

В. И. АНТОНОВА

**К ВОПРОСУ О ПЕРВОНАЧАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ ИКОНЫ
ВЛАДИМИРСКОЙ БОГОМАТЕРИ**

Богоматерь Владимирская — константинопольская икона, написанная, по всей вероятности, в начале XII в., была привезена в 30-х годах этого же столетия в Вышгород, княжеский дворец под Киевом¹. Уже во второй половине XII в. она становится известной в Северо-Восточной Руси под именем Владимирской по сказанию, связывающему эту икону с деятельностью князя Андрея Боголюбского во Владимире Залесском².

Композиция Владимирской богоматери воспроизводила византийскую иконографию Елеусы³. Это слово переводилось по-русски как «Милостивая» или «Умиление». На Руси эта, связываемая летописями с историей русского государства, икона подверглась неоднократным реставрациям и изменениям. После раскрытия иконы в 1919 г. оказалось, что от первоначальной композиции уцелели только оба лица и небольшие фрагменты торса и рук младенца. Очертания обеих фигур дошли до нас лишь в живописи начала XVI в. (рис. 1). В это время была произведена реставрация, захватившая почти всю площадь иконы. Согласно летописным известиям, она происходила в 1514 г. в Москве, в палатах митрополита московского Варлаама. На икону был наложен новый левкас, слегка заходящий на прочно державшиеся на древней доске уцелевшие остатки ее уже очень древней в то время живописи. Тогда были вновь написаны темные торс, голова и левая рука богоматери, а также длинное тело младенца, окутанное сияющими золотом одеждами. Каноническая митрополичья живопись, искусная и строгая, своими приглушенными красками вторила древним ликам, закрытым потемневшей олифой, принадлежавшей предшествующей чинке иконы в начале XV в. Варлаамовская реставрация сохранила, кроме первоначальных лиц богоматери и младенца, более ранние исправления иконы, сделанные на современном этим поправкам левкасе. Они относятся главным образом к эпохе Андрея Рублева, когда были написаны запрокинутая кудрявая голова младенца, его несоразмерная с лицом широкая шея, ступни ног и длинный подол апостольского гиматия, подхваченный рукой матери. В это же время был сделан новый фон цвета охры, заменивший первоначальное золото, уцелевшее лишь в нескольких местах верхней части иконы вместе с буквой М, начинавшей

¹ Историю иконы Владимирской богоматери см. А. И. А н и с и м о в. Владимирская икона Божьей матери. SK, II, 1928, p.9—15.

² В. К л ю ч е в с к и й. Сказание о чудесах Владимирской иконы Божьей матери. — «Общество любителей древней письменности», XXX, 1878.

³ См. M. A l p r a t o f f, V. L a s a g e f f. Ein byzantinisches Tafelwerk aus der Komnenenepoche. «Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen», Bd. 46, H. II. Berlin, 1925.



Рис. 1. Богоматерь Владимирская. Константинополь. Начало XII в.
Гос. Третьяковская галерея

греческое обозначение изображения богоматери. При реставрации эпохи Рублева, кроме древних ликов, уже существовала чинка третьей четверти XIII в., лежащая на хитоне младенца, в середине, под его плечом. Здесь можно различить концы пальцев левой руки богоматери. В византийской композиции рука помещалась выше и касалась груди младенца. Живопись XIII в. примыкает к единственному фрагменту первоначального византийского «доличного письма». Он идет в виде узкой полосы от спины младенца по его плечу до начала светлого предплечья, выступающего из под короткого рукава прозрачной белой рубашки⁴.

Наблюдения над поправками Владимирской иконы в XIII, XV и XVI вв. позволили еще в 1919 г. высказать появившиеся позднее в печати предположения об изменении ее первоначальной композиции. М. В. Алпатов и В. Н. Лазарев⁵ и вслед за ними А. И. Анисимов⁶ считали, что в константинопольской живописи пропорции фигур, особенно у младенца, были несколько иные, а очертания голов и у младенца, и у матери меньше, чем на дошедшем до нашего времени изображении.

В отличие от них, И. Э. Грабарь⁷ утверждал, что дошедшая до нас Владимирская икона имеет мало общего с тем, что когда-то было написано на ее доске. Искажены размеры и форма фигуры богоматери. Младенец также изменен: от его первоначального вида сохранились лишь удлинненные пропорции, по мнению И. Э. Грабаря, доказывающие, что Иисус был изображен стоящим, а не сидящим на руках у матери.

Как нам представляется, и древние, и поновленные части живописи Владимирской иконы в сопоставлении с данными ее истории на Руси позволяют сделать иные наблюдения и прийти к другим выводам.

Обратимся сначала к уцелевшему первоначальному слою.

Оба лица, шея матери, плечо и руки Иисуса сопоставлены здесь таким образом, что положение их не находит соответствия в порывистом движении слишком тяжелой позднейшей фигуры младенца.

Торс богоматери, как показывает ее шея, не имел акцентированного поворота влево, связанного с московской переделкой, переместившей ниже левую руку Марии. Если мысленно поднять эту руку на прежнее место, указанное на фрагменте XIII в., то позднейшее смещение всей композиции влево становится очевидным. Оно появилось вследствие S-образного положения тяжелого, окутанного негнушимися золотными тканями тела младенца. Размеры и поза не соответствуют движению небольшого лица его с лежащими у лба гладкими волосами, уцелевшими на первоначальном слое.

Как мы предполагаем, поза младенца была естественнее и отвечала детскости его лица. Тревожно приподнятое, оно было уравновешено, помещенным ближе к середине доски спокойно сидящим на руке матери, прямым торсом в короткой тунике с согнутыми в коленях обнаженными ногами.

Эта догадка подтверждается рисунком ассиста на первоначальных фрагментах спины и плеча Иисуса (рис. 2). Наносившиеся всегда по форме золотые линии ассиста обрисовывают здесь прямую, а не изогнутую спину

⁴ А. И. Анисимов. История Владимирской иконы в свете реставрации. — «Труды секции искусствознания Института археологии и искусствознания РАНИОН», II. М., 1928, стр. 93—107.

⁵ М. Alpatoff, V. Lasareff. Op. cit., S. 141.

⁶ А. И. Анисимов. Владимирская икона. . . , стр. 32—33.

⁷ I. G a b a r. Sur les origines et l'évolution du type iconographique de la Vierge Éléousa. — «Mélanges Charles Diehl», II. Paris, 1930, p. 42.

и обозначают то положение плеча, которое в иконописи соответствовало выпрямленному торсу.

Движение матери, бережно поддерживающей у груди хрупкое, беззащитное тело сына, отвечает иератической, сакральной строгости ликов, важности и простоте выраженных в них мыслей. Толкуемое нами содержание образа было пояснено на обороте иконы, дошедшем до нас покрытым живописью эпохи Андрея Рублева. Здесь представлены «орудия страстей» за престолом, на котором помещены гвозди, терние, книга и голубь. Это — церковная мистическая редакция древней темы искупления на Голгофе, которая и в Комниновскую эпоху изображалась в виде Никитириона — украшенного терновым венцом голгофского победного креста с поклоняющимися ему ангелами⁸.

Древнерусская реставрация придала иной характер величественному образу матери бога, названному так в надписи византийским художником. Она превратила его в русскую богородицу. Греческое наименование богоматери *Μητήρ Θεοῦ* еще в XII в. переводилось на русский язык, и совершенно точно, как «мати божия», и более афористично — как «богомати». Вскоре эти названия были вытеснены появившимся для обозначения этого понятия еще в XI в. русским словом «богородица», соответствовавшим греческому *Θεοτόκος*⁹.

В начале XV в. при реставрации эпохи Рублева разрушившаяся живопись древней константинопольской иконы на лицевой и оборотной сторонах была переделана в соответствии с русским представлением о богородице, нашедшем выражение в московской школе живописи. Именно тогда эта переделка была возможна: ее производил во Владимире московский художник¹⁰.

Первые московские князья чтили Владимирскую, патрональную икону стольного города Залесья, видя в ней одну из регалий великокняжеской власти. По старой памяти Иван Данилович Калита в своей духовной 1339 г. писал: «А блюдо великое о 4 колца, а то даю святей Богородици Володимирской»¹¹. Но наследовавшие Калите занятые московскими делами Семен Иванович Гордый и Иван Иванович Красный уже не вспоминали о ней в своих завещаниях. Во время пребывания в Москве в 1395 г. Владимирская икона оставалась лишь патрональной реликвией Владимира — города Ростово-Суздальской земли, преемника Киева.

Как доказал еще Е. Е. Голубинский¹², Владимирская икона после «Темир-Аксакова нахождения» была возвращена во Владимир. Через 15 лет после этого московский князь Василий Дмитриевич, при котором митрополит Киприан вызывал икону в Москву, счел возможным отдать Владимирскую икону вместе с хранившим ее городом князю литовскому Свидригайлу Ольгердовичу: «. . . и вдаше ему гради мнози, мало не половину великаго княжения московьскаго, и славный град Владимирь, в нем же соборнаа церковь пречистыа богородици Успение, златоверхаа нарицаемаа, 5 бо верхов златых имеа, в ней же чудотворнаа икона пре-

⁸ Н. П. К о н д а к о в. Археологическое путешествие по Сирии и Палестине. СПб., 1904, стр. 22 и примечание 1 на стр. 41; стр. 177—178 и приложение «О древнехристианских композициях на тему «Слава креста», стр. 285—301.

⁹ Указывается по «Материалам для словаря древнерусского языка по письменным памятникам» И. И. Срезневского, т. 1. СПб., 1833.

¹⁰ Обстоятельствам, автору и точной дате этой переделки мы предполагаем посвятить особую статью.

¹¹ Л. В. Ч е р е п и н. Духовные и договорные грамоты великих и удельных князей XIV—XVI вв. М.—Л., 1950, стр. 10.

¹² Е. Е. Г о л у б и н с к и й. История русской церкви, т. II, первая половина. М., 1900, стр. 332, прим. 3.



Рис. 2. Ассист на плече младенца. Деталь иконы Владимирской богородицы.



Рис. 3. Богоматерь «Жезл Ааронов». Миниатюра XI в. Византийская рукопись Космы Индикоплова из Смирны

чиста Богородицы, иже многа чудеса и знамена сотворяет и поганья устрашает»¹³.

Композиция, которую мы видим теперь на иконе, — следствие осуществленной, как уже упоминалось, московским художником во Владимире реставрации. Константинопольскому произведению был придан привычный вид русских икон богородицы с младенцем, облаченным в апостольские хитон и гиматий. Москвичи привыкли видеть такие одежды у младенца на преобладавших в то время иконах Одигитрии.

Волнение на лице младенца было выражено в начале XV в. в порывистом движении его изогнувшегося тела. Изломанные линии, очерчивающие торс, и закрытые гиматием ноги младенца, охвачены, в соответствии с эстетическими представлениями эпохи Рублева, плавным контуром фигуры матери.

В дошедшей до нас композиции иконы преобладает не уже забытая гармония целого, а плавный контур, сводящий к лирическому ритму всеобъемлющий античный синтез чувств, заключенных в древних византийских ликах.

Свойственные живописи эпохи Рублева гибкие линии стали несколько суше и жестче в возобновлявшей первую московскую реставрацию чинке митрополита Варлаама. Ему пришлось бережно восстанавливать уже не удельную реликвию, а прославленный московскими летописями палладум русского государства.

В начале XVI в., через несколько десятилетий после окончательного водворения в Москве (в 1480 г.), определилось то особое значение, которое получила Владимирская икона благодаря подробно разработанному сказанию, включенному в летописи¹⁴. Стихиры на праздник ее сретения (встречу в Москве 23 июля 1480 г.) сочинил для службы иконе сам царь Иван Васильевич Грозный¹⁵. Смысл, который вкладывался в культ Владимирской, хорошо выражен в надписи на вологодской иконе¹⁶ 1549 г., именующей ее «Володимерская всемирная». Поэтому реставрация 1514 г. благоговейно следовала тем изменениям в композиции теперь прославленной Владимирской иконы, которые внесла в нее эпоха Рублева, превратившая византийскую Елеусу в московское Умиление.

Как было установлено В. Н. Лазаревым, иконография Елеусы сложилась в Византии еще в XI в. и не позднее следующего столетия распространилась в России и в западноевропейские страны¹⁷. Дошедшие до нашего времени ранние византийские, русские и итальянские изображения Елеусы помогают воссоздать предполагаемую нами первоначальную композицию Владимирской иконы.

К XI в. относится византийская миниатюра, иллюстрирующая отрывок рукописи Космы Индикоплова, присоединенный к смирнскому списку Физиолога. Здесь богоматерь типа Елеусы, наделенная в тексте символической надписью «Жезл Ааронов процветший», восседает на троне.

¹³ ПСРЛ, т. XI, 1897, стр. 207, Цит. по кн.: Л. А. Дмитриев. О датировке «Сказания о Мамаевом побоище». — ТОДРЛ, т. X. М.—Л., 1954, стр. 195—197.

¹⁴ Первоначальный текст сказания и его эволюцию см. «Библиографические материалы, собранные А. Н. Поповым». Под редакцией М. Н. Сперанского. — «Чтения в имп. Обществе истории и древностей Российских», кн. III. СПб., 1889, стр. 15—28.

¹⁵ Н. Финдейзен. Очерки по истории музыки в России, т. I, вып. 3. М.—Л., 1928, стр. 246—247.

¹⁶ М. Чириков. Храмовая икона Владимирской церкви города Вологды и ее реставрация. М., 1908, стр. 8.

¹⁷ V. L a s a r e f f. Studies in the Iconography of the Virgin. — «Art Bulletin». New York, March, 1938, p. 36, 38, 41.

лаская приникшего к ней младенца с нагими до колен ногами. Фигура его выпрямлена, лицо прильнуло к щеке матери¹⁸ (рис. 3.)

Тип богоматери — Елеусы, умиленно ласкающей прижавшегося к ней ребенка в короткой младенческой тунике, был распространен и в Киевской Руси. Об этом свидетельствует ряд известных во многих экземплярах памятников мелкой пластики домонгольского периода, найденных в пределах Киевского государства. Так, на одном из хранящихся в Эрмитаже змеевиков налицо все предполагаемые нами особенности первоначальной композиции Владимирской иконы. Обнимающая мать, ребенок стройно



Рис. 4. Богоматерь Владимирская. Лицевая сторона змеевика XII в. Гос. Загорский музей

сидит на ее правой руке, согнув в коленях нагие ноги. Вписанная в круг и вследствие этого укороченная полуфигура Марии сохранила и здесь движение, по нашим соображениям, присущее первоначальной композиции Владимирской иконы. Одинаково соотношение лиц, а очертания голов на змеевике могут помочь воссозданию их первоначального вида на иконе¹⁹.

На медном образке XIII в., также со змеевиком на обороте, найденном в с. Сахновке Каневского уезда бывшей Киевской губернии, композиционное решение того же иконографического прототипа подчинено пря-

¹⁸ J. Strzygowski. Der Bilderkreis des Griechischen Physiologus. Leipzig, 1899, S. 57, Taf. XXVIII, 2.

¹⁹ I. Grabar. Op. cit., p. 41, pl. 11. См. также воспроизводимый здесь на рис. 4 экземпляр такого змеевика в Загорском Историко-художественном музее-заповеднике (инв. № 1489). Оба памятника относятся к XII в.

моугольной форме с арочным завершением (рис. 5). В отличие от Владимирской иконы, на образке монументальная фигура богородицы с нимбом, покрытым драгоценными камнями, облачена в низанные жемчугом одежды. Мария представлена здесь в строго фасном положении, а Иисус, несмотря на короткую тунику, изображен в типе отрока²⁰. Орнамент в виде бусин, украшающий обрамление и навершие иконы, подражает зерни, известной



Рис. 5. Богородица Владимирская. Медный образок XIII в. Киев

в Киеве еще в X в. Стремление богато украсить это изображение богородицы говорит о широко распространенном почитании такой иконы, послужившей образцом для тельников-амулетов. Естественно, что ею могла быть привезенная из Константинополя вышгородская великокняжеская святыня, похищенная Андреем Боголюбским и прославившаяся на севере под именем Владимирской.

Константинопольский художник, написавший Владимирскую Елеусу

²⁰ Б. И. и В. Н. Ханенко. Древности русские, вып. II. Киев, 1900, табл. XXX, № 333.

в начале XII в., избрал для ее иконографии широко известный в Византии тип. В XIII в. в Малой Азии было сделано небольшое мозаичное изображение, воспроизводящее ставшую канонической композицию²¹ (рис. 6).

В свете привлеченного материала можно утверждать, что первоначальный вид Владимирской иконы отражен на почти вдвое превышающей ее по размеру большой иконе, происходящей из Белозерска, древнего города Ростово-Суздальской земли²². Здесь не могли не почитать эмблему побед родоначальника династии северных князей Андрея Боголюбского. Об этих победах и других чудесах, приписываемых Владимирской иконе, было еще в XII в. составлено уже упоминавшееся особое сказание.

Так называемое Умиление из Белозерска отмечено чисто русскими особенностями стиля в рисунке и колорите. Мы предполагаем, что оно воспроизводит на русский лад не только первоначальную византийскую композицию Владимирской иконы, но и обрамлявший ее украшенный запонами с перегородчатой эмалью драгоценный убор, в который князь Андрей Боголюбский «вскова... более тридесят гривен золота»²³ (рис. 7).

О широком распространении и необычайной живучести предполагаемой нами первоначальной византийской композиции Владимирской иконы говорит также обилие изображений этого типа в Италии во второй половине XIII в. Как известно, в это время византизирующее течение было ведущим во всех итальянских школах живописи²⁴. С особенностями разбираемой нами композиции могут быть связаны здесь более десятка произведений. Весьма интересна небольшая (46×30) луккская икона, относимая издателем ее Гаррисоном к школе Берлингьеро и датируемая 1250—1260 гг.²⁵ (рис. 8).

Несмотря на отмеченный индивидуальностью художника стиль этого выразительного произведения, его иконография поражает своей близостью к проникнутому иным настроением изображению из Белозерска. В рамках византийской иконографии луккский и белозерский художники в своих столь различных по стилю и назначению произведениях создали ярко национальные художественные образы.

Живописец из Лукки в своем камерном изображении придал острую экспрессию элементам иконографии Елеусы. Он подчинил облик богоматери пропорциям узкой доски, преувеличенно удлинив ее лицо и тонкие пальцы

²¹ S. V e t t i n i. La pittura byzantina, II. Firenze, 1939, p. 8.

²² Первоначальные размеры иконы Владимирской богоматери 78×54,6; размеры иконы из Белозерска — 154×108. Белозерск находился во владении князей киевских; с середины XI в. он входил в состав Ростово-Суздальского княжества. С 1238 г. Белозерское княжество стало самостоятельным и тяготело к Ростову. С 1432 г. оно было присоединено к Москве. Лишь в XVIII в. Белозерск становится городом Новгородской губернии. Быть может, белозерская икона была написана для того Успенского собора в Ростове Великом, который в 1164 г. строил Андрей Боголюбский.

²³ Летопись по Ипатскому списку. СПб., 1871, стр. 331.

²⁴ В. Н. Л а з а р е в. Происхождение итальянского Возрождения, т. I. М., 1956, стр. 102.

²⁵ E. B. G a r r i s o n. Italian Romanesque Panel Painting. Florence, 1949, № 62, 66, 111, 228; № 127 — поясная Елеуса; № 348 — тронная Елеуса; № 419 — поясная Одигитрия; № 1, 15, 26, 175, 178, 183 — тронная Одигитрия. Обращая внимание не только на Елеусу интересующего нас типа, но и на Одигитрию с младенцем в тунике, мы следуем указанию В. Н. Лазарева, установившего, что тип Елеусы развивается путем изменения композиции Одигитрии (см. V. L a s a r e f f i. Studies in the Iconography of the Virgin, p. 38). О луккской иконе см. также E. B. G a r r i s o n. A Berlinghieresque Fresco in S. Stefano, Bologna. — «The Art Bulletin». New York, December 1946, p. 216.



Рис. 6. Богоматерь Елеуса. XIII в.
Византийский музей в Афинах



Рис. 7. Богоматерь Умиление. XII в.
Гос. Русский музей



Рис. 8. Богоматерь Елеуса. 50—60-е годы XIII в.
Луккская школа



Рис. 9. Феофан Грек. Богоматерь Донская. 1392 г.
Гос. Третьяковская галерея

а младенца сделал коренастым и плотным. Обе фигуры объединены здесь подчеркнутыми жёсткими сближенных рук. Это сообщает материальную телесность теме материнской скорби.

На монументальной белозерской иконе исполинская фигура богومатери с длинноногим отроком на руках становится особенно грандиозной на белом фоне. Смысловым центром композиции являются большие глаза Марии. Красный нимб придает особую выразительность ее вещему взгляду.

Черты византийской иконографии Елеусы, вдохновившей творца Владимирской иконы, были еще раз воплощены художником-византийцем, работавшим на Руси. В 1392 г. вдова Дмитрия Донского княгиня Авдотья, украшая воздвигнутый в память Куликовской победы собор в Коломне, заказала находившемуся там Феофану Греку храмовую икону богоматери Милостивой, по-гречески — Елеусы²⁶. Исполненную светлыми, ликующими красками икону Феофана вскоре, в соответствии с памятью о победе, стали называть Донской. На ней младенец с обнаженными до колен ногами поднял лицо к склонившейся к нему юной матери (рис. 9).

Живописцу, создавшему это произведение, была хорошо известна византийская иконография Елеусы. Кроме того, Донская икона была сделана до изменения первоначальной композиции Владимирской. Быть может, заказывая икону Елеусы-Милостивой, княгиня Авдотья, дочь суздальского князя Дмитрия Константиновича, желала видеть в ней напоминание об Елеусе Владимирской, патрональном памятнике своей земли.

²⁶ В. И. Антонова. О Феофане Греке в Коломне, Переславле-Залесском и Серпухове. — «Материалы и исследования Государственной Третьяковской галереи», т. II, М., 1958, стр. 14—15.