

**УНИВЕРСАЛИИ
РУССКОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ**

Сборник статей

Воронежский
государственный университет
2009

Ответственный редактор — *А. А. Фаустов*

У59 **Универсалии русской литературы.** — Воронеж: Воронежский государственный университет; Издательский дом Алейниковых, 2009. — 652 с.
ISBN 978-5-904686-02-4

Сборник работ посвящен рассмотрению различных аспектов — теоретико-литературного и историко-литературного, лингвистического, культурологического — проблемы литературных универсалий на материале прежде всего русской литературы.

Для специалистов в области истории русской литературы и культуры, теории литературы, теоретической и прикладной лингвистики, а также преподавателей, аспирантов, магистров, студентов гуманитарных факультетов, всех заинтересованных читателей русской и западно-европейской литературной классики.

Сборник статей подготовлен в рамках разработки научной темы «Универсалии русской литературы (XVIII — начало XX вв.)», при поддержке гранта Федерального агентства по образованию (Рособразования) 2.1.3 / 4705

© Составление, оформление.
Воронежский государственный университет, 2009
© Авторы статей, 2009

ISBN 978-5-904686-02-4

СОДЕРЖАНИЕ

К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

<i>Фаустов А. А.</i> Литературные универсалии: на пути к терминологической демаркации	8
<i>Кретов А. А.</i> Архаисты и новаторы в русской литературе XVIII—начала XX вв.	29
<i>Меднис Н. Е., Печерская Т. И.</i> (Новосибирск). Метатип в системе памяти культуры	49
<i>Мних Р.</i> (Седльце) Проблема универсалий русской культуры в творческом наследии Дмитрия Чижевского	59
<i>Геллер Л.</i> (Лозанна) О протезах и парадигме Нового человека	69
<i>Рафаева А. В.</i> (Москва) Колдун или леший? К описанию сверхъестественных существ в волшебной сказке	76

В ЛИТЕРАТУРНЫХ ПУСТЫНЯХ

<i>Козюра Е. О.</i> Топос пустыни в русской литературе XVIII века	90
<i>Гайворонская Л. В.</i> Семантика пустынь в творчестве А. С. Пушкина	103
<i>Иваньшина Е. А.</i> Пустыня в творчестве Н. В. Гоголя	120
<i>Ларин С. А.</i> «Опыт пустыни» в русской литературе второй трети XIX века	142
<i>Нагина К. А.</i> Лики пустыни в повести Л. Толстого «Казачьи»	149
<i>Куркина Т. Н.</i> «Искушение Христа в пустыне»: евангельский мотив в русской культуре 1870-х годов	176
<i>Ботникова А. Б.</i> «Остановка в пустыне» (Немецкая версия)	197
<i>Недосейкин М. Н.</i> Французская пустыня (Вокруг одного «восточного» топоса)	209

СРЕДИ ЛИТЕРАТУРНЫХ УНИВЕРСАЛИЙ

<i>Лангерак Т.</i> (Гент) Универсалии русской литературы XIX века: взгляд издалека	238
<i>Орлицкий Ю. Б.</i> (Москва) Поэзия и проза как универсалии русской литературы	246
<i>Тамарченко Н. Д.</i> (Москва) Функции трикстера в русском классическом романе (К методологии исследования)	261
<i>Пенская Е. Н.</i> (Москва) Журнальные контексты драматического жанра в русской культуре XIX века	268

голову жене бутылкой черносмородиновой. Интервьюер, Репортер, Человек из газеты ведет бессмысленный диалог, в ходе которого собеседники теряют нить разговора, жена оказывается не женой, а просто мимопроходящей старухой, вещи теряют свои назначения. Все по ходу дела расплывается и распадается. Разложению, буквально гниению на глазах прежде всего подвергается речь, слово, предвещая и предвкушая еще не рожденный театр абсурда. «Газетный человек» — это торжество распавшегося некогда разумно устроенного мира ретируется, не оплатив двенадцати выпитых кружек пива. Он выносит смешной и зловещий вердикт: «Пресса не дол- жаст никогда».

Собственно, в этой точке мы подошли к одному из последних витков сюжета. Русский театр Мирбо — это рубеж, финал, завершение уходящей эпохи и рождение новой, в которой начатый в 1810-х годах проект строительства журнального универсума симметрично завершился очередным явлением «русских французов» на литературной сцене. Их уроки, хорошо усвоенные отечественными литераторами, показательны. Всевластие журналистики отныне будет по-своему приручать и подчинять иные сферы, сменив домашние альбомы стихов на альбомы коллекций прессы, символом которых, в свою очередь, станет знаковая пьеса Бернарда Шоу «Газетные вырезки» — тематические скетчи, составленные из колонок главных редакторов и писем в редакции еженедельных газет во время суфражистской войны 1909 года³³. Начало века — это сумерки и одновременно рождение новых богов. «Культ прессы и создание фигур, культивируемых прессой — это эпоха Нового Парнаса, Нового Олимпа, Новой Мифологии»³⁴, — писал все тот же А. Р. Кугель, Homo Novus.

³³ Шоу. Б. Полное собрание пьес: В 6 томах. Л., 1979. Т. 3. С. 449—486.

³⁴ Письмо А. Р. Кугеля А. К. Гермониусу. 16 мая 1909. ИРЛИ. Ф. 686, ед. хр. 432. Л. 25.

Е. Погосян
(Эдмонтон)

МИТРОПОЛИТ ПЕТР НА ИКОНЕ СИМОНА УШАКОВА «ДРЕВО МОСКОВСКОГО ГОСУДАРСТВА»

«Древо Московского государства» (1668)¹ — самая известная икона Симона Ушакова. Яркое и динамическое описание этой иконы дал И. Э. Грабарь:

Вся ее плоскость занята гигантским фантастическим деревом, выросшим внутри московского Успенского собора, пробившимся сквозь его среднюю главу и заполнившим все небо ветвями, похожими на виноградные лозы, такими же листьями и гроздьями. Успенский собор, представленный для наглядности роста дерева в разрезе, возвышается посреди Кремля, за той кремлевской стеной, которая выходит на Красную площадь. Стена и все башни, начиная со Спасской и кончая крайними справа и слева, изображены в том виде, в каком они были при Ушакове. Внутри Успенского собора, по сторонам ствола дерева, у его корня, стоят наклонившись друг к другу митрополит Петр, святитель московский, и великий князь Иоанн Данилович. Последний, схвативши обеими руками ствол, как бы сажает его в землю, а святой Петр поливает корень из особого сосуда-лейки. На ветвях дерева по двум побегам, идущим вверх параллельно среднему стволу, словно причудливые плоды, висят круглые медальоны с изображениями святых — 10 с левой стороны и 10 с правой. Центр иконы занят огромным овалом, в котором помещена самая икона Владимирской Божией Матери. Внизу, на некотором расстоянии от митрополита и великого князя, стоят: слева — царь Алексей Михайлович, справа — царица Мария Ильинична с детьми Алексеем Алексеевичем и Феодором Алексеевичем².

Икона Ушакова построена вокруг древа, одновременно розового куста и виноградной лозы. В замечательной работе В. Г. Чубинской, которая посвящена «историко-культурной интерпретации» иконы Ушакова, значение этого древа, аллегии и «устойчивой композиционной формулы», рассмотрено с привлечением книжной гравюры, церковной проповеди, панегирической поэзии и других

¹ Ушаков не дал названия своей иконе, исследователи называют икону «Богоматерь Владимирская», «Похвала Богоматери Владимирской», «Древо Московского государства», «Насажение древа государства Российского» и проч.

² Грабарь И. Э. Симон Ушаков и его школа // История русского искусства. История живописи. М., 1914. Т. 6. С. 496.

источников середины XVII в.³ «Без преувеличения можно сказать, — пишет она, — что люди этого времени мыслили образами древа». Наиболее актуальное для иконы Ушакова значение аллегории восходит к притче из Евангелия от Матфея (XXI, 17, 33), оно связано с идеей «насаждения и делания винограда», царь предстает у Ушакова «как добрый делатель и хозяин царского Вертограда». Чубинская специально выделяет те композиции с деревом, которые, по ее мнению, были использованы Ушаковым при создании иконы. К ним она относит древо на фронтисписе Киево-Печерского Патерика 1661 г.: здесь под деревом изображены «первоначальники российских иноков» святые Антоний и Феодосий. Еще ближе икона Ушакова к другому изданию Киево-Печерской лавры ... Акафестрику 1663 г., где один из основателей лавры поливает насажденное древо из кувшина, как митрополит Петр у Ушакова⁴. Кроме того, полагает Чубинская, на Ушакова оказала непосредственное влияние гравюра из книги Лазаря Барановича «Меч духовный» (1666). На этой гравюре изображен св. князь Владимир, лежащий на боку, из его колена вырастает древо, на стволе которого помещен Александр Невский, а на ветвях — царь Алексей Михайлович, царица Мария Ильинична и царевичи Федор и Алексей. Книга Барановича связана с полемикой о священстве и царстве и судом над патриархом Никоном. В отличие от автора «Меча духовного», Ушаков помещает на своем древе, наряду с правителями, московских угодников, но по сторонам от насадителей древа (св. митрополита Петра и Ивана Калиты), он изобразил только царское семейство, вновь избранного патриарха на иконе нет. Чубинская видит здесь указание на то, что для Ушакова гармония властей иллюзорна и принадлежит прошлому Московского царства, временам Ивана Калиты. «В настоящем мы видим Алексея Михайловича, нераздельно совмещающего в своем лице две роли — стоящего на страже хозяина Российского Вертограда <...> и победоносного ан-

³ С середины XVII в. родовое древо появляется также среди иллюстраций Синодиков. Одно из таких поминальных древ было рисовано царевной Татьяной Михайловной, теткой Алексея Михайловича. На макушке древа царевна поместила родоначальника династии православных правителей Руси св. князя Владимира, ниже расположила великих князей и царей (Сухина Л. Б. Генеалогия князей и царей в русской художественной культуре позднего Средневековья // История и культура Ростовской земли. Материалы конференции 2003 г. Ростов 2004. С. 366 и след.).

⁴ Чубинская В. Г. Икона Симона Ушакова «Богоматерь Владимирская», «Древо Московского государства», «Похвала Богоматери Владимирской»: (Опыт историко-культурной интерпретации) // Труды Отдела древнерусской литературы. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1985. Т. XXXVIII. С. 297—302.

гела русской церкви»⁵. Конечно, осуждение патриарха Никона и полемика о священстве и царстве были в центре общественной жизни Москвы 1666—1668 гг., все это не могло не повлиять на Ушакова. В иконе, однако, есть целый ряд особенностей, которые указывают на некоторые дополнительные значения интересующей нас композиции. Обратимся к ним.

Древо Московского государства на иконе насаждают великий князь Иван Калита и святитель Петр митрополит Московский: Ушаков представил здесь события 4 августа 1326 г., когда в Москве митрополит и великий князь заложили Успенский собор. Ушаков изобразил центральную ветвь древа прорастающей сквозь главный купол собора и наложил на нее восьмиконечный крест, который венчает этот купол. Этот крест небольшой, но помещен он на фоне черной ветви, и отчетливо виден зрителю. Древо, таким образом, представлено на иконе как процветший крест. Этот крест митрополит Петр поливает из кувшина, и выливается из кувшина струя красного цвета⁶: Петр поливает насажденное древо кровью. Учитывая эти особенности изображения, можно предположить, что для Ушакова значение иконы связано с двумя претекстами: службой на Воздвижение креста (праздновалось 14 сентября), а также Житием святителя Петра митрополита Московского, которое было частью службы в память о кончине митрополита (21 декабря). Житие было составлено митрополитом Киприаном, оно было включено также в состав Степенной книги.

Тема насаждения древа-креста составляет одну из центральных тем службы на Воздвижение креста. Она появляется уже на Великой вечерне (стихира Андрея Иерусалимского): «Насажденное в краниеве месте, древо сушаго живота, на нем же содела спасение пречестный царь посреде земли, возносимо днесь». Краниево место или лобное место («Голгофа, еже есть глаголемо Краниево место», Мф. 27, 33—34) указывает на череп Адама, захороненный здесь. Древо, которое «ныне процвело», насаждается в неплодющей земле и процветает, потому что оно «окроплено кровию»⁷.

В житии митрополита Петра рассказывается о пророческом сне, который его мать видела еще до рождения сына: «Еще бо ему сушу во утробе матерни, во едину убо от ноший, светящую дневи недели, виде видение таково мати его. Мняше бо ся ей агнца

⁵ Там же, 306. Некоторые уточнения относительно концепции иконы и полемики 1666—1667 гг. были высказаны мной в работе, посвященной официальному культу князя Владимира (Логосян Е. Князь Владимир в русской официальной культуре начала правления Елизаветы Петровны // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2005. С. 22—25).

⁶ Это наблюдение принадлежит Марии Сморгжевских-Смирновой.

⁷ Милейя. Месяц сентябрь. Киев, 1854. С. 138 и след.

на руку держати свою, посреде же рогъ его древо благолиствъно израстъше и многими цветы же и плоды обложено, и посреде ветвий его многи свещи светяще и благовония исходяща». В этом видении Петр, еще не рожденный, предстает как агнец, из лба которого вырастает древо. Мать Петра «недоумеяшеся, что сие», агиографист же объясняет, что это знамение даров, которыми «угодника Своего Богъ обогати», то есть пророчество о грядущем подвиге Петра.

В Степенной книге Житие митрополита Петра предваряют два рассказа, непосредственно ведущих к житию: «О начале соборных церкви на Москве, и благословение и пророчество чудотворца Петра великому князю» и «Предисловие жития великого чудотворца Петра митрополита». В первом рассказе помещено пророчество Петра о будущем возвышении Москвы, условием которого является строительство в Кремле Успенского собора:

О боголюбезнейший великий княже! Аще совета моего, сыну, послушаши и во гряде Москве соборную церковь поставиши во имя Пречистыя Богоматери, и тебе самого имать Бог благословити и прославити паче инех князей и распространити градъ сей паче инех градов; и имя Его святое сугубо прославится в нем, и не оскудеют державнии от семени твоего, обладая и царствуя местомъ сим в роды и роды <...> еще святители поживут в нем, паче же и моя кости где имут положени быти⁸.

Это пророчество повторено в Степенной книге второй раз в житии Петра. В пророчестве построение Успенского собора связано и с семенем Ивана Калиты, из которого прорастут «державный» (сам князь влед за этим пророчеством описан как «доброплодная маслина»), и с положенными в основание собора костями Петра, которые являются залогом того, что в Москве будут жить святители. Этими двумя актами (символическим насаждением семени князя и реальным, фактическим помещением здесь костей митрополита) имя Бога «сугубо прославится». Наследники митрополита и князя, святители и правители, расположены на ветвях ушаковского древа, и можно полагать, что древо на иконе является своеобразной иллюстрацией и к пророчеству о возвышении Москвы, и к видению об агне и вырастающем из его лба древе, и этот лоб превращает место основания Успенского собора в «лобное» или «краниево место».

Митрополит Петр скончался 21 декабря 1326 г., через неполных пять месяцев после закладки собора. Смерть митрополита Петра в Житии представлена со всей подробностью и определенно явля-

⁸ Книга степенная, 317; *Седова Р. А.* Служба митрополиту Петру // Труды Отдела древнерусской литературы. СПб.: Наука, 1992. Т. XLV. С. 234—236.

ется центральным событием всего повествования. Приближающаяся кончина Петра была предсказана дважды. Сначала — в видении, которое было дано князю Ивану Калите ... князь как раз был в пути «на конех близъ реки Неглинны»:

Внезапу зреть великий князь на том месте гору високу и превелику, и верхъ горы тоя бяше вельми снежен. Сие же видение зря и дивяся и сушим с ним вельможам своим рукою показуя, и вси недоумевахуся о необычной горе. И абие видяху: снег, иже на верху горы, вскоре невидим бысть. Потом же на долзе смотрящим им, и гора высокая и превеликая невидима бысть⁹.

Митрополит Петр истолковал князю это видение: гора — князь, с его добродетелями и его державой, а снег, который покрывает гору, — сам святитель. Снег скоро сошел с горы — и так же скоро наступит кончина митрополита, а князь проживет еще долго. Узнав о приближении кончины, Петр начинает своими руками строить себе гробницу в стенах еще только заложенного храма, «близъ святого жергвенника». И как только гробница была готова, митрополиту был открыт точный срок его смерти. «Исполнившись радостью, Петр начинает готовиться к этому событию: он наставляет своих ближних, раздает имущество, передает сбережения на окончание строительства, он совершает службу, молится за князей и христиан всей Русской земли, принимает причастие, а по возвращении к себе начинает служить вечерню, «и еще молитве сущи во уста его, душа от тела исхождаше, самому руки на небо воздевшу»¹⁰. То есть смерть в Москве становится миссией и подвигом митрополита Петра, залогом процветания рода Ивана Калиты и его столицы¹¹. На иконе митрополит насаждает свои «кости», из которых и вырастает древо, и поливает «неплодную» землю кровью.

Киприан заканчивает житие «Похвалой» святому. Здесь, в традиционной для Киприана стилистике, выстроена иерархия сравнений: Петр «изрядный во святителей», он пасет своих овец «яко безстуден апостол» и заботится о порученном ему стаде «словесныхъ овьца Христовых», апостол Петр, в свою очередь, как Иисус «Своею кровию искупи» своих овец¹². Это замысловатое сравнение Киприана должно указать на скрытую связь мирной, ненасильствен-

⁹ Там же. С. 317.

¹⁰ Там же. С. 328—329.

¹¹ М. Б. Плюханова в своей книге «Сюжеты и символы Московского царства» посвятила специальную главу сюжету принесения жертвы, которая должна лечь в основание царства. «Для словесности Московского царства наиболее важен один определенный вид «строительной» жертвы — пожертвование сыном властителя (Плюханова М. Б. Сюжеты и символы Московского царства. СПб., 1995. С. 145). Житие митрополита Петра хронологически выпадает из круга памятников, которые рассматривает М. Б. Плюханова.

¹² Там же. С. 332.

ной кончины митрополита и жертвенным пролитием крови Иисусом Христом и апостолом Петром. Особая роль митрополита Петра подчеркнута в рассказах Степенной книги и тем, что «первый положен во граде Москве во основанной от него церкви», как «твердый камень веры» он становится «основанием всем <...> святителем». Кроме того, ни один из русских митрополитов до Петра «не сподобился получить в день памяти их празднества и торжественного блаженства», Петру же первому посвящен специальный праздник, потому, что святостью Петра на Москву «благодать сониде»¹³.

На центральной ветви древа Ушаков поместил один плод — это Владимирская икона, которая впервые была принесена в Москву в 1395 г. Над каждым из насадителей древа также вырастает ветвь: над митрополитом, слева от зрителя, расположены московские митрополиты: св. Алексей (1354—1378), св. Киприан (1381—1406), св. Иона (1448—1461), св. Фотий (1409—1430), св. Филипп II (1566—1569), а также патриархи Иов (1589—1607) и Филарет (1619—1633). Пять святых московских митрополитов продолжают дело св. Петра, насадившего древо, и появление этой плеяды церковных деятелей вполне закономерно. Обратим внимание на то, что в целом медальоны со святителями выстроены в хронологическом порядке, за исключением одного сбива: Фотий должен предшествовать Ионе. Этот сбив, конечно же, концептуален и не может быть простой ошибкой, ведь и до создания «Насаждения древа», и во время работы над иконой, Ушаков следит за работами по обновлению росписей в Успенском соборе и сам принимает участие в работе. Трудно представить, что, имея перед глазами гробницы московских святителей, Ушаков ошибся в их расположении на ветвях древа, тем более, что эта хронологическая «ошибка» не единственная. Нарушение ряда, который так отчетливо хронологичен, указывает, по-видимому, на некоторый мистический порядок событий, который отличается от исторического. И дальнейшее построение ряда показывает это наглядно: после первого патриарха Иова следует Филарет и на нем ряд патриархов заканчивается. Отсутствие среди патриархов Никона понятно: менее чем за два года до создания иконы Никон был лишен сана и осужден Церковным собором, но здесь нет и патриарха Гермогена. За таким усеченным рядом патриархов следуют три представителя царской семьи: сразу над Филаретом помещен царь Михаил Федорович, за ним — царь Федор Иоаннович, венчает же левую ветвь древа св. царевич Димитрий.

Такой переход от святителей к правителям для зрителя неожиданен вдвойне: во-первых, расположение насадителей древа, митрополита и великого князя, устанавливает некую исходную логи-

ку, следуя которой зритель ожидает видеть ряд святителей над митрополитом Петром, и ряд правителей над Иваном Калитой. Но ряд святителей неожиданно продолжается правителями. Во-вторых, в точке перехода меняется направление хронологии. Если до Филарета хронология (с одним изъятием) развивалась от более ранних святителей на нижних ветвях к более поздним на верхних, то теперь направление меняется на противоположное: над царем Михаилом Федоровичем (1613—1645) помещен Федор Иоаннович (1557—1598), то есть над первым царем новой династии — последний царь старой. И еще выше — св. царевич Димитрий (умер в 1591 г.). Точка перехода от святителей к правителям и обращение хронологии вспять мотивировано, как кажется, родством царя Михаила и патриарха Филарета: в этот момент кровного родства святительской и царской происходит важный поворот событий, который ведет по логике мистической к святому царевичу: встреча линий святителей и правителей предreshена и увенчана святостью представителя царской семьи. Пролитая кровь царевича Димитрия возвращает святость в семью правителя, теперь уже не в великокняжескую, а в царскую. Как отметил Г. Федотов, «святые «благоверные» князья составляют особый, весьма многочисленный чин святых в русской церкви. Можно насчитать около пятидесяти князей и княгинь, канонизованных к общему или местному почитанию. Хотя почитание святых князей начинается с первых же лет христианства на Руси (св. Борис и Глеб), но особенно усиливается во времена монгольского ига, чтобы прекратиться одновременно с ним к концу XV века»¹⁴. Поэтому св. царевич и венчает ветвь святителей: мистическая логика этой ветви ведет от святых Московских митрополитов, которые дали первые плоды святости, в царский дом.

Другой узел, который поворачивает хронологическое движение — это узел в основании правой ветви, вырастающей прямо над Иваном Калитой (1325—1340). Здесь изображен дед Калиты, св. князь Александр Невский (1252—1263), то есть опять кровное родство изменяет хронологическое (историческое) движение и замещает его мистическим: Калита насаждает древо, нижняя ветвь которого процвела за два поколения до того, как была насаждена. Но кроме хронологического узла-поворота тут есть и еще два сдвига. Во-первых, как Димитрий венчает своей святостью правителя ветвь святителей, так князь Александр становится первой ветвью, над которой вырастает череда московских святых. Диагональ Димитрий — Александр на иконе подчеркнута совпадением цвета их медальонов — красным (хотя, конечно, это только частичное совпадение, так как всего красных медальонов на иконе восемь). Во-вторых, Александр не был московским князем и не был москов-

¹³ Плеханова М. Б. Сюжеты и символы Московского царства... С. 318, 320.

¹⁴ Федотов Г. Святые древней Руси. М., 1990. С. 90.

московским святым. Но мистическая логика отмечает эти псевдо-закономерности: именно он оказывается на древе Московского государства.

Над Александром помещены преподобные Сергей (умер в 1391 г.) и Никон (умер в 1392 г.) Радонежские, Савва Сторожевский (умер в 1407 г.), Пафнутий Боровский (умер в 1477 г. — он выпадает хронологически), Симон Безмолвник (ученик св. Сергия Радонежского), Андроник (умер в 1395 г.). Над ним помещены московские блаженные: Максим (умер в 1433 г.), Василий (умер в 1550-х гг.) и Иоанн Большой колпак (умер в 1589 г.). На этой ветви, как и на ветви над митрополитом Петром Ушаков нарушает хронологию, расположив Пафнутия Боровского ниже Симона и Андроника.

То, что правую ветвь древа венчают именно блаженные, не может быть случайностью. «Пророческое служение юродивых — пишет Федотов, — получает в XVI веке социальный и даже политический смысл. В эту эпоху иосифлянская иерархия ослабевает в своем долге печалования за опальных и обличения неправды. Юродивые принимают на себя служение древних святителей и подвижников»¹⁵. Действительно, венчают две ветви древа три представителя царского рода и трое юродивых. Церковные иерархи — святители и преподобные — знаменуют и определяют начало Российского государства, юродивые и цари — носители новой святости, они венчают древо. Отметим, что Иоанн Большой колпак, современник царевича Дмитрия, занимает в этом ряду также особое положение: его мощи будут обреты только в 1672 г., через несколько лет после создания иконы.

Особое положение царевича Дмитрия определено тем, что он помещен ближе всех к Иисусу, и его взгляд устремлен не на Владимирскую икону, как взгляды остальных персонажей иконы, помещенных в медальоны¹⁶, но на Иисуса, и лик Иисуса обращен в его сторону. Создается впечатление, что Иисус не только смотрит на Дмитрия, но именно ему он передает одежды и венец. Надписи по сторонам Иисуса взяты из Откровения Иоанна Богослова. Слева написано: «Побеждай, той облечется в ризы белыя; и не имамь отмыти имени его от книг животных» (Откр. 3:5). Эти слова из откровения Ангелу Сардийской церкви, где, после исходного перечисления грехов, говорится: «Но имаша мало имен и в Сардии, иже не оскверниша риз своих: и ходити имут со Мною

¹⁵ Федотов Г. Святые древней Руси... С. 209.

¹⁶ Не очень понятно направление взгляда блаженного Иоанна, он занимает верхнюю позицию на своей ветви, и оказывается выше иконы, его припухшие веки создают ощущение взгляда, направленного вниз, на икону. Но даже если он смотрит вверх, то положение Дмитрия все равно выделено: в сторону Дмитрия обращен лик Иисуса

в белых, яко достойни суть» (Откр. 3:4). Непосредственно после этой фразы идут слова, использованные в надписи. То есть «белые ризы», которые Иисус подает ангелу (на иконе они желтого цвета, видимо, золотые), даны тем немногим («мало имен»), которые не осквернили себя, и чьи имена останутся в книге жизни. Им же предназначается и венец, который Иисус держит в левой руке. Рядом с ним надпись: «Буди верен даже до смерти, и дам ти венец живота». Полный стих, из которого заимствованы эти слова, звучит так: «Не бойся ничесоже, яже имаша пострадати. Се имать диавол всаждати вас в темницы, да искуситесь: и имети будете скорбь до десяти дней. Буди верен даже до смерти, и дам ти венец живота» (Откр. 2, 10). Можно осторожно предположить, что «скорбь до десяти дней» символически представлена на иконе десятью медальонами на каждой из боковых ветвей. Кровь же, которой «пророчески» митрополит Петр поливает древо — это кровь будущих мучеников, которая будет пролита «в десять дней» скорби.

Важными для понимания концепции иконы являются наблюдения И. Л. Бусевой-Давыдовой над пространственной организацией икон Симона Ушакова. Бусева-Давыдова указывает на те особенности пространства у Ушакова, которые связаны с экспериментальным и переходным характером его творчества. К этим особенностям она относит градуальное изменение густоты цвета (что придает фигурам и предметам на иконе объемность), попытки построения прямой перспективы, а также расположение источника света внутри пространства иконы. «Насажение древа» оказывается практически исключено из экспериментов Ушакова. Во-первых, вместо сине-зеленого фона, который призван имитировать небо и дает возможность изобразить плотность и глубину пространства, Ушаков сохранил здесь традиционный золотой фон. Во-вторых, все древо расположено в одной плоскости, и только нижняя полоска Кремля изображена перспективно. С живописными экспериментами Ушакова связаны в этой иконе только клейма-медальоны. «По внешним контурам медальонов, — пишет Бусева-Давыдова, — мастер дал цветное притенение, придающее им вид подцветенных хрустальных сфер, подобных атрибутам архангелов, — замкнутых сгустков материализованного пространства». Такое «сгущение цвета по краю форм <...> создает впечатление объемности фигур», оно «намекает на существование невидимой глазу тыльной стороны изображения»¹⁷. Оцветенное «материализованное» пространство сфер-медальонов, с их глубиной и объемностью, противопоставлено на иконе плоскости золотого фона.

¹⁷ Бусева-Давыдова И. Л. Пространственные построения в работах Симона Ушакова // Государственные Музеи Московского Кремля: Материалы и исследования. Вып. 8. М., 1991. С. 20—31.

На золотом фоне представлены здравствующий царь Алексей Михайлович, царица и два царевича. Их изображения помещены на земле, за кремлевской стеной, то есть это события земной видимой истории. В сферах Ушаков, как мы видели, поместил московских угодников и членов царской семьи, уже преставившихся. Кроме того, в сине-зеленом, почти бирюзовом, овальном медальоне расположен центральный для композиции образ Владимирской Богоматери. В таком же «подсвеченном» пространстве помещен Спаситель в верхнем поле иконы: фон в его изображении также сине-зеленый, он «уплотняется» с правой от зрителя стороны, как если бы источник света был укрыт в верхней части иконы, немного сбоку от Иисуса Христа. На одной вертикали со Спасителем и иконой Богоматери помещен Успенский собор, и цвет собора такой же сине-зеленый. Собор изображен двухмерным, плоским, передняя стена его частично вырезана, и серый полумрак собора наполнен желтыми всполохами света. Вырезанная стена, как это обычно для иконы, является указанием на то, что действие происходит в соборе: именно здесь, внутри храма и посажено дерево.

Белым в своей основе медальонам Ушаков дал красное, зеленое или желтое «световое притенение». Эти четыре цвета, как известно, называет Дионисий Ареопагит в трактате «О небесной иерархии»: «А многоцветные камни открывают, надо думать, или как белые — световидность, или как красные — огневидность, или как желтые — златовидность, или как зеленые — юность и цветение»¹⁸. Медальоны на иконе, по всей видимости, открывают вид небесного царства. Притенение в них подчеркивает, что источник света помещен за «перегородкой» основного золотого фона иконы, он делает икону «двуслойной», как бы полой, обладающей «двойным дном»: за ее золотой поверхностью есть некоторое оцвеченное и освещенное пространство. Успенский же собор оказывается своеобразной дверью, входом в это пространство. Дерево насажено за этими дверями, а насадители стоят перед ними, склонившись внутрь, но не входя в храм. Такой приход в храм, скорее всего, должен указывать на хронологическую точку, праздник, когда славимый святой присутствует в храме. Для нашей иконы такой точкой должно быть воспоминание кончины святого митрополита Петра.

Многое на иконе остается загадкой. Возможно, одним из путей дальнейшего изучения иконы является поиск контекста, в котором икона может быть прочитана адекватно.

То, что икона Ушакова посвящена судьбам Московского царства, не вызывает сомнений у исследователей. Так, Л. А. Шенникова в статье, написанной для 9-го тома «Православной энциклопедии» (2005), отмечает: «Ушаков создал икону, выражающую церковно-государственное почитание Владимирской иконы в эпоху царя Алексея Михайловича <...> Икона не имеет надписи с названием. Главная ее идея — Божественное покровительство царствующему дому и государству Московскому, являемое Владимирской иконой»¹⁹. Ушаков был царским изографом, большинство его работ были выполнены для кремлевских соборов и царских монастырей и, действительно, выражали идеи «церковно-государственные». Но «Насаждение дерева», как будто, не принадлежит к царским заказам. Ушаков поместил эту икону в церковь Св. Троицы в Никитниках (Грузинской Божьей Матери): он был прихожанином этой церкви²⁰. В. Г. Чубинская отметила парадоксальный характер этой ситуации и предложила ей объяснение:

Икону можно рассматривать как полемический трактат, вобравший в себя важные публицистические идеи времени и служивший церковно-религиозным обоснованием политики царского правительства в период становления российского абсолютизма. <...> икона была, видимо, сознательно использована как средство идеологического воздействия на широкие народные круги. В этом, возможно, заключается одно из объяснений того факта, что она была помещена не в царских палатах, в которых ее видели бы лишь немногочисленные придворные, а в церкви Троицы в Никитниках, где каждый православный, пришедший в храм, мог лицезреть земного бога²¹.

Такое предположение не кажется достаточно обоснованным и требует дополнительных доказательств. По крайней мере, ничего не известно о существовании при Алексее Михайловиче программы, согласно которой иконы, написанные на нетрадиционные сюжеты, рассылались бы по городским церквям для разъяснения доктрин официальной идеологии. Можно осторожно предположить, что икона по своему замыслу связана с другим контекстом.

В 1667—1668 гг. Ушаков как глава изографов, работавших в Оружейной палате, был занят, а точнее готовился приступить к большому живописному проекту — обновлению росписи Грановитой палаты. Э. М. Козлитина собрала документы, связанные с этим проектом. Первый указ царя о росписи относится еще к сентябрю 1663 г.: «Алексей Михайлович <...> указал прислать в при-

¹⁹ Шенникова Л. А. Владимирская икона Божией Матери // Православная энциклопедия. «Владимирская икона Божией — Второе пришествие». 2005. Т. 9. С. 25.

²⁰ Ушаков написал для главного иконостаса этого храма целый ряд икон. Все они были созданы между 1657 и 1668 гг. Имя самого иконописца и его родных занесены в синодик этого храма. Это дает возможность полагать, что дом Ушакова находился в приходе церкви св. Троицы в Никитниках (Тренев Д. К. Памятники Древне-Русского искусства церкви Грузинской Богоматери в Москве. М., 1913. С. 55 и след.).

²¹ Чубинская В. Г. Указ. соч. С. 308.

¹⁸ Дионисий Ареопагит. О небесной иерархии. СПб., 1997. С. 15.

каз Большого дворца иконописцев и левкашиков, что есть в Оружейном приказе, писать им в Грановитой палате стенное письмо». Новый указ о росписи был дан уже в августе 1667 г. Симон Ушаков отвечал на этот указ вместе с мастерами: «Буде великий государь укажет ныне Грановитую палату написать вновь самым добрым письмом прежнего лутче или против прежнего написать и той палаты в толикое малое время написать некогда ко октябрю месяцу никоими мерами не поспеть и для того приходит время студеное и то стенное писмо будет некрепко». В ноябре того же 1667 г. царь разъяснил, что писать следует «против прежнего», для чего «снимки для образца с того стеннаго письма снять ныне и приказать о том иконописцу Симону, чтобы написать в той палате теж вещи, что ныне писаны»²². Из последовавших указов царя видно, что роспись так и не была осуществлена. Но для нас важно, что Ушаков с конца 1667 г. работает над описанием Грановитой палаты. Сами росписи не сохранились (они были заменены в 1882 г. новыми живописными картинами из библейской и русской истории), но описание Ушакова сохранилось и было опубликовано Г. Филимоновым²³.

Росписи Грановитой палаты были построены вокруг династической тематики. Такая тематика вполне соответствовала той роли, которую палата играла: она была тронным залом, местом отправления главных царских ритуалов и дипломатических приемов. А. С. Насибова предприняла попытку реконструировать общую логику тех росписей, которые описывал Ушаков. Она пишет: «Написанные в хронологическом порядке, в «движении» вдоль западной, восточной и южной стен к тронному месту, деятели русской истории как бы встречают гостей. Галерею открывают представители старшей ветви Рюриковичей <...> «Портретные» изображения в Грановитой палате охватывают всю историю русского государства. Здесь близкие и дальние предки московских правителей — князья Киевской и Владимиро-Суздальской Руси, потомки Юрия Долгорукого и его сына Всеволода Большое Гнездо. Последовательный ряд представителей прямой и основной ветви начинается с изображения Александра Невского и Даниила Александровича, а завершается последним правителем династии — Федором Иоанновичем»²⁴.

²² Козлитина Э. М. Документы XVII в. по истории Грановитой палаты Московского Кремля // Материалы и исследования. Гос. музеи Московского Кремля. М., 1973. С. 95—96.

²³ Описные книги царских палат Золотой и Грановитой, составленные Симоном Ушаковым в 1672 г. Изд. Г. Филимонов. М., 1882.

²⁴ Насибова А. С. К вопросу об истории и содержании росписи Грановитой Палаты московского кремля // Государственные музеи московского кремля. Материалы и исследования. М., 1989. Вып. 6. С. 48—60. Полная реконструкция росписей дана Насиловой в книге: Насибова А. С. Грановитая палата Московского Кремля. Л., 1978. С. 90 и след.

В росписи Грановитой палаты воплощена та же идея происхождения Московского царства, что и в книге Лазаря Барановича: оно было насаждено в Киеве и проросло из князя Владимира. Родословия на иконе и в росписях Грановитой палаты имеют по крайней мере два отличия. Во-первых, Ушаков разместил на своем древе не только правителей, но также московских святых. То есть древо государственности растет не только силой правителей, но и святостью угодников. Во-вторых, в отличие от композиций, в которых царское родословие возводится к киевским и потом владимирским князьям, у Ушакова древо Московского государства — совершенно отдельное самостоятельное древо.

Икона «Насаждение древа» была, по-видимому, связана для Ушакова с предстоящими работами в Грановитой палате и даже, возможно, была одним из набросков на случай, если царь все же решит делать новые росписи «вновь самым добрым письмом прежнего лутче», а не «против прежнего». Если следовать гипотезе о связи иконы с планируемой росписью Грановитой палаты, то можно предположить, что и другие стены должны были покрыть деревья, в том числе древо киевских и древо владимирских князей. В таком случае Грановитая палата должна была представлять собой вертоград, каким он изображен в зачине «Степенной книги»:

Книга степенна царскаго родословия, иже в Русей земли в благочестии просиявших богоутверженных скипетродержателей, иже бяху от бога, яко райская дресеца насаждени при исходящих вод <...> И мнози от корени и от ветвей многообразными подвиги, яко златыми степенми на небо восходную лествицу непоколеблему водрузиша, по ней же невозбранен к богу восход утвердиша себе же и сущим по них²⁵.

Высказанные предположения о семантике и назначении иконы Симона Ушакова «Насаждение древа государства Российского», конечно же, требуют дальнейших и самых тщательных изысканий. Но можно с уверенностью утверждать: перед нами сложная барочная композиция, икона-загадка, и ее нельзя свести к «главной мысли, которая остается не более чем политической декларацией»²⁶.

²⁵ Книга степенная царского родословия. Полное собрание русских летописей. СПб, 1908. Т. XXI. Ч. 1. С. 5.

²⁶ Брюсова В. Г. Русская живопись XVII века. М., 1984. С. 40.