чудесного исцеления князя Петра (за исключением 2-й и 20-й миниатюр), второму — эпизоды боярских наветов и усобицы, изгнания князя и княгини, чудесного плавания, истории создания единого гроба, согласия умереть во единый час и соединения в одном гробе (в этой группе миниатюр первому мастеру могут принадлежать лишь 24-я, 32-я, 33-я и 38-я миниатюры).

Как уже сказано было выше, миниатюры первого мастера богаче по композиционным решениям. Сложное палатное письмо способствует членению первого, второго и третьего планов, объединяет или разделяет эпизоды, изображенные в пределах одной миниатюры, объединяет группы фигур и т. д. Изображение палат, представляющих собой либо одну замысловатую постройку, либо сложный ансамбль, нередко играет значительную роль в самом строе и эмоциональном звучании художественного образа.

Так, например, изображая в первой миниатюре многочисленные постройки княжеского дворца с его теремами, башнями, переходами и арками, мастер размещает действующих лиц трех эпизодов, самым композиционным решением указывая последовательность повествования. Ломаные линии острой двускатной крыши терема, куда влетает змей, несколько островерхих башенок усиливают напряженность действия в верхней левой части первой миниатюры, где изображен прилет змея и приход его под видом князя Павла к княгине. В нижней правой части фигуры князя Павла и его жены умело вписаны в полукруг арки, переброшенной между двумя массивными колоннами, которые размещены по бокам «стольцов», где восседают князь и княгиня.

Последовательность действия во времени удается передать мастеру, помещая фигуры Февронии и княжеского отрока в замкнутом четвероугольнике зданий (миниатюра 12), а ложе болящего князя, со склонившимися к нему фигурами двух слуг, располагая справа на первом плане.

Сложный городской ансамбль со множеством островерхих крыш, с причудливыми ломаными линиями башенок, цветным узорчьем на глади стен усиливает напряженность действия в сцене первого исцеления князя (14-я

¹⁸ Пристальный анализ очерка миниатюр, способа наложения краски, роли линии и цвета, колористических особенностей и выполнения ряда деталей одежды, драпировок, деревьев, архитектуры позволил бы, может быть, указать и на большее количество мастеров (до 4), работавших над данным циклом миниатюр. Однако позднейшие поновления настолько искажают представление о характере миниатюр, что дать обоснования работе многих миниатюристов с достаточной уверенностью не представляется возможным.

миниатюра). Четыре килевидные арочки дворцового здания соответствуют четырем сидящим за свадебной трапезой членам княжеской семьи (Петру, Февронии и Павлу с женой). Свадебный пир изображается не внутри, а на фоне здания.

Сложные архитектурные фоны, строго уравновешенная и продуманная композиция, всегда легко вписывающаяся в прямоугольник, напоминающий о прямоугольнике иконного клейма, благородный очерк фигур, в особенности рук действующих лиц, неожиданно сочетаются в пределах одной и той же миниатюры с большоголовыми, короткими и явно непропорциональными фигурами. Особенно характерна в этом случае 21-я миниатюра.

Было бы слишком примитивным решением относить все сильные стороны разбираемых нами миниатюр за счет высокого качества протооригинала и все промахи — за счет низкого уровня провинциального мастера. Этот же первый мастер хорошо усвоил принципы наложения краски в протооригинале. Он использует манеру «в приплеск», моделируя объемы, подчиняя графическое начало своих миниатюр живописному, строя объемы при помощи цвета. Об этом наглядно свидетельствуют миниатюры 1, 14 и 15, наименее испорченные поздним поновлением. Этот же первый мастер насыщает свои миниатюры множеством бытовых подробностей — тех «реалий», наличие которых столь характерно для всего искусства XVII столетия. Тщательно изображает он ткацкий станок Февронии в 9-й миниатюре, подробно останавливается на том, как мудрая дева черпает из квашни закваску, чтобы передать ее княжескому отроку (миниатюра 13), как княжеский отрок топит баню, а князь в бане моется, как тот же отрок берет с палатей полено, а потом отрубает «утинок» для невыполнимого задания князю (миниатюры 14, 15, 17), как по обету вышивает пелену княгиня-схимница (миниатюра 33) и т. д.

Мастер этот хорошо чувствует книгу, используя для композиционных построений развороты. Так, например, 8-я и 9-я миниатюры (стоящие на одном развороте) воспринимаются как единое целое. Движение повозки, в которой находится больной князь, слева направо в 8-й миниатюре продолжается и в 9-й, где изображены предшествующие повозке два всадника. В 8-й миниатюре изображена часть горы, склон которой продолжен в левой части 9-й миниатюры. Очерк гор, движения всадников на втором плане, как и жест Петра, указывающего вперед (миниатюра 8), — все обращено к правой верхней части 9-й миниатюры, где изображена мудрая дева, занятая рукоделием. Движение скачущего перед ней зайца заставляет взгляд зрителя устремляться от едущих князя и отроков к той, от кого они ищут помощи и исцеления.

Это композиционное решение разворота может быть отнесено и к искусному мастерству книжника-исполнителя протооригинала, и к установившимся традициям житийных икон, в которых действие в своем развитии почти неприметно для глаза переходит из клейма в клеймо.

Преобладание светлых и желтоватых тонов вносит в миниатюру (особенно в 8-ю) ощущение света, а легкие сулуэты всадников, выезжающих из-за холма, и очертания холма на светлом бумажном фоне воспринимаются как овеянные воздухом.

Говорить о колорите миниатюр приходится крайне осторожно из-за поздней записи. Сейчас в одеждах, утвари преобладают густые зеленые и коричнево-красные тона. Здания в архитектурных фонах — оранжевые, белые, розовые, светло- и темно-зеленые, крыши малиново-красные и зеленые. Основная древняя раскраска хорошо сохранилась на 1-й, 8-й, 12-й и 14-й миниатюрах. Акварель проложена тонким слоем, сильно освещенные места оставлены, как уже упоминалось, незакрашенными. Мазок ложится

уверенно, по форме, редко заходит за тонкий контур. В названных миниатюрах преобладают темно- и светло-зеленый, красный и розовый цвета. Причем красный имеет два тона: глубокий, интенсивный, нанесенный более плотно, и приглушенный, светлый, проложенный особенно тонким слоем. Последний придает особое очарование колористической гамме миниатюры. Следы твореного золота на нимбах, княжеских престолах и даже ложе больного князя указывают на известную парадность лицевой рукописи.

Более сдержанная цветовая гамма первого миниатюриста оживлялась мерцанием золота, приближая общий характер миниатюр к живописи клейм житийных икон.

Руку второго мастера прежде всего можно отличить по яркой цветовой гамме, по характеру наложения краски, особенностям рисунка и композиции. Этот мастер любит сочетать синий с яркими красным, зеленым, сиреневым, желтым и белым цветами. Краска покрывает плоскости, но не моделирует форму. Изображения более плоскостны. Скорее на первое место в некоторых миниатюрах выступает линейно-графическое начало. Складки одежды и драпировки ткани этот мастер покрывает множеством росчерков. Но главная черта его — в неорганизованности, почти беспомощности композиций. Особенно отличаются этим миниатюры 26 и 27, изображающие плавание по Оке, 30-я — возвращение в Муром изгнанных Петра и Февронии и 31-я — создание единого гроба. Стремясь воспроизвести сложные композиции протооригинала, мастер или упрощает их или искажает. Он беспомощно передает архитектурные фоны, традиционные лешадки заменяются у него волнистыми росчерками. Вместе с тем заметно, что он любит изображения природы. В его миниатюрах встречаются живо наблюдаемые детали — в позах, жестах, изображениях архитектуры. Достаточно указать на фигуру рулевого в 26-й миниатюре или на сцену приема муромских посланцев изгнанными князем и княгиней (миниатюра 29). Палаты напоминают покосившиеся деревенские строения, шатер над князем и княгиней отличается примитивностью формы (если сравнить с киворием над повозкой или шатром у ложа больного Петра в миниатюрах первого мастера). Примечательны лица посланцев, особенно стоящего слева, своей живой выразительностью — это увиденные мастером лица его современников — крестьян или посадских людей. Позы и жесты посланцев и изгнанных князя и княгини, «вписанность» этой сцены в «пейзаж» — придают ей особую интимность и задушевность. Второй мастер далек от столичной выучки, его малая подготовленность сказывается во всем, но отдельные, выполненные им миниатюры подкупают своей задушевностью.

Таким образом, рассмотрение художественных качеств миниатюр заставляет с большей уверенностью говорить о местном происхождении рукописи.

Много сложнее назвать заказчика рукописи. Хотя культ Петра и Февронии, оживившийся во времена Грозного, не забывается и позднее в царском кругу, о чем свидетельствует вклад Федора и Ирины в Муромский собор, а позднее изображение Петра и Февронии на северо-западном столпе Архангельского собора в числе «сродников» московского государя, однако искать заказчика рукописи в придворных кругах нет основания. Это исключается ремесленным качеством миниатюр, с одной стороны, и составом рукописи (наличие в ней «Жития Василия Рязанского»), указывающим на местные (муромско-рязанские) интересы заказчика.

Сама идейная направленность цикла, прославление в нем в первую очередь единодержавного правителя, а также ясно выраженный интерес к чудесному, к элементам сказки, к поэтической истории любви, пережив-

шей смерть, — все это указывает на заказчика, стоявшего в стороне от политических бурь, потрясавших страну в начале XVII столетия. Прочная власть единоподданного монарха, достаточно утвердившаяся уже в первой четверти столетия, не только способствовала процветанию служилого дворянства, но и отвечала насущным интересам торговых людей верхушки городского посада.

Еще со времени Грозного Муромский посад отличался обширностью и богатством. В XVII столетии город, стоявший на торговом водном пути (на берегу Оки), имел немало зажиточных ремесленников и торговых людей. Недаром в начале столетия Андрей Палицын получает назначение воеводой в богатый Муром как награду за верную службу первому Романову. Именно в этом кругу посадских и торговых людей следует искать заказчика лицевой рукописи «Повести». «Повесть» в картинках, наглядно передающая сложные события, детально изображенные миниатюристом, «Повесть», текст которой сведен до минимума в надписях к миниатюрам, а содержание не утратило от этого своей занимательности, должна была отвечать не только вкусам, но и уровню образования не всегда искушенного в грамоте посадского или торгового человека.

Весьма возможно, что вкладчик иконы 1669 г., Сидор Матвеев, сын Лопатин, не обозначивший во вкладной надписи своего звания, принадлежал к муромской «гостиной корпорации». Во всяком случае он обладал достаточно большими средствами, так как одновременно в октябре 1669 года смог поставить по обещанию четыре иконы, среди которых находилась житийная икона Петра и Февронии.¹⁹ Если рассматриваемая нами рукопись, миниатюры которой, как уже сказано выше, по числу, сюжетам и композиции близки иконе, выполненной «по обещанию» Сидора Лопатина, и не явилась непосредственной собственностью последнего (на это нет документальных данных), то заказчика ее нужно искать именно в кругу не служилых, а торговых людей.

Самый же факт дублирования рукописей не представляет чего-либо особо выдающегося в конце XVI—начале XVII столетий. Еще во второй половине XVI столетия можно указать на дублирование рукописей «Козьмы Индикоплова»,²⁰ позднее, в XVII столетии, можно указать на повторение лицевого жития Федора Эдесского.²¹ Подобные факты можно было бы умножить не только примером копирования лицевой рукописи «Повести о Петре и Февронии».²² Однако не нужно забывать, что иконография «Повести», запечатленная в миниатюрах рукописи из бывшего Лихачевского собрания и в двух иконах XVII в. из Муромского краеведче-

¹⁹ Вкладная надпись на иконе Петра и Февронии гласит: «года 7178 (1669), октября, в ... день, написаны иконы Воскресение христово и Муромских чудотворцев и мучеников христовых Георгия и Никиты и Бориса и Глеба в страстях, по обещанию Сидора Матвеева, сына Лопатина».

²⁰ Ср. рукопись «Христанской топографии Козьмы Индикоплова» в ВБЛ (№ 102 из бывш. собр. Московской духовной академии) и рукопись Макарьевых Четых-Миней за ноябрь, хранящаяся в ГИМе (Синод. 997).

²¹ Житие Федора Эдесского, копия XVII в., хранится в ГИМе (Муз. 3446), восходит к царским письмам XVI в.

²² «Наличие дублирования в книжной продукции XVI века необходимо отметить. Почему в середине XVI века понадобилось иметь не один экземпляр „Козьмы Индикоплова“, это может быть понятно только при предположении, что Миней и вообще труды Макария служили подлинниками, оригиналами, в которых царские мастера находили себе сюжеты и их трактовку. Во всяком случае потребности XVI века вызвали и допустили дублировку художественных произведений в книжном оформлении, чего не знало предшествующее время и чем широко воспользовалось последующее» (М. Владимиров. Историко-художественное значение русской миниатюры XVI века. В кн.: М. Владимиров и Г. Георгиевский. Древнерусская миниатюра. М., 1933, стр. 41).

ского музея, была не единственной. Трактовка образов «Повести» нашла себе и иную социальную и иную эмоциональную окраску, как и иное пластическое воплощение, в иконе из Муромского краеведческого музея, являющейся вкладом 1618 г. в Муромский собор племянника знаменитого Авраамия Палицына — муромского воеводы Андрея Федоровича Палицына.

В тридцати шести клеймах этой житийной иконы «Муромских чудотворцев» остро выражены антибоярские тенденции «Повести». Именно в ней последовательно, из клейма в клеймо житийного цикла, прославляется поэтический образ мудрой девы из народа — Февронии. Как уже говорилось, икона исполнена, по всей вероятности, в мастерской Троице-Сергиевой лавры,²³ с которой прочно связан был род Палицыных на протяжении почти двух столетий.²⁴ Полная независимость как с точки зрения идейной направленности, так и в самом воплощении средствами изобразительного искусства содержания «Повести» в иконе 1618 г. свидетельствует о наличии второго и возможно более древнего иконографического извода, сложившегося в кругу, в котором достаточно устойчиво держались антибоярские и демократические тенденции.

С иконографией «Повести о Петре и Февронии» мы сталкиваемся не в момент ее возникновения и формирования, а в ту пору, когда сложился образный строй и идейная трактовка житийного цикла и в иконах, и в миниатюрах. Установить отправные моменты формирования этих циклов достаточно сложно. Однако с уверенностью можно сказать, что если текстологический анализ «Повести» позволяет предположить наличие двух ее архетипов, к которым восходят соответственно две группы дошедших до нас списков, то и анализ памятников изобразительного искусства дает нам два иконографических извода, отличающихся по образному строю и внутренней направленности.

Процесс сложения этих иконографических изводов всякий раз связан с кругом книжников, «любителей просвещения» и миниатюристов или иконных мастеров столицы. Но если последние черпают свои образы из богатого источника местных преданий и традиций, то в свою очередь произведения изобразительного искусства, созданные царскими или митрополитскими изографами, в процессе интерпретации их провинциальными мастерами, зачастую обогащаются новым эмоциональным звучанием и, повторяясь в списках, вариантах и копиях, живут на протяжении столетий.

²³ О. Подобедова. «Повесть о Петре и Февронии» как литературный источник житийных икон XVII века, стр. 296.

²⁴ С. В. Бахрушин. Андрей Федорович Палицын. В кн.: С. В. Бахрушин. Научные труды, т. III. М., 1955, стр. 176—177.